

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

HY

testi
ADRIANO OLIVETTI
di L. Curino e G. Vacis

focus
Fokin
Lagarce
Warlikowski

Berlino
Parigi
Dublino
Balceni

dossier
GROTOWSKI

SPECIALE
marche
umbria
abruzzo
molise

drammaturgia critiche danza biblioteca società teatrale

anno XXII - n. 1 - 2009 - Sped. Abb. post. - 45% - art. 2 - com. 20/B legge 662/96 Filiale di Milano - € 9.00

XXII.1 gennaio - marzo 2009



TSM

Teatro Stabile delle Marche

direttore Raimondo Arcolai

Sede uffici di Ancona Tel 071.5021611
Rete teatrale uffici di Fano Tel 0721.826462
info@stabilemarche.it - www.stabilemarche.it



Tartufo / foto Bobo Antic



Casa di bambola - L'altra Nora / foto Roberto Dellorso



Gabbiano - Il volo / foto Roberto Dellorso



Interviste con uomini schifosi / foto Sergio Marcelli



Io sono internazionale / foto Rosalia Filippetti

www.stabilemarche.it

STAGIONE 2008/09

12 produzioni

grandi maestri, giovani registi ed interpreti, teatro per ragazzi

14 teatri

Ancona, Cagli, Macerata Feltria, Montelupone, Gradara, Novafeltria, Pennabilli, Pergola, San Costanzo, San Lorenzo in Campo, Sant'Agata Feltria, San'Angelo in Vado, Urbania

6 festival

Adriatico-Mediterraneo, Teatro alle Cave, Crocevie, Fuoriclasse, Teatralia, Tramonti

la scuola di teatro

Ancona e Fano

gli spettacoli in tournée

TARTUFO di Molière

RIPRESA

traduzione Cesare Garboli

regia di **Carlo Cecchi**

Teatro Stabile delle Marche/Mercadante Teatro Stabile di Napoli
in collaborazione con Amat

OTELLO di William Shakespeare

NOVITÀ

traduzione di Patrizia Cavalli

regia di **Arturo Cirillo**

Teatro Stabile delle Marche/Teatro Eliseo/Nuovo Teatro srl

CASA DI BAMBOLA - L'altra Nora da Henrik Ibsen

RIPRESA

uno spettacolo di **Leo Muscato**

Teatro Stabile delle Marche/Leart' Teatro

GABBIANO - Il volo da Anton Cechov

NOVITÀ

uno spettacolo di **Leo Muscato**

Teatro Stabile delle Marche/Leart' Teatro

ERODIADE di Giovanni Testori

RIPRESA

interpretato e messo in scena da **laia Forte**

Teatro Stabile delle Marche/Leart' Teatro

INTERVISTE CON UOMINI SCHIFOSI

NOVITÀ

da *Brevi interviste con uomini schifosi* di David Foster Wallace

adattamento e regia **Tommaso Pitta**

Teatro Stabile delle Marche in collaborazione con Amat

per Palcoscenico Marche/Futura Memoria nell'ambito di Nuove Sensibilità

IO SONO INTERNAZIONALE di Lucia Mascino

NOVITÀ

ideazione e interpreti **Rebecca Murgi e Lucia Mascino**

Teatro Stabile delle Marche in collaborazione con Amat

per Palcoscenico Marche/Futura Memoria nell'ambito di Nuove Sensibilità

IF I WAS MADONNA di Alessandra Morelli, Alessandro Sciarroni

NOVITÀ

regia di **Alessandro Sciarroni**

Teatro Stabile delle Marche in collaborazione con Amat

per Palcoscenico Marche/Futura Memoria nell'ambito di Nuove Sensibilità

CAPELLI AL VENTO omaggio a Joyce Lussu di e con Rosetta Martellini

NOVITÀ

regia di **Rosetta Martellini, Luigi Moretti**

Teatro Stabile delle Marche in collaborazione con Fabrica Teatro

progetto teatro ragazzi

NUBICUCULIA la città degli uccelli

NOVITÀ

da *Gli uccelli* di Aristofane

ideazione di **Fabrizio Bartolucci**

Fondazione Teatro della Fortuna - Teatro Stabile delle Marche - progetto teatro ragazzi

CHERUBINO o una folle giornata

NOVITÀ

tratto da *le nozze di Figaro* di Wolfgang Amadeus Mozart e Lorenzo Da Ponte

ideazione di **Fabrizio Bartolucci**

Fondazione Teatro della Fortuna - Teatro Stabile delle Marche - progetto teatro ragazzi

PÀ-PA-PÀPAGHENO ovvero Il flauto magico

RIPRESA

tratto dall'opera di Wolfgang Amadeus Mozart e Emanuel Schikaneder

ideazione di **Fabrizio Bartolucci**

Teatro Stabile delle Marche - progetto teatro ragazzi



Ritratti di Valery Fokin, Jean-Luc Lagarce e Krzysztof Warlikowski - di Fausto Malcovati, Filippo Bruschi e Pier Giorgio Nosari
Il teatro piace in video - di Sandro Avanzo



Quinta puntata dei nostri Speciali regionali: questa volta sono di scena Marche, Umbria, Abruzzo e Molise - di Pierfrancesco Giannangeli, Roberto Rizzente, Simone Gallinella e Marco Andreoli



A dieci anni dalla morte, una riflessione sulla complessa figura di Grotowski, ma anche su tracce, fraintendimenti, influenze e trasmissione della sua idea di teatro e di vita - a cura di Claudia Cannella

2 VETRINA

15 la questione teatrale

Il tempo del disincanto e il tormentone del Fus - di Ugo Ronfani

16 teatro sociale

Il teatro della salute: quando è di scena il cancro - di Alberto Pagliarino

18 SPECIALE MARCHE/UMBRIA/ABRUZZO/MOLISE

30 teatromondo

Berlino fra tradizione e attualità: Ostermeier, Thalheimer e Pollesch - Il Teatro-Laboratorio Sfumato di Sofia al Festival d'Automne - Londra: *Matilde di Shabran* secondo Martone - Il Dublin Theatre Festival di Dublino - Per un'ecologia dei teatri - Drammaturgia balcanica: ieri le fiamme, oggi la depressione - di Davide Carnevali, Giuseppe Montemagno, Gabriella Calchi Novati, Margherita Laera e Roberto Canziani

40 DOSSIER GROTOWSKI: QUALE EREDITÀ?

66 biblioteca

Le novità editoriali - a cura di Albarosa Camaldo

68 CRITICHE

Il *Sogno* di Ronconi - De Capitani e i dannati della Kane - Teatro di Figura: Tranter a Milano e Incanti a Torino - Pro & Contro: *La menzogna* di Pippo Delbono - Eros Pagni è Re Lear - Cechov per Bernardi e Garella - Castellucci tra *Inferno* e *Purgatorio* - *Stranieri*: Tarantino secondo Martinelli - Tiezzi nell'India di Forster - *Porcile*: nuovo Pasolini per Castri - De Filippo+Rosi+Sastri = *Filumena Marturano* - Gassman come Fonda ne *La parola ai giurati* - Don Giovanni tra le svastiche: Cerciello rilegge Von Horváth

99 danza

Alain Platel, una pietà senza tempo - Virgilio Sieni danza Lucrezio - Fuotistrada, giovani coreografi a Ferrara - L'incerto futuro delle rassegne milanesi - di Massimo Marino, Andrea Nanni e Domenico Rigotti

102 drammaturgia

Scrivere le aziende: conversazione con Laura Curino - di Roberto Canziani

106 TESTI

Adriano Olivetti - di Laura Curino e Gabriele Vacis

118 la società teatrale

Tutta l'attualità nel mondo teatrale - a cura di Roberto Rizzente e Altre Velocità

in copertina: Jerzy Grotowski, illustrazione digitale di Giorgio Baroni

...e nel prossimo numero: dossier Ariane Mnouchkine, Speciale regioni: Emilia Romagna, focus sulla nuova scena spagnola, ungherese e israeliana, gli "anomali" musical parigini, ritratto di Jürgen Gosh, giovani gruppi: Babilonia Teatri, il bando integrale del Premio Hystrio 2009, le recensioni della seconda parte della stagione e molto altro...



FOKIN

“miracolo” a Pietroburgo

di Fausto Malcovati

È il più bello, il più antico, il più glorioso teatro di Pietroburgo. E, fino a quattro anni fa, il più noioso. È l'Aleksandrinskij. Costruito dall'architetto Carlo Rossi nel 1829-1832 per ospitare la prima compagnia stabile

russe nata settant'anni prima, fa parte di un complesso architettonico tra i più suggestivi della ex-capitale: la facciata principale, con un ampio loggiato di colonne bianche e un timpano con il carro di Apollo, guarda sulla prospettiva Nevskij, la facciata posteriore si apre sulla via Rossi (in onore del suo creatore), lunga duecento metri, con due lati identici di palazzi bianchi e gialli, in puro stile neoclassico, come il teatro.

Un teatro glorioso in caduta libera, un direttore coraggioso, una sindachessa determinata e un regista anticonformista: sono i protagonisti della rinascita dell'Aleksandrinskij di Pietroburgo. Il regista è Valery Fokin, alfiere di un “nuovo accademismo” capace di rispettare i classici, lasciando però spazio alla fantasia e al dialogo con il nostro tempo

Storia gloriosa, quella dell'Aleksandrinskij: qui Gogol' assistette alla prima rappresentazione del suo *Revisore* (che nel 1836 fu, nonostante il parere dell'autore, un grande successo) e Cechov a quella del suo *Gabbiano* (che nel 1896 fu,

come dovette ammettere l'autore, un solenne fiasco). Ma la storia gloriosa si trasformò, negli anni staliniani e poi brezneviani, in routine ingloriosa: vecchio repertorio, vecchia compagnia, vecchia struttura. Ormai ci andavano solo fan di divi decrepiti, burocrati provinciali, delegazioni straniere, funzionari pluridecorati. La noia continuò nonostante la perestrojka, il crollo del muro di Berlino, la fine del regime. Poi, all'inizio del nuovo millennio, un

miracolo, grazie a tre personaggi inimmaginabili solo qualche anno prima: un direttore letterario coraggioso, intelligente, curioso, creativo, un regista anticonformista, pieno di idee e di talento, un sindaco donna, decisa, impetuosa, determinata. Risultato: cambio radicale di repertorio e di compagnia, lifting ineccepibile del teatro dalle cantine ai solai, passando per palcoscenico e platea restaurati e rimodernati, creazione di un museo nel ridotto delle gallerie, dove riaffiora in tutto il suo splendore la storia dell'Aleksandrinskij che sembrava per sempre sprofondata nella plumbea palude sovietica.

Cominciamo dal terzo personaggio. Valentina Matvienko, eletta nel 2003, alla vigilia dei festeggiamenti del trecentesimo della fondazione di Pietroburgo, è una donna grintosa, sicura, energica. Dei moltissimi rubli arrivati per ridare lustro alla città di Pietro, ne destina una congrua parte alla ristrutturazione del gioiello di Rossi: vuole che torni a essere il simbolo della vita artistica della sua città. Ma certamente non sarebbe arrivata al risultato odierno senza l'aiuto di Aleksandr Cepurov e di Valerij Fokin. Il primo ha tutta l'aria di un posato specialista tutto archivi e biblioteche: non a caso gli si devono alcuni volumi (uno in particolare, dedicato alla sfortunata messinscena del *Gabbiano* nel 1896) della neonata collana di pubblicazioni che porta il nome del teatro. E invece, sotto l'aspetto mite dello studioso, è una miniera di progetti e di programmi. L'idea del museo, per esempio è sua, come quella della casa editrice: e le ha realizzate entrambe con incredibile solerzia ed efficienza. Così ha rovistato in vecchie casse, in polverosi depositi, scovando preziosi resti di messinscene storiche di cui si era persa memoria, costumi e arredi del leggendario *Ballo in maschera* di Mejerchol'd che si diceva bruciato in un incendio durante la guerra, schizzi del primo *Revisore*, spartiti, copioni, abiti indossati dalla Samojlova, dalla Savina, frammenti del vecchio mobilio disegnato addirittura da Rossi. Ha sistemato tutto ciò che trovava in vetrine ricavate da corridoi, anfratti, passaggi. Un percorso magico che sorprende a ogni passo. Non solo: dirige un ufficio studi di respiro internazionale, correda ogni novità della stagione con pubblicazioni, materiali, commenti, registra le prove più importanti degli spettacoli in preparazione. Il suo nome compare nei programmi e nei volumi, ma pochi sanno che colossale lavoro svolge a monte, nel suo piccolo ufficio sommerso da carta stampata, tra un'alabarda da armigero di un *Boris Godunov* e un ritratto di Scepkin.

Il moscovita vince la scommessa

Ma né la Matvienko con le sue laute sovvenzioni, né Cepurov con le sue idee e i suoi scavi archeologici nelle cantine del teatro avrebbero ottenuto la rinascita dell'Aleksandrinskij se non ci fosse stato il regista Valerij Fokin. Viene chiamato nel 2002. La candidatura è caldeggiata da Cepurov ma le perplessità e le riserve del consiglio direttivo sono fortissime: nessuno contesta la sua brillante carriera internazionale, ma è un moscovita (tutti provinciali! usano dire con sufficienza i sofisticati pietroburchesi), anagraficamente, per gli standard del teatro, è un giovanotto (ha poco più di cinquant'anni) e soprattutto ora dirige il Centro Mejerchol'd dove si fa "avan-

guardia". E invece è una scommessa subito vinta. Si ripete all'inizio del ventunesimo secolo quello che era già successo all'inizio del ventesimo: nel 1907, dopo decenni di paludata routine avvallata dagli applausi dello zar, il direttore dei teatri imperiali Teljakovskij chiama a dirigere l'Aleksandrinskij Vsevolod Mejerchol'd preceduto dalla fama di *bad boy*, reduce dal fallito esperimento dello studio di via Povarskaja ideato con Stanislavskij e da due criticatissime stagioni con la superdiva Komissarzevskaia che lo licenzia in tronco per troppa audacia. Anche Teljakovskij, come un secolo dopo Cepurov, non sbaglia: i dieci anni di Mejrchol'd (lavora all'Aleksandrinskij fino al 1917, fino alla rivoluzione, poi si unisce ai bolscevichi di Lenin e se ne va sbattendo la porta) sono rimasti una leggenda del teatro russo.

Dunque Fokin: un esordio fulminante, un *Revisore* che la critica accoglie con entusiasmo (e che Milano ha visto la scorsa stagione). E subito dopo altri tre classici, un altro Gogol, *Il matrimonio*, una riduzione del *Sosia* di Dostoevski, *Il cadavere vivente* di Tolstoj, tre spettacoli che fanno gridare al miracolo. Sì, Fokin è l'uomo giusto al momento giusto. La gente fiuta subito aria di rinnovamento, fa la coda al botteghino, il passaparola funziona, ricompaiono i giovani: il bello è che Fokin riesce a non urtare nemmeno i vecchi frequentatori. Le sue messinscene sono innovative senza strampalate dissacrazioni, intelligenti senza insensate audacie, provocatorie senza arbitrarie impertinenze. E subito viene coniato un termine per definire il suo stile: "nuovo accademismo". Perché nel lavoro di Fokin sui classici c'è rispetto, serietà, responsabilità, ma insieme spazio per la fantasia, l'introspezione, il dialogo col nostro tempo.

Dal centro Mejerchol'd all'Aleksandrinskij

Fokin, chi era costui? Classe 1946, si iscrive all'Istituto Scukin di Mosca e si diploma con uno spettacolo tratto dal *Naso gogoliano*: come si vede la passione per l'autore di *Anime morte* ha radici lontane. Al saggio assiste l'intero staff del Sovremennik, uno dei teatri di "fronda", insieme alla Taganka di Ljubimov, una delle compagnie più affiatate e coraggiose: il giovane regista è subito scritturato, insieme al

In apertura, una scena del *Revisore*, di Gogol', regi di Valery Fokin; in questa pag. il teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo.



Gogol' + Cechov

Pietroburgo vs Mosca derby a Milano

Un derby bellissimo giocato sul campo dello Strehler. Fra due celebri compagnie russe: il Teatro Alexandrinsky di Pietroburgo e il Maly di Mosca. Invitati per quella sorta di Coppa dei Campioni che è ormai diventato il Festival del Teatro d'Europa del Piccolo Teatro. Due stili, due cifre espressive diverse e che hanno portato a un risultato di parità. Parità perché il godimento per lo spettatore si può dire sia stato eguale. E poco ha importato se il gioco della squadra sanpietroburghese, agli ordini di Valery Fokin, poteva apparire più moderno e audace, quello della squadra moscovita, qui il Mister a essere Vitalij Ivanov, più tradizionale. Indossavano i giocatori del Maly la maglietta di Cechov, quelli dell'Alexandrinsky quella di Gogol'. Il Gogol' autore de *Il matrimonio*, cioè la prima commedia russa di costume considerata oggi l'anticipatrice del moderno "grottesco". Il nucleo di essa a risiedere nella situazione di un celibe impenitente, il funzionario Podkolyosin, che il regista Fokin si sente in obbligo di avvicinare all'Oblomov di Gonciarov che, appoggiato dalle mene di una mezzana e di un amico, sta per cedere alla tentazione di pigliar moglie e dopo varie peripezie a fondo comico, e un definitivo soliloquio sui vantaggi e sugli svantaggi del suo cambiamento di stato civile, scappa addirittura dalla finestra essendogli state chiuse tutte le porte. Curiosa l'idea di far diventare la ribalta una pista di pattinaggio sulla quale si consuma scivolando la realtà di sentimenti falsi prima ancora che fragili, ma soprattutto merito di Valery Fokin di giocare lo spettacolo sui moduli e i ritmi di un grottesco intelligente recitato a meraviglia da tutti gli attori (anche ottimi pattinatori). Come altrettanto bravi, capaci di ben accendere la miccia di una scoppiettante comicità sono apparsi anche gli attori del Maly impegnati essi in due dei più famosi di quegli atti unici che il dottor Cechov preferiva definire "scherzi". E cioè *Una domanda di matrimonio* e *L'orso*. Il primo, e chi non lo sa?, un abilissimo crescendo di un assurda disputa e di nevrotiche ripicche fra una giovane proprietaria terriera e il suo pretendente (di mezzo un padre che aiuta pure esso a caricare la molla di quel che è un mini *vaudeville* alla russa). Il secondo uno "scherzo" basato anch'esso su una catena inesauribile di battibecchi, minacce, insulti (perfino una sfida a duello) fra un lui e una lei destinati anch'essi

IL MATRIMONIO, di Nikolaj Gogol'. Regia di Valery Fokin. Scene e costumi di Alexandr Borovsky. Luci di Damir Ismagilov. Musiche di Leonid Desyatnikov. Con Natalia Panina, Kira Krellis-Petrova, Maria Kuznetsova, Igor Volkov, Dmitry Lysenkov, Pavel Yurinov, Andrey Matykov, Valentin Zakharov, Yulia Sokolova, Arkady Volgin, Svyatoslav Chereshnichenko, Ivan Parshin, Galina Yegorova. Prod. Teatro Alexandrinsky, PIETROBURGO.

UNA DOMANDA DI MATRIMONIO - L'ORSO, di Anton Cechov. Regia Vitalij Ivanov. Prod. Maly Teatr,

a una felicità coniugale, ma dove lei è una inconsolabile (si fa per dire) vedovella e lui (l'orso del titolo) un infuriato e apparentemente inesorabile creditore. La situazione ad apparire fin dall'inizio spassosamente paradossale a svilupparsi, come l'atto precedente, attraverso un farsesco crescendo. Sulla ribalta qui non c'è una pista circolare di pattinaggio, ma il sipario si apre su un palcoscenico di fine Ottocento con scenografia di gran gusto, costumi raffinati, eccellenti protagonisti impegnati ad accentuare quel "ridicolo" che solo Cechov sa dipingere così bene. Quel ridicolo sotto il quale fa capolino quel senso di scontentezza umana che in fondo è la vera *substantia* dell'opera del grande autore russo. Così come in realtà lo è anche di quella gogoliana. *Domenico Rigotti*

gruppo di interpreti del Naso. Il Sovremennik è una palestra della nuova drammaturgia. Fokin mette in scena Roscin (*Valentin e Valentina*, del 1971, la sua prima regia, colpisce per la sincerità e la freschezza della lettura), Vampilov, Rozov, Volodin. Per quindici anni si confronta con testi che affrontano, con il massimo di libertà concesso dalla censura, temi della vita sovietica soffocante e inquieta di quegli anni. Lo stile è quello del realismo quotidiano, della "verità", di una spontaneità che cerca di reagire al conformismo imperante nella maggior parte dei teatri. Ma è uno stile che non corrisponde fino in fondo a Fokin: nonostante gli anni del Sovremennik abbiano contribuito alla sua formazione politica e artistica (soprattutto utile gli sono i consigli della regista Galina Volcek, a capo del teatro), il regista cerca altro. Così, con alcuni coetanei, forma un gruppo di studio: lavorano su Dostoevskij, altro autore a cui Fokin tornerà a più riprese. Il testo scelto è *Memorie del sottosuolo*. Ne viene fuori uno spettacolo diversissimo dallo "stile" del Sovremennik, uno spettacolo onirico, grottesco, estremo. Passa a Mosca per caso Grotowski, vede lo spettacolo, gli piace e invita Fokin in Polonia. L'incontro con il maestro polacco costituisce una svolta importante: d'ora in poi Fokin segue seminari e lezioni, assiste a spettacoli che lo stimolano in una direzione di ricerca interiore, di autoanalisi completamente diversa da quella finora seguita. Gli vengono offerte regie in Polonia (circa una ventina), poi nel 1985 accetta di dirigere per alcuni anni il teatro Ermolova. Ma la vera occasione di rinnovamento avviene con la creazione a Mosca del Centro Mejerchol'd: alla fine degli anni Novanta cambia la fisionomia teatrale moscovita, teatri come la Taganka o il Sovremennik perdono il loro ruolo di contestatori di un sistema che non esiste più, si affermano invece gruppi di ricerca come la Scuola di arte drammatica di Anatolij Vasil'ev e il



Laboratorio di Petr Fomenko, gruppi compatti, con principi di lavoro collettivo molto definiti. Fokin si lancia nell'impresa del Centro con entusiasmo: un edificio nuovo, tecnologie avanzate, sale polifunzionali, spazi per prove, seminari, laboratori. Vuole che sia un luogo di incontro di scuole diverse, una palestra dove si allenino vari gruppi senza che qualcuno ne abbia l'esclusiva. Per il nuovo Centro inventa spettacoli di ricerca: torna al suo amato Gogol' con *Camera nell'albergo della cittadina NN* su temi tratti da *Anime morte*, una versione scenica di *Metamorfosi* di Kafka, uno spettacolo su Artaud. Con un'attrice del Sovremennik, la Neelova, mette in scena una versione del *Cappotto* gogoliano: lei, truccata da vecchio, spelacchiato scrivano, e intorno il vuoto, la solitudine, la disperazione. Uno spettacolo spettrale, angoscioso: in scena il piccolo, misero, sfinito impiegato pietroburghese (la Neelova) e di fronte a lui un enorme cappotto semovente dentro a cui entra e esce con mugolii, lamenti, sospiri, qualche battuta strascicata. Uno spettacolo quasi muto di una forza emozionante. Poi la chiamata a Pietroburgo. Dei quattro spettacoli d'esordio, il più intrigante, oltre al *Matrimonio* di cui si parla qui, è certamente *Il sosia*. Intanto una scenografia magnifica di Aleksandr Borovskij (con cui Fokin collabora ormai da anni): una enorme parete di materiale specchiante, larga quanto il boccascena, alcune scale che collegano la base con un piano superiore. Nello specchio ogni personaggio, non solo Goljadkin, si riflette, trova il suo doppio, la sua immagine deformata. Anche qui c'è il mondo dei burocrati, mondo ottuso, meccanico, marionettistico: Fokin li fa muovere in gruppo, li distorce, fa cantare loro improbabili coretti, ne denuda vizi e manie. Ma la grandezza della lettura sta nello strisciante dilagare della follia del protagonista: l'incontro con il sosia in una notte di tempesta è un momento teatrale di magistrale tensione. Goljadkin, con il volto coperto dal mantello, nella bufera notturna, percorre in fretta il proscenio fino a incontrare un secondo Goljadkin, in tutto simile a lui, lo segue, salgono la stessa scala, arrivano allo stesso pianerottolo, e qualcosa dice a Goljadkin senior che è cominciata la lenta discesa verso l'oscura, inesorabile notte della mente. È l'inizio della dissociazione, della perdita di identità, dell'avanzare della follia. Fokin fa cominciare lo spettacolo in platea. L'attore che interpreta Goljadkin è seduto tra il pubblico (nello stesso posto – dice Fokin – in cui sembra sedesse lo stesso Dostoevskij) e comincia a raccontare la sua storia: come dire, Goljadkin siamo tutti noi, in ognuno di noi si annida il germe della follia, si annida un sosia, un doppio, dove si concentra tutto quello che c'è in noi di aggressivo, violento, arrogante, volgare. C'è chi riesce a tenerlo dentro e a farlo esplodere solo qualche volta, c'è chi non regge e lo caccia fuori, se lo mette di fronte e combatte, lotta, fino a soccombere. Dopo il funerale di Goljadkin, l'attore torna in platea, tra il pubblico. Perché è vero, Goljadkin siamo tutti noi. ■

Fokin racconta

Prove, improvvisazioni, ruoli: ecco come lavoro

Le prove a tavolino per me non sono indispensabili. Qualche volta addirittura le salto: per due o tre giorni al massimo analizzo il testo a tavolino con gli attori, poi cominciamo subito a lavorare in palcoscenico con il sistema degli "etjudi" (improvvisazioni su un frammento di testo). Qualche volta mi è successo nel corso delle prove di tornare per qualche giorno a tavolino. Capita addirittura, soprattutto se l'autore è un contemporaneo e può essere presente in teatro, che il testo venga scritto durante le prove. Un testo contemporaneo non può essere analizzato solo a tavolino, ha bisogno di reazioni immediate, di emozioni personali degli attori. Mi è capitato addirittura di assistere alla stesura del testo da parte dell'autore durante le prove, durante le improvvisazioni degli attori: si partiva non dal testo, ma da una situazione data e poi si arrivava al testo. D'altra parte io sono del parere che il rapporto tra le varie fasi del lavoro di preparazione di uno spettacolo deve essere molto flessibile, non esistono ricette universali, tutto dipende dal testo e dagli attori. Qualche volta, soprattutto nel caso dei classici, è necessario sia agli attori sia al regista un periodo più lungo di accumulo di materiali, di assimilazione del testo (io lo chiamo «periodo di seduzione»), e in tal caso il lavoro a tavolino è davvero molto produttivo. Per quanto riguarda la prima lettura, prima mi piaceva farla io stesso. Leggevo alla compagnia, alla direzione artistica, ai singoli attori. Quando sei tu a leggere, dai già un preciso accento, un'indicazione esatta su come vorresti che fosse il risultato finale. E poi mi sembrava giusto che gli attori sentissero come io ricevo il testo. Oggi la penso diversamente. Credo che sia utile e addirittura più stimolante che siano per primi gli attori a leggere il testo. Tu li aiuti, li correggi, commenti il loro lavoro, in modo da portarli al risultato che vuoi: ma sono loro a dare il primo impulso.

Io non credo nel teatro delle star. Secondo me, il massimo livello lo si ottiene da una compagnia omogenea: anche l'attore che sta in scena due minuti deve sentirsi parte di un insieme, deve sentirsi una pennellata precisa in una grande tela. È il regista che deve creare una situazione di lavoro tale per cui anche l'attore che sta in scena due minuti manifesti altrettanto talento dell'attore che sta due ore. Ecco che cos'è una compagnia omogenea: tutti sono importanti e necessari, sia le comparse sia i protagonisti. Per un attore non è facile capire che il suo peso nello spettacolo non dipende dal numero di battute: è questo uno dei compiti più difficili del regista. Faccio un esempio: nel mio spettacolo *Il sosia* l'attore Kul'd recita il ruolo del maggiordomo. Avrei potuto affidare quel ruolo a un attore meno importante, ma il risultato sarebbe stato molto peggio: per me era importante il suo stile, la sua esperienza, anche la sua età. Lo spettacolo si apre con lui: suona solo il campanello, non dice una sola parola, ma ha un carisma speciale, un senso del rituale che sta compiendo tutto in particolare. Introduce in modo solenne il grido e la comparsa del protagonista dalla platea. Ecco che cosa intendo per pennellata in una grande tela: l'inizio dello spettacolo è tutto in questa presenza autorevole e muta. (dal volume: Valery Fokin, *Besedy o professii* (*Conversazioni sulla professione*), Pietroburgo, 2006, traduzione di Fausto Malcovati)

In apertura, una scena di *Il matrimonio*, di Gogol', regi di Valery Fokin; in questa pag. un ritratto del regista.





una riscoperta

La Francia, nel 2008, ha dedicato ampio spazio all'opera del drammaturgo morto di aids nel 1995 e in Italia sono al debutto diversi spettacoli, di cui due a firma di Luca Ronconi. *Hystrio* ne traccia un ritratto analizzando il lavoro di autore, le tematiche dominanti, la lingua e i modelli

di Filippo Bruschi

Il teatro intimo di Jean-Luc Lagarce

E Lagarce fu. La Francia ha celebrato la sua *étoile* della drammaturgia dedicandogli nel 2008 allestimenti un po' in tutti i teatri di Francia, convegni, saggi e nuove edizioni di vecchie opere. Ronconi, che ha già fiutato l'aria d'oltralpe, sta mettendo in scena al Piccolo Teatro *I pretendenti* (*Les prétendants*) e *Giusto la fine del mondo* (*Juste la fin du monde*), ma il nome di Lagarce spicca anche in altri cartelloni, come ad esempio in quelli dell'Arena del Sole di Bologna (*Le regole del vivere nella società moderna*, regia di Marinella Manicardi, al Teatro delle Moline) e dell'Out Off di Milano

(*Ultimi rimorsi prima dell'oblio*, regia di Lorenzo Loris). Peccato che l'autore non possa godersi questo trionfo. Morto di aids nel 1995, a trentotto anni, Jean-Luc Lagarce aveva raggiunto una certa fama come regista ma come scrittore era ancora pressoché sconosciuto. Nato nel 1957 a Montbéliard, nella Franche-Comté, trascorre infanzia e adolescenza a Valentigney, sede delle industrie e dell'indotto della Peugeot, dove i genitori lavorano come operai. A diciotto anni lascia il paese natio per trasferirsi nella non proprio tentacolare Besançon, e da allora la sua esistenza è stata consacrata al teatro nella doppia veste di autore e di regista.

In vita, come abbiamo accennato, fu la seconda a calzargli meglio: iniziata con la fondazione a soli vent'anni, insieme ad altri studenti del Conservatorio di Besançon, della compagnia La Roulotte (un omaggio a Jean Vilar), è poi proseguita tra alti e bassi fino agli anni '90, quando arriva un successo che sarebbe stato anche più grande se non fosse sopraggiunta la malattia, e poi la morte. Quanto allo scrittore, fu più o meno costretto a mettersi in scena da solo ed è soltanto a partire, grosso modo, dall'allestimento di Jouanneau di *Juste la fin du monde*, nel 1999, che diventa un autore di primo piano. Nello stesso anno esce il primo volume, oggi diventato il Volume III, delle sue opere a cura della casa editrice Les Solitaires Intempestifs.

Da allora l'ascesa è irresistibile: tutte le 25 pièces (alcune in realtà esilissime) escono insieme agli altri lavori (un racconto, adattamenti vari, un diario cartaceo e uno in pellicola), sempre presso Les Solitaires Intempestifs, mentre si moltiplicano le messe in scena in tutta la Francia e da qualche anno anche all'estero, specialmente in Spagna e Germania. L'apice è stato raggiunto quest'anno con l'entrata in repertorio alla Comédie Française di *Juste la fin du monde*, per la regia di Michel Raskine, e con le brillanti interpretazioni di Pierre Louis-Calixte, nel ruolo di Louis, e di Catherine Ferran, Laurent Stocker, Elsa Lepoivre e Julie Sicard in quelli della madre, di Antoine (il fratello), di Catherine (la cognata) e Suzanne (la sorella). Ancora una volta la Comédie ha dimostrato che la sua fama non riposa solo sui trascorsi allori e che attori con una rigorosa formazione alle spalle possono benissimo servire il teatro contemporaneo, anzi lo esaltano. Probabilmente altre opere di Lagarçe entreranno in cartellone. In particolare *Le pays lointain*, l'ultima sua opera, scritta in piena malattia, e che non a caso rivisita la vita di un uomo nella Francia degli ultimi vent'anni. Il tono oscillante tra dolore e serena constatazione dovrebbe rientrare nelle corde dei sobri *comédiens*, mentre la storia, che da fatto privato evolve a parabola di tutta un'epoca, ne fa una sorta di romanzo nazionale che troverebbe nel teatro di Place Colette la sua scena ideale.

Ritorni a casa e altre catastrofi

Se al pubblico italiano il grande successo, la vita e soprattutto la morte di Lagarçe possono in qualche modo ricordare Koltès, non si potrebbero pensare due autori più diametralmente distanti. Tanto l'opera e la vita di Koltès sono marcate dall'internazionalismo e dalla nevrotica ma potente volontà dei suoi personaggi di andare oltre i limiti convenzionali, quanto quella di Lagarçe, malgrado il passare degli anni, anzi, con il passare degli anni, sembra inevitabilmente tentata a ripiegarsi sull'infanzia provinciale e le sue lacerazioni. Tutto diverso poi l'atteggiamento dell'eroe lagarsiano: timido, insicuro, più timoroso di far del male che spinto da un autentico desiderio di solidarietà. Questo eroe o anti-eroe prende spesso le sembianze del figliol prodigo con la piccola variante, rispetto alla parabola biblica, che non riesce mai veramente a reintegrarsi nel nucleo familiare, incesplicando ogni volta nelle antiche incomprensioni, presto tramutate in balbettii, tic linguistici, glossolalie, che traducono l'impossibilità dei perso-

naggi di arrivare al nucleo della loro emotività e del loro passato. L'opera-chiave in quest'ottica è certamente *Juste la fin du monde*, dove il titolo apocalittico stride con l'ambiente familiare dimesso e le minime nevrosi che lo percorrono. Ma è comunque la fine del mondo, perché il figliol prodigo, Louis, sente che gli resta poco da vivere e questo ritorno a casa dopo anni di assenza è forse l'ultimo tentativo di spiegazione e definitiva catarsi. Ancora una volta non sarà così e Ulisse (altro possibile archetipo del personaggio) resterà definitivamente «sur sa faim». Se i ricordi malsani sono i Proci che hanno occupato il salotto-atrio di questa famiglia media della Francia profonda, essi non si lasciano colpire da nessun dardo, tanto più che Louis padre non è, ma figlio in eterno, più attratto dalle erranze che da una rugginosa stabilità. In questo testo emerge tutta la passione del Lagarçe regista per Ionesco e Cechov che aveva messo in scena fin dai suoi primi anni a Besançon. Dal primo prende il continuo ma sterile ritorno dei personaggi sulla lingua nel tentativo di trasformarla in un vero strumento di comunicazione; dal secondo, l'intimismo, la galleria di esseri frustrati in attesa di un impossibile liberazione, forse di fuggire dall'abbruttimento della provincia. Altrimenti declinato, il tema del ritorno a casa è dominante anche in *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, *Retour à la citadelle* e *Derniers remords avant l'oubli*, tutte opere che nell'ultima stagione teatrale hanno trovato ampio spazio nei cartelloni parigini. Nella prima di queste, una madre e quattro sorelle (evidente la rimembranza cechoviana) commentano il ritorno del fratello, mai presente in scena e su cui ancora una volta pesa la minaccia di una morte prematura. Più deludente l'ultima, una sorta di Grande Freddo alla francese, che la tormentata chiarezza della lingua di Lagarçe non riesce a trasformare in qualcosa di più originale di un ennesimo "c'eravamo tanto amati ma ora siamo brutti, vecchi e cattivi".

Altro filone tematico è quello della catastrofe che spinge i personaggi a condividere uno spazio più o meno chiuso, provando, se non a vivere, almeno a convivere.

A tale filone si iscrivono i giovanili *Cartage encore*, *Le voyage de Madame Knipper vers la Prussie orientale* e l'affascinante *Vagues souvenirs de l'année de la peste*. In quest'ultima, tre uomini e cinque donne abbandonano Londra alle prime avvisaglie di un'improbabile epidemia di peste e cercano di ricostruire una società più giusta in un accampamento di fortuna. Falliranno, anche se il finale lascia intendere che si tratta di una ricerca senza fine e che i nostri eroi non hanno smesso di sognare la loro utopia.

Il terzo tema potremmo definirlo metateatrale, ed è rappresentato da

In apertura, *Autoportrait - collage* di J.-L. Lagarçe (foto di di Lagarçe/Quenneville); in questa pag. Mireille Herbstmeyer in *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*, regia di Lagarçe (1994); nella pag. seguente, Elsa Lepoivre e Pierre Louis-Calixte in *Juste la fin du monde*, regia di Michel Raskine.





testi come *Nous, les héros* o *Les prétendants*. Opera originale quest'ultima, visto che non ripropone la solita metaforetta vita-teatro o la scomposizione e ricomposizione dei meccanismi della virtualità scenica, ma analizza il teatro in quanto discorso di potere, posta in gioco tra le altre che strutturano una società ossessionata dall'idea della spartizione e dalla sua *mise en forme* che passa principalmente attraverso i modelli culturali (*Potere e teatro in occidente* è il titolo della tesi di laurea di Lagarce). A volte i temi confluiscono, com'è il caso di *Retour à la citadelle*, dove l'eroe ritorna nella cittadina natale nelle vesti di uomo di successo e deve subire impotente, quasi muto, gli assalti delle richieste e ossessioni altrui. E proprio lui, che ha costruito la sua fama grazie alla capacità di manipolare le parole non sa come rispondere a tali scomposti attacchi e soprattutto alle forze emotive che li sottendono. Un atteggiamento che ricorda quello del Beranger di Ionesco, assalito da rinoceronti e bestie alienate di ogni specie, ma senza che il malessere si trasformi mai in parabola filosofica come nel caso dell'autore di *Le roi meurt*.

Pensando a Strindberg e alla Duras

Per certi versi il fenomeno Lagarce potrebbe anche essere visto come un preoccupante ritorno all'intimismo proprio nel momento in cui il mondo sembra deciso ad abbattere le sue ultime frontiere e a guardarsi come un'unica grande scena dove tutti i conflitti sono indissolubilmente connessi. Non esita a fuggire questi dubbi Jean-Pierre Sarrazac, uno dei più importanti drammaturghi francesi degli ultimi trent'anni, direttore dell'Ecole Doctorale d'Etudes Théâtrale all'Università di Paris III Sorbonne-Nouvelle, e organizzatore del convegno "Lagarce dans le mouvement dramatique" che presto diventerà un libro sempre edito da Les Solitaires Intempestifs: «Non solo

Lagarce è un autore aperto alla vita pubblica - spiega Sarrazac -, ma anche nelle sue opere più apparentemente personali non abbiamo mai a che fare con un teatro intimista, bensì con un teatro intimo, ossia un teatro che instaura la relazione più stretta possibile con l'altro, fosse anche quest'altro l'io stesso che racconta e si mette in scena. Strindberg, con il suo Intima Theater, è l'iniziatore di questo filone, che partendo dall'io si apre alla società, al kosmos. Lagarce ha ripreso questo tratto strindberghiano da Marguerite Duras, in particolare nel *Pays lointain*, dove mette in scena le sue tre famiglie: quella degli amanti, degli amici e la famiglia in quanto tale. È un'opera assolutamente politica, nel senso che vi è pienamente rappresentato un momento definito della nostra civiltà». In questo senso il teatro del di Lagarce fa parte di una corrente della drammaturgia francese che va da Corman a Deustch fino allo stesso Sarrazac e che si è fortemente ispirata al teatro quotidiano di Kroetz, autore che ha marcato gli anni Settanta e Ottanta, e forse troppo presto dimenticato. «Anche lo "Je" così spesso presente nell'opera di Lagarce - continua Sarrazac - in cui si fondono autore e protagonista (è appunto il caso di Louis in *Juste à la fin du monde*), non è un caso di mero ego-

centrismo, ma risponde a quella pulsione rapsodica che ha caratterizzato tutto il teatro del Ventesimo secolo e che è anche all'origine dello straniamento brechtiano». Insomma, per capire la modernità di Lagarce, non bisogna fermarsi al contenuto delle sue opere, che, come abbiamo visto, è abbastanza vario, ma coglierne il dialogo con la forme del dramma, tanto con quelle che le hanno precedute che con quelle che si annunciano nel prossimo futuro. Vedremo cosa ne penserà il pubblico italiano... ■

Per saperne di più

- Teatro (*I Pretendenti*, *Giusto la fine del mondo*, *Ultimi rimorsi prima dell'oblio*, *Noi, gli eroi*), Milano, Ubulibri, 2009, pagg. 176, € 16.
- *I contemporanei: Sarah Kane, Edward Bond, Jean-Luc Lagarce, Jon Fosse* (di Lagarce contiene *Le regole del saper vivere nella società moderna*), supplemento a *Il Giornale*, Milano, 2005.

Tutte le opere in francese di Lagarce sono state pubblicate da Les Solitaires Intempestifs.

- Testi teatrali: *Théâtre Complet* (Volumes I, II, III, IV); le opere più famose, come *Le Pays lointain*, *Juste la fin du monde* o *Les Prétendants*, sono uscite anche in edizione singola.
- Adattamenti: *Les Engagements du coeur et de l'esprit* (da Crebillon fils).
- Libretti d'opera: *Quichotte*.
- Narrativa: *Trois récits* (*L'apprentissage*, *Le bain*, *Voyage à la Haye*).
- Saggi: *Théâtre et pouvoir en occident*.
- Diari: *Journal* (1977-1990), *Journal* (1990-1995), *Journal vidéo*.
- Regie: *Traces incertaines* (*mises en scène de Jean-Luc Lagarce*).

www.lagarce.net

BANDO DI CONCORSO

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla decima edizione, si svolgerà nel giugno 2009 a Milano. Il Premio è destinato sia a giovani attori entro i 30 anni (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1979), allievi o diplomati presso scuole di teatro, sia ad attori 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 € 1500 riservate ai vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile), a cui si aggiunge la **borsa di Studio Teatri Possibili-Comune di Pieve Ligure**. Prosegue infatti la collaborazione tra **Hystrio** e il **Circuito Teatri Possibili**, grazie al quale la **pre-selezione** potrà svolgersi in diverse sedi su territorio nazionale e, prima dell'accesso alla finale di Milano, avrà luogo una semifinale a Pieve Ligure. Il concorso sarà quindi in tre fasi: 1) una **pre-selezione**, in diverse sedi, riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione; 2) una **semifinale a Pieve Ligure** per i candidati che hanno superato la pre-selezione; 3) una **selezione finale a Milano**, a cui hanno accesso diretto coloro che frequentano o sono diplomati presso accademie o scuole istituzionali (l'elenco completo su www.hystrio.it), coloro che hanno versato per tre anni consecutivi i contributi Enpals e i vincitori della semifinale.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (maggio 2009, varie sedi)

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, a fine maggio, in diverse sedi grazie al rapporto di collaborazione che lega Hystrio al circuito Teatri Possibili. Le domande di iscrizione dovranno pervenire alla direzione di **Hystrio** (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it) entro l'**11 maggio 2009**. Possono essere inviate per posta oppure online (www.hystrio.it), corredate dai seguenti allegati: a) breve curriculum; b) foto; c) 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. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il **1979**. I candidati che supereranno la pre-selezione parteciperanno alla semifinale prevista a Pieve Ligure a inizio giugno, i cui vincitori avranno accesso alla selezione finale organizzata a fine giugno a Milano.

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE (giugno 2009, Milano)

La selezione finale, riservata a giovani diplomandi o diplomati presso accademie e scuole istituzionali di recitazione (l'elenco completo su www.hystrio.it) e a coloro che hanno superato la semifinale, si svolgerà a Milano a fine giugno 2009. Le domande d'iscrizione dovranno pervenire alla direzione di **Hystrio** (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it) entro l'**8 giugno 2009**. Possono essere inviate per posta oppure online (www.hystrio.it), corredate dai seguenti allegati: a) breve curriculum; b) foto; c) attestato di frequenza o certificato di diploma della scuola frequentata oppure la fotocopia del libretto Enpals; d) fotocopia di un documento d'identità; e) comunicazione del 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 **1979**.

COME ISCRIVERSI

L'iscrizione avviene preferibilmente dal sito www.hystrio.it attraverso la compilazione dell'apposito modulo, corredato dei materiali di cui sopra. In alternativa si accetta anche l'iscrizione via posta. L'iscrizione è la sottoscrizione di un abbonamento annuale alla rivista Hystrio (€ 30). Per informazioni: www.hystrio.it oppure segreteria del Premio Hystrio presso la redazione di Hystrio-trimestrale di teatro e spettacolo, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.40.94.83, premio@hystrio.it

PREMIO HYSTRIO 2009
alla vocazione per giovani attori



Warlikowski nostalgia d'Occidente

di Pier Giorgio Nosari

La politica del repertorio, il rapporto con il pubblico, la liturgia sociale del teatro, la memoria della scena e la lezione della grande regia critica occidentale. L'opera di Krzysztof Warlikowski, recente vincitore a Salonico del Premio Europa nella categoria delle Nuove realtà teatrali, si muove entro questo perimetro. È l'espressione della nostalgia d'Occidente (e di modernità) di una fetta non piccola della cultura dell'Europa dell'est postsovietica

Il quarantaseienne regista polacco racconta senza peli sulla lingua la situazione teatrale del suo Paese nell'era postsovietica e spiega le ragioni che l'hanno spinto ad allestire testi "scandalosi" come *Cleansed* della Kane e *Angels in America* di Kushner

e neoatlantista. Ma nel lavoro di questo instancabile polacco 46enne - più volte rappresentato in Germania e Francia, già studente di storia e filosofia a Cracovia, folgorato dal teatro con Krystian Lupa in Polonia e poi a Parigi nei primi anni '90 - c'è anche un'inquietudine più profonda. Un inesperto bisogno di ridefinire statuto e funzione del proprio ruolo e del ruolo del teatro, per esempio. E una riflessione che traduce un travaglio nazionale ma, al tempo stesso, esprime una necessità generale.

HYSTRIO - *Il classico per eccellenza, Shakespeare, in alternativa ad autori contemporanei come Bernard-Marie Koltés, Sarah Kane e Tony Kushner, per tornare poi alla regia lirica. Non ci sono vie di mezzo, nel suo lavoro?*

KRZYSZTOF WARLIKOWSKI - Dipende dal contesto in cui mi trovo a operare, nella contraddittoria e spesso ipocrita, bigotta e borghese Polonia postsovietica. Ci sarebbero molte cose da dire, al riguardo. Per esempio che certi autori contemporanei, da

noi come in tutta l'Europa dell'est, erano sconosciuti: introdurli nel nostro repertorio era un'operazione necessaria. Ma questa è una considerazione ovvia, che lei e tanti critici occidentali si aspettano di sentire da me. È giusto, ma io voglio dire che ci sono anche livelli più profondi.

HY - Quali, ad esempio?

K.W. - In Polonia, come in molta parte dell'Europa orientale, il teatro è ancora un rito culturale. Magari la realtà circostante è degradata, e la creatività è ostacolata. Ma il teatro no: costituisce un'eccezione perché gli si riconosce un particolare status culturale. Il che è un vantaggio, ma rende anche pigro e tradizionalista il pubblico. Ecco, Shakespeare e l'opera sono i feticci di questa concezione un po' snob ed elitaria. Posso contestarla, ma servirebbe a poco. Allora posso far scivolare al suo interno elementi diversi, magari dissonanti o problematici. E vedere cosa succede.

HY - Seguendo il suo ragionamento, in che categoria rientra una sua regia molto apprezzata in Occidente come *Cleansed della Kane*? È un veleno o un antidoto?

K.W. - Forse tutti e due. La sostanza di *Cleansed*, ma un po' di tutto il teatro della Kane, sta nella violenza. La Kane la enfatizza, la esibisce in modo impudico. E la mette in relazione ai peggiori tabù della nostra società, e non mi riferisco solo a quella polacca. La brutalità, il retaggio dei sensi di colpa di un cristianesimo rigido e ottuso, l'impossibilità di relazioni umane se non nei termini di prevaricazione e sottomissione, l'omosessualità, il sesso come aggressione, dominio e umiliazione: sono temi più che mai controversi, capaci ancora di scandalizzare.

HY - È questo che cerca?

K.W. - Se serve, perché no? Non mi piace un teatro che, semplicemente, celebri la sua liturgia sociale senza provare a raggiungere altri livelli. Non credo che serva un teatro da cui gli spettatori escono uguali a prima. Credo che questo sia un problema per tutti quelli che si occupano di teatro, ovunque operino. Ma in Polonia mi sembra anche più urgente.

HY - Perché?

K.W. - Perché la rappresentazione della violenza non è contemplata neanche come possibilità nel teatro polacco medio, neppure quando si mettono in scena testi come quelli shakespeariani. Un rito sociale non può essere violento, no? Ma intanto fuori dal teatro la realtà si fa spietata, egoista, ipocrita. Ci ripetiamo quanto siamo bravi e furbi, e intanto siamo privi di identità e di memoria, siamo schiacciati tra un liberalismo imparato dai libri e un tradizionalismo antimoderno e chiuso su se stesso. E non siamo capaci di elaborare la nostra storia recente.

HY - Suona difficile pensare che temi del genere possano essere sollevati dai classici che tutti si aspettano di vedere in teatro, come Shakespeare, o da una neo-elisabettiana incline a un certo estetismo della violenza, come la Kane.

K.W. - Il gioco non può essere diretto, altrimenti scatta un meccanismo di rimozione. Penso che si debba agire per linee interne, cercando di spostarne ogni volta un po' più in là i limiti. Tornando alla Kane, il suo teatro espone una violenza perturbante, senza apparenti filtri rappresentativi o stilistici. Ma, al

tempo stesso, esprime un bisogno d'affetto assoluto, che si può prestare a una messa in scena quasi ritualizzata come quella che ho diretto io per *Cleansed*, che può arrivare a un certo tipo di pubblico. Stesso discorso per *Angels in America* di Kushner, che vela, ma non nasconde, la durezza della realtà che racconta.

HY - Non trova che sia un gioco ambiguo, nel quale si hanno almeno tante probabilità di essere funzionali al sistema quante quelle di modificarlo?

K.W. - Forse, ma non ne conosco un altro. Esiste una scena sperimentale o indipendente, in Polonia come in tutti gli altri paesi. Ma è confinata in circuiti marginali. A me interessa parlare al pubblico *mainstream*. E quello lo trovo in teatri o in istituzioni di un certo tipo. La Polonia non è l'Italia: io sto parlando di una nazione che collaborò attivamente allo sterminio degli ebrei e poi ha il coraggio di dichiararsi vittima del nazismo, che riesce a essere antisemita oggi che gli ebrei sono quasi scomparsi, che si dice religiosa ma è solo bigotta, che si proclama attaccata ai valori tradizionali mentre si abbandona al cinismo degli affari.

HY - Lei vuole operare nel e sul suo pubblico, ma al tempo stesso lo disprezza. Ha successo e cerca la provocazione. Come concilia questi estremi?

K.W. - Ammesso che siano degli estremi. O, meglio, ammesso che non siano il paradosso di sempre, in tutto il teatro. La bussola da seguire è il mestiere, quell'arte della scena che ti insegna a essere rigoroso e a seguirne la logica.

HY - Da questo punto di vista, quali sono le esperienze che l'hanno più influenzata?

K.W. - Ho avuto la fortuna di non svolgere la mia formazione solo in Polonia, ma di aver compiuto esperienze fondamentali all'estero, ad esempio in Francia con Peter Brook o a Milano con Giorgio Strehler. E ho avuto la fortuna di non considerare il teatro come mia prima opzione: da giovane ero più attratto dal cinema, mi sembrava più vivo e all'altezza dei nostri tempi. Ho recuperato il teatro per gradi, senza rinchiudermi al suo interno ma cercando di tenere aperti gli occhi sulla realtà.

HY - La sua formazione è legata al teatro di regia occidentale. Ma non ha sentito in nessun modo l'influenza o la lezione dei grandi riformatori polacchi della scena, Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor?

K.W. - Non durante i miei studi. Grotowski e Kantor erano tenuti ai margini del teatro polacco, e hanno trascorso gli ultimi decenni della loro vita in Occidente. Kantor ha prodotto i suoi ultimi spettacoli a Firenze, Norimberga o Berlino, Grotowski ha abbandonato il teatro attivo e fondato il suo Workcenter in Italia, a Pontedera. La mia generazione ha recuperato la loro memoria solo successivamente, quando per studiare ha potuto frequentare artisti occidentali e viaggiare. Ma essi non hanno influito sulla mia formazione. ■

In apertura, una scena di *Angels in America*, di Tony Kushner, regia di Krzysztof Warlikowski; in questa pag., un ritratto del regista.





un fenomeno in crescita

Home sweet home... il teatro piace in video

di Sandro Avanzo

I numeri non sono più quelli di un fenomeno di nicchia. Dati forniti dalla Fabbri Editori parlano di 1.700.000 pezzi venduti in edicola del teatro di Eduardo, di 400.000 in prima edizione più altre 120.000 nella seconda del teatro di Govi, di 310.000 della coppia Fo-Rame, di 350.000 per la commedia musicale di Garinei e Giovannini. E ancora non bastasse, ci sono le librerie a mettere in bella vista sempre più spesso accanto ai romanzi, ai saggi, e ai volumi di poesia anche i titoli di teatro registrati per l'homevideo. In rete si possono perfino trovare dvd di spettacoli realizzati esclusivamente per e-commerce (e non ci si riferisce qui a lavori amatoriali, a riprese messe in commercio da gruppi parrocchiali o simili, che pure sono spesso disponibili, ma alle produzioni ufficiali che hanno circuitato nelle storiche sale delle principali città

italiane). Se poi si guarda alle strategie del mercato si vede che sono molteplici e differenziate, solitamente con una prima uscita proposta in libreria per poi far arrivare dopo qualche mese gli stessi titoli alle edicole, così come già sperimentato fin dai tempi delle vhs cinematografiche. Ma succede anche il

Gli archivi Rai come fonte primaria di approvvigionamento, le strategie editoriali, le collane tematiche, il ruolo di quotidiani e periodici, l'acquirente tipo. Il teatro in homevideo ha sempre più successo e i numeri delle vendite parlano chiaro

contrario con un titolo che viene recuperato prima per la vendita in edicola e grazie al successo ottenuto è poi riproposto in versione più lussuosa nelle librerie (è emblematica in tal senso la storia della ElleU, l'editrice nata come costola del quotidiano *l'Unità*). La situazione è dunque oramai così ricca e dinamica da necessitare di un proprio specifico sito internet che la possa tenere costantemente monitorata e che nel contempo informi i webnauti delle continue evoluzioni: <http://www.teatrinvideo.com>. Chiaramente in tale magmatica situazione diventa molto complesso fornire un quadro preciso del fenomeno del teatro in dvd. Quando e se lo si appropria come un prodotto, si nota come il più delle volte venga offerto senza autentici criteri scientifici, ma esclusivamente in base alle opportunità commerciali legate alla fama dei nomi degli autori, attori e registi più in voga del momento. Alcuni punti fermi a cui riferirsi per fortuna ci sono: le Teche Rai e le testate editoriali. La gran parte dei titoli che arrivano sul mercato proviene infatti dagli archivi Rai e in particolar modo dai recuperi televisivi delle celebri e rimpianti "commedie del venerdì sera", che nei decenni '60 e '70 portarono puntualmente ogni settimana nelle case degli italiani i migliori talenti del nostro panorama teatrale nazionale e testi scritti in ogni tempo e in ogni paese.

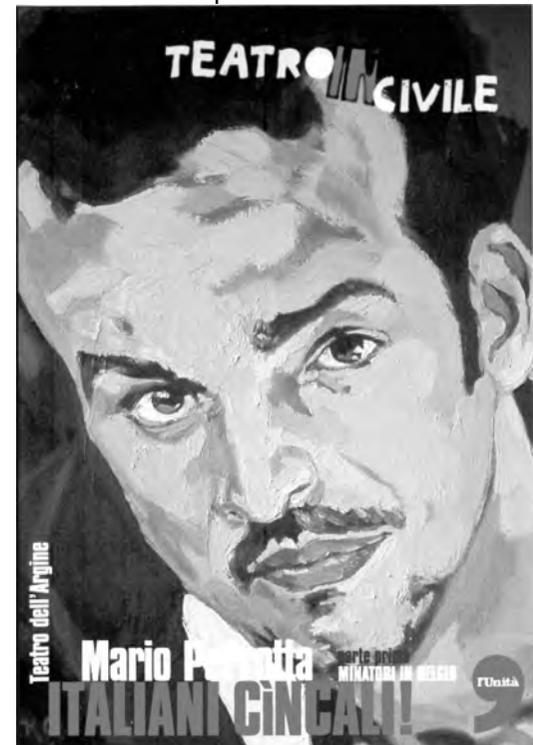
La quasi totalità delle collane proposte in edicola dalla Fabbri Editore, leader assoluto del mercato, attinge a quella inesauribile miniera. Le 35 uscite del teatro di Eduardo sono tutte frutto di riprese Rai, così come le 10 di Govi (del resto la prima uscita in vhs sia di Eduardo che di Govi era avvenuta con il solo marchio Rai) e come pure sono Rai le 40 commedie (musicali e in prosa) di Garinei e Giovannini.

In parallelo è importante notare che la strategia commerciale dell'Editoria Fabbri fin dalle prime pubblicazioni indica chiaramente che «si riserva la facoltà di variare il numero di uscite periodiche complessive, nonché di modificare la sequenza delle uscite e i prodotti», evidentemente sulla base degli esiti delle vendite. Il più delle volte la collana è destinata a veder incrementati i propri titoli, come nel caso de *I Grandi Classici del Teatro* - attualmente in corso - dove le previste 45 uscite sono state portate a 55; del resto un analogo prolungamento era stato deciso anche con *La Grande Commedia Musicale di Garinei e Giovannini* passata dagli iniziali 25 titoli ai conclusivi 40, e con la serie *A Teatro con Pirandello* portata fino a 43 uscite dalle 30 del piano iniziale.

Accade anche il contrario, come sta a testimoniare la riduzione della serie de *I classici della risata* drasticamente tagliata da 30 a 20 titoli. Sempre in casa Fabbri fanno nucleo a parte le collane dei Legnanesi nella raccolta *Tel chi el teater!* (30 dvd) e di Macario nella serie a lui dedicata *Tutto Macario* (25 dvd). I primi sono una compagnia che recita in stretto dialetto lombardo e a causa di tale barriera linguistica i dvd dei loro spettacoli (inusuale caso di riprese non made in Rai) sono stati scientemente distribuiti solo nel Nord Italia raggiungendo comunque le 250.000 copie vendute. La serie di Macario invece si concentra più sul materiale cinematografico che non su quello teatrale; al contrario di quanto era accaduto in un'analoga iniziativa legata al quotidiano *La Stampa* quando nell'estate 2007 l'editore torinese ha offerto come allegato ai propri lettori 6 dvd del grande comico, limitandone però la distribuzione alla sola area del Piemonte.

Pionieri senza fortuna il caso di *Teatro INcivile*

Esiste un prima e un dopo *Teatro INcivile*, la collana di dvd allegata al quotidiano *l'Unità*. È questo l'evento che ha fatto da apripista al teatro contemporaneo in homevideo. L'idea primaria era venuta a Rossella Battisti, giornalista e critico della testata romana. Il suo giornale era reduce dalla proposta in dvd di gran parte degli spettacoli di Dario Fo, iniziativa che aveva ottenuto ottime vendite; così lei pensò di giovare di quel successo editoriale. Il suo intento era di far arrivare anche in provincia i lavori di quei giovani attori e autori di cui andava scrivendo in quello stesso periodo. Su quegli spettacoli «folgoranti» (intervistata, ancor oggi la Battisti continua a definirli così) i lettori trovavano informazioni e giudizi sulla stampa, ma restavano impediti a vederli perché esclusi dalle programmazioni ufficiali. Per capirci: era il periodo post *Vajont* di Paolini, il momento in cui Ascanio Celestini s'era appena fatto conoscere con *Radio clandestina* e ancora non era stato mediatizzato dallo schermo televisivo. E proprio dal lavoro di Celestini la giornalista intendeva partire per la diffusione in dvd del nuovo teatro italiano che stava manifestandosi allora. La coincidenza fa incrociare la sua proposta con un amministratore delegato disponibile a tentare l'impresa e l'incontro con Mario Perrotta in scena con *Italiani cincali!*. È lui che si infervora sul disegno, che partecipa attivamente, che pensa a una proposta di una rosa di giovani (autori, attori e registi) legati dal tema conduttore di un teatro di impegno civile. Non solo, ma si fa anche carico di un gravoso aspetto organizzativo, coinvolgendo a Udine il Teatro Club e l'Università nella programmazione di una stagione nel cui cartellone raggruppare tutti gli spettacoli destinati a essere ripresi. L'elenco comprende *Fabbrica* di Ascanio Celestini, *Italiani cincali!* dello stesso Mario Perrotta, *mPalermu* di Emma Dante, *maggio '43* di un ancora sconosciuto Davide Enia, *Nati in casa* di Giuliana Musso e *I Pescecani, ovvero quello che resta di Bertolt Brecht* di Armando Punzo star del mondo teatrale ma invisibile ai più senza accesso alla Fortezza di Volterra. Così, ottimizzata la produzione, una medesima troupe e uno stesso regista (Marco Rossetti) si occupano e portano a termine riprese e post-produzione nel capoluogo friulano. L'uscita in edicola non si giova né di un'adeguata promozione né di una diffusa distribuzione e non ostante ciò l'uscita del primo dvd, *Fabbrica* di Celestini, raggiunge una non disprezzabile quota di venduto. Poi la collana viene subito interrotta per consentire il completamento della già citata serie di Dario Fo. È il colpo di grazia che affonda l'iniziativa. Quando, a distanza di mesi, riprendono le pubblicazioni, c'è un crollo in verticale delle vendite che determina il fallimento commerciale dell'operazione e soprattutto l'impossibilità da parte dello stesso team di ripetere l'esperienza col medesimo editore. S.A.



V E T R I N A

L'esempio dell'allegato al quotidiano o al periodico permette di citare un'altra modalità di diffusione del teatro in dvd, sempre più frequente e (apparentemente) di successo. *L'Espresso* ha accluso al giornale, una ogni settimana, 7 commedie goldoniane che pochi mesi prima erano state edite in un prezioso cofanetto unico dalla 01, mentre *Il Corriere della Sera* e *La Gazzetta dello Sport* hanno congiuntamente offerto nelle 15 uscite della collana *ComiCollection* le performance live dei più celebri comici italiani contemporanei; ancora *La Gazzetta dello Sport*, ma in modo autonomo, ha allegato alle proprie pagine l'intero ciclo del *Teatro di Marco Paolini* a partire dal celebrato *Vajont*. Non si trattava neppure stavolta di una novità, erano le stesse riprese già proposte in vhs dalla collana *Stile Libero* di Einaudi, il primo nome cui va riconosciuto il merito di aver portato i filmati di teatro dentro le mura delle librerie, senza far distinzioni tra cabaret, commedia musicale o teatro civile. A ruota era seguita la Mondadori che poco dopo, nei primi mesi del 2000, aveva iniziato ad abbinare nella collana *Bum* un volume antologico e una vhs monotematici dedicati a grandi comici del passato e del presente. Come ultima modalità di fruizione di interi spettacoli ripresi in video resta da citare l'autoproduzione che le compagnie realizzano a partire dal proprio lavoro sul palco, e come esempio valga per tutti

Paolo Poli che regolarmente propone in vendita nei teatri dove recita i dvd delle sue antecedenti esibizioni, finendoli esauriti al termine di ogni tournée. Come è evidente, si è fin qui evitato di elencare titoli specifici o di fare slalom tra le teorie estetiche sul tipo di ripresa adeguata o sulle differenze tra lo spettacolo dal vivo e la sua riproposizione per immagini. Per i primi si rimanda ai precari cataloghi della distribuzione, mentre per l'aspetto teorico il riferimento è ai molti studi già esistenti e ai festival di settore come il *Riccione Ttv*. Solo di un argomento non si è ancora fatta parola: chi è l'acquirente tipo dei dvd teatrali? La risposta arriva ancora una volta dall'ufficio marketing della Fabbri Editore, dove sono state fatte specifiche ricerche: «target maturo, over 40, solitamente ben distribuito tra uomini e donne ma con leggera predominanza femminile. Fanno eccezione alcune opere che per contenuto risultano affini anche a un target più giovane come la collana sul teatro di Pirandello, tema trattato nei licei e presente nei programmi ministeriali già nelle scuole medie. Risiedono in piccoli e medi centri, sono ben informati e buoni frequentatori di cinema e teatri, possiedono un livello di istruzione medio-alto. Per quanto concerne il profilo professionale rientrano nelle categorie impiegati, liberi professionisti e insegnanti anche se la parte più adulta del target è già pensionata». ■

Ravenna Teatro - Teatro Stabile di Innovazione / Comune di Ravenna - Assessorato alla Cultura / ETI - Ente Teatrale Italiano



nobodaddy

Teatro Rasi
Ravenna ott. 2008
maggio 2009

Teatro delle Albe / Francesca Proia-Danilo Conti-TCP Tanti Così
Progetti-Homunculus / Societas Raffaello Sanzio-Mantica /
Michael Gira-Bronson Produzioni / Mariangela Gualtieri-Teatro
Valdoca / Fanny & Alexander / Valter Malosti-Teatro di Dioniso /
Arturo Cirillo-Nuovo Teatro Nuovo / Antonio Rezza-Flavia
Mastrella / I Sacchi di Sabbia / Teatro Sottimano / Fibre Parallele
Teatro / Babilonia Teatri / Orthographe / Masque Teatro / xtra-
vaganze core-Palustre Records / Menoventi / Roberto Corradino-
Beggimento Carri // Premio "Lo Straniero" a cura di Goffredo Fofi
// Mostre a cura di Gianluca Costantini-Elettra Stamboulis-
Associazione Mirada, Silvia Loddo, Viola Giacometti; Anke
Feuchtenberger / Emiliano Biondelli-Christian Contin-Cesare
Fabbri-Luca Gambi-Giovanni Lami-Filippo Molinari-Lia Pari-
Valentina Venturi / Mauro Bendandi-Roberto Pagnani // Incontri
a cura di Valentina Bertolino-Lorenzo Donati-Lucia Oliva-Rodolfo
Sacchetti-Serena Terranova-Altrevocità e Cristina Ventrucci:
Renata Molinari, Simona Cocozza-Maria Martinelli, Laura Mariani,
Andrea Porcheddu, Luca Ricci, Maurizio Braucci, Silvia Bottiroli,
Piergiorgio Giacchè // Non-scuola

Teatro Rasi Ravenna tel. 0544 36239 www.ravennateatro.com/nobodaddy
nobodaddy@ravennateatro.com

STAGIONE DUEMILAOTTO DUEMILANOVE

08 09



direzione artistica
Tonino Conte e Massimiliano Civica

23 ott - 5 nov	sala Aldo Triunfo	CANDIDO Viaggio tragicomico nel migliore dei mondi possibili	Teatro della Tosse	Emanuele Conte
12 - 15 nov	sala Dino Campana	IL MERCANTE DI VENEZIA	Compagnia Civica	Massimiliano Civica
19 - 26 nov	sala Aldo Triunfo	SMALLER, POORER, CHEAPER	Acrobat	Ryan Taplin <i>dalla Hudsonia</i>
5 - 10 dic	sala Dino Campana	L'ULTIMO UBU	Teatro della Tosse	Tonino Conte
10 - 14 dic	sala Aldo Triunfo	SCHICKELGRUBER, ALIAS ADOLF HITLER	Stuffed Puppet Theatre	Theo Franz <i>dalla Quercia</i>
17 - 21 dic	sala Aldo Triunfo	ODOTUSTILA - WAITING ROOM	Ville Malo & Kalle Hakkarainen	Ville Malo <i>dalla Finlandia</i>
10 gen	sala Aldo Triunfo	QUINTORIGO PLAYS MINGUS	Quintorigo	
14 - 17 gen	sala Aldo Triunfo	AMARKORD VARIETE'	Bizz Art	Mana Divina
21 - 24 gen	sala Dino Campana	(A + B)³	Muta Imago	Claudia Sorace
28 - 31 gen	sala Aldo Triunfo	GOBO. DIGITAL GLOSSARY	Akhe Group	Jana Toumina <i>dalla Finlandia</i>
4 - 8 feb	sala Aldo Triunfo	BUFAPLANETES	Pep Bou	Pep Bou <i>dalla Spagna</i>
18 - 21 feb	sala Aldo Triunfo	LE 5 ROSE DI JENNIFER	Nuovo Teatro Nuovo	Arturo Cirillo
25 - 28 feb	sala Aldo Triunfo	ALLA META	Teatrino Giuliano	Teatrino Giuliano
3 mar	sala Aldo Triunfo	1989/2009... 20 anni di palco	Orchestra Balam	
4 - 8 mar	sala Aldo Triunfo	UN ANNO CON 13 LUNE	Egumteatro	Annalisa Bianco, Virgilio Liberti
11 - 14 mar	sala Aldo Triunfo	THE CRYONIC CHANTS	Societas Raffaello Sanzio	Scott Gibbons, Chiara Galdi
17 - 18 mar	sala Aldo Triunfo	THE GREAT WAR	Hotel Modern	Hotel Modern <i>dalla Danimarca</i>
25 - 28 mar	sala Dino Campana	BOX	Teatro della Tosse	Emanuele Conte
8 - 11 apr	sala Aldo Triunfo	SEIGRADI concerto per voci e musiche sintetiche	Santasangre	Santasangre
17 - 18 apr	sala Aldo Triunfo	FRAGMENTS	Théâtre des Bouffes du Nord	Peter Brook <i>dalla Francia</i>
20 - 30 apr	sala Dino Campana	IL FANTOCCIO	Teatro della Tosse	Marco Mianchisi
6 - 9 mag	sala Dino Campana	GABBATO LO SANTO	Gli Omini	Gli Omini
7 mag	sala Aldo Triunfo	A MIO RISCHIO E PERICOLO sarsa concerto dedicato a Bruno Lauzi	Teatro della Tosse	Pietro Fabbri
12 - 16 mag	sala Aldo Triunfo	SUDORE	Teatro Cargo	Laura Sicignano
25 - 28 mag	sala Aldo Triunfo	LA STORIA IN GIOCO N° 13	Teatro della Tosse	

MIRAC, FONDAZIONE LUTZATI, TEATRO DELLA TOSSE, FONDAZIONE CARIGE, BANCA CARIGE, latte tigulio Centro Lutto Rapallo

Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse - Piazza R. Negri 6/2 - 16123 Genova - tel. 0102487011

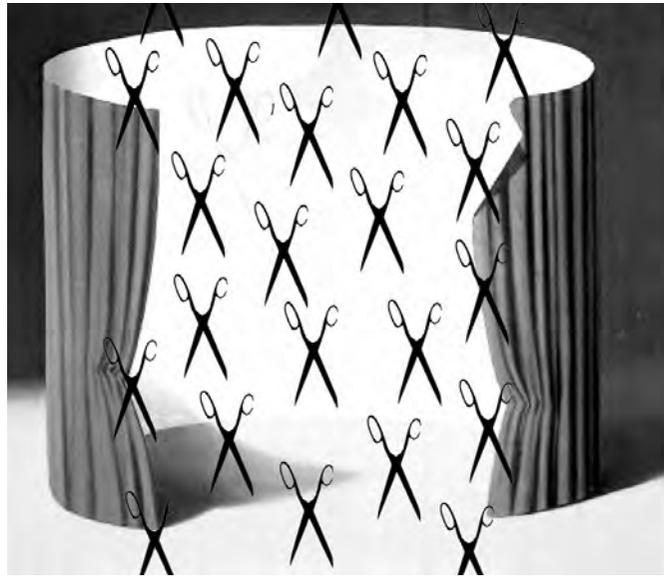
Il tempo del disincanto e il tormentone del FUS

di Ugo Ronfani

Altro che rilancio del teatro! Meglio: il teatro si rilancia, ma da solo. Incrementando il pubblico, aumentando la domanda. Lo si è visto con la Festa del Teatro. Che in Lombardia - regione campione - ha registrato il pieno delle platee. Non basta spiegare il fenomeno con i prezzi stracciati o gli ingressi gratuiti: la "fame" di spettacoli dal vivo viene da lontano, dal bisogno di comunicare di una società autistica, dall'affliggente mediocrità dell'intrattenimento televisivo, dalla remota ma persistente richiesta di modelli catartici che la scena suggerisce in tempi confusi come il nostro. La lezione della Festa del Teatro è chiara: se in assenza dei richiami della politica, ridotta a mera gestione di interessi, della scuola, priva di finalità educative, e delle pratiche istituzionali, svuotate di senso, il teatro ridiventasse luogo di emozioni e di valori fondamentali le sorti della nostra società migliorerebbero.

Ma bando alle utopie. I vari governi della Repubblica - destra, sinistra, centro - hanno relegato la cultura, teatro compreso, fra le loro preoccupazioni minori. La perfusione culturale degli strati sociali avviene ai livelli più bassi, il modello mediatico informa su tutto tranne che formare. Ed è oggi fin troppo evidente che la crisi economica costringe ad altre priorità nella spesa, e mette in coda gli stanziamenti per la cultura. In questa situazione si è rimesso in moto il tormentone del Fus. Costrette a vivere, anzi a sopravvivere, con le sovvenzioni del Fondo Unico per lo Spettacolo, le associazioni della Prosa hanno inviato in granitica unità al ministro Bondi una lettera dai toni apocalittici, con il tenore dell'ultimatum. Avvertono che «così non si va avanti» (titolo di prima pagina del *Giornale dello Spettacolo* dell'Agis), che la prevista riduzione del Fus a 378 milioni di euro per il 2009 determinerà il crollo di un vitale programma di progettazioni, che di conseguenza si rischia il fermo delle attività nell'autunno prossimo venturo. Sinceramente: non vorremmo essere nei panni del ministro Bondi. Che da un lato non può non promettere di adoperarsi per cercare di ricostituire il Fus ai livelli precedenti (obiettivo minimalista mentre non si arrestano le spinte inflazioniste, oggettivamente insufficiente), e dall'altro deve di necessità sottostare alle drastiche economie delle manovre finanziarie di Tremonti.

È vero che la riduzione del Fus a 378 milioni ridurrebbe di fatto a un terzo la dotazione iniziale del 1986 considerando gli indici di svalutazione dell'Istat e che dunque si tornerebbe indietro di vent'anni e oltre nelle attività della Prosa, ma è altrettanto vero che sulla questione teatrale, oggi in Italia, pesano come un macigno le restrizioni di spesa imposte dalla crisi, in un contesto che rende difficile sostenere per il teatro urgenze prioritarie. Pare a noi - retoriche e passioni politiche a parte - che la soluzione del problema si presenta oggi con tutte le ardue difficoltà della quadratura del cerchio. Il ministro dovrà rispondere "presente" all'appello dei teatranti, cercando di recuperare quanto meno in tutto o in parte la minacciata decurtazione del Fus, magari sotto forma di accantonamento, ma non solo. Si tratterà anche di evitare che,



privilegiando la parte per il tutto, ci si riduca alla questione esclusiva delle sovvenzioni, per rilanciare invece e finalmente una riforma del sistema dello spettacolo italiano.

La crisi sta costringendo il teatro a forme di gestione dalle quali siano esclusi privilegi, rendite di posizione e sprechi. Non è vero che la legge quadro per la prosa, di cui si parla dal dopoguerra, sia un film già visto, come scrive il giornale dell'Agis: la crisi potrebbe anzi determinare uno stato di necessità per riprendere progetti di riforma abbandonati nel soporifero convincimento che la politica assistenziale del Fus fosse il toccasana. Siamo arrivati alla stagione del disincanto. E non vale accapigliarsi sulla base di pregiudiziali "politiche". Una dura realtà riporta al pettine nodi su cui si è discusso per anni senza risolverli: dalla perdita di funzioni e di identità degli Stabili ai bilanci delle Fondazioni lirico-sinfoniche non in linea con gli imperativi dell'austerità, dalla confusione anche amministrativa nei rapporti fra governo ed enti locali, che deve preoccupare mentre si sta attuando una politica di decentramento, alle insufficienze operative di organismi come l'Etì, dalle persistenti carenze nel sostenere una drammaturgia del tempo presente al declino dei festival.

Non basta limitarsi a gridare «piove, governo ladro!» per assolverci da quella parte di responsabilità che incombe anche sulla gente di teatro. Il disordine e l'improvvisazione sono ancora troppo frequenti, si associano a un burocratismo e a una superficialità progettuale tutta affidata alla panacea del Fus. Che è stato e, temiamo, continuerà a essere uno strumento esposto a pressioni politiche e a tentazioni lottizzatrici, non propriamente limpido insomma. Che cosa succederebbe se il Fus restasse com'è (ridotto, dicono le statistiche, di due terzi rispetto al suo valore di vent'anni fa), o fosse ulteriormente assottigliato, o soppresso? Sparirebbero zone oscure della gestione teatrale (lo sosteneva Eduardo De Filippo), emergerebbero le punte di eccellenza del teatro di qualità, sparirebbero forme di parassitismo e di vuote esibizioni ma il teatro, sicuramente, non morirebbe. ■



Il teatro della salute quando è di scena il cancro

di Alberto Pagliarino

Tiziano Terzani nella sua ultima intervista cinematografica (*Anam. Il senza nome*, 2004) racconta della cura che Ippocrate prescriveva ai malati del V secolo a.C. Questi venivano "ricoverati" sull'isola di Kos, dove erano sottoposti a massaggi, digiuni, somministrazioni di erbe medicamentose, etc. Inoltre per i pazienti era d'obbligo la visione di tragedie e commedie. Così la cura passava attraverso una purificazione degli umori del corpo e dell'anima per ristabilire quell'equilibrio interno che la persona aveva perduto nel contatto col mondo. In particolare, la catarsi che nasceva dalle visioni teatrali era di tipo comunitario. Cura, teatro e comunità. C'è in questa idea di cura la consapevolezza che la malattia - in particolare quella che tocca profondamente la vita della persona, come il cancro - non fosse semplicemente una patologia del corpo, ma anche una condizione vitale di ordine sociale e simbolico.

Ancora oggi sono molti i punti di incontro tra malattia oncologica e teatro. Sempre più stanno crescendo e sviluppandosi in Italia le esperienze di animazione dei clown in corsia. Il lavoro di Hunter "Patch" Adams - famoso medico statunitense che inventò la terapia del sorriso - è diventata un esempio molto seguito; tra le più importanti associazioni di volontariato che lavorano in Italia troviamo l'associazione VIP, attiva da più di dieci anni, che promu-

ove azioni di formazione e intervento, coinvolgendo una fitta rete di volontari. Il cancro è diventato anche tema di lavoro e riflessione autobiografica per alcuni spettacoli, inseriti all'interno dei circuiti di teatro tradizionali; un esempio su tutti è *Tumore, uno spettacolo desolato* di Lucia Calamaro.

In Italia abbiamo inoltre due esperienze nell'ambito del teatro e oncologia, uniche a livello nazionale e internazionale: il progetto "Cantiere Teatrale San Giovanni Antica Sede-Narrare la malattia" a Torino e il "Progetto Amazzone" di Palermo. Questi percorsi si occupano di promozione teatrale della salute. I lavori nascono dal presupposto che parlare di cancro non significhi solo parlare di ricerca scientifica specialistica, prevenzione medica in ambito dia-

La pratica scenica si incontra sempre più spesso con la malattia oncologica, diventando strumento per favorire lo sviluppo di competenze e professionalità, di riflessione e prevenzione. Le esperienze del "Cantiere Teatrale San Giovanni Antica Sede-Narrare la malattia" a Torino e il "Progetto Amazzone" di Palermo

agnostico, cura farmaceutica e radiologica, interventi chirurgici. Fare promozione della salute - o prevenzione primaria - attraverso il teatro significa favorire processi di sviluppo di competenze e potenzialità di persone e comunità, ma anche occasioni di riflessione ampia sul tema ambientale.

Nel 2006-2007 Alessandra Rossi Ghiglione e il Teatro Popolare Europeo, con la consulenza scientifica della dottoressa Rossana Becarelli, hanno realizzato per la Rete Oncologica del Piemonte e Valle d'Aosta un importante progetto teatrale, della durata di due anni, sulla narrazione della malattia oncologica. Il luogo di questo progetto è stato il presidio San Giovanni Antica Sede, noto anche come il più antico ospedale di Torino e il più importante ospedale cittadino nella storia della malattia tumorale. Il lavoro si è incentrato sulla promozione della salute rivolta a pazienti e cittadini e sulla cura dello stress dell'operatore, spesso sottoposto alla pressione che nasce dal continuo rapporto con la malattia. Al progetto ha lavorato una nutrita équipe formata da attori, musicisti, cantanti, scenografi professionisti e da un gruppo ampio di operatori di teatro sociale. Sono stati attivati laboratori di drammaturgia ed espressione performativa, laboratori di costruzione e creazione scenografica, aperitivi teatrali sulla storia dell'ospedale, letture-spettacolo presso la sala del day hospital per chi vive o ha vissuto nei luoghi della cura, l'itinerario teatrale *Porte Soglie Passaggi* tra le storie di pazienti e curanti, presentato nell'ambito degli eventi di Torino Spiritualità 2007, la festa cittadina di capodanno *1000 candele per l'Ospedale San Giovanni Antica Sede*. Il percorso è culminato nell'evento *Sotto il Segno del Cancro*: quattro giornate di teatro, arte e incontri sul tema del rapporto con la vita a partire dall'esperienza del cancro.

Il "Progetto Amazzone", ideato e curato da Anna Barbera e Lina Prosa, è la prima esperienza di "Teatro e Cancro" nata in Italia nel 1996 con la prima edizione delle "Giornate Biennali Internazionali tra Mito Scienza e Teatro" di Palermo. Il lavoro teatrale coinvolge principalmente donne che hanno o hanno avuto un tumore e nella sua storia si è avvalso della presenza e della collaborazione di diversi professionisti di rilievo nel panorama internazionale tra i quali Susan Strasberg, Thierry Salmon, Marion D'Amburgo, Hanna Schygulla, Danio Manfredini. In questo caso il lavoro affonda le sue radici nel mito e nel teatro antico. La malattia diventa, all'interno di questi percorsi, da disagio e menomazione, archetipo che favorisce la ricerca umana, teatrale e la possibilità di cambiamento. Nel 1999 è nato così a Palermo il Centro Amazzone, che sviluppa il proprio lavoro attraverso tre settori principali: la prevenzione, la creazione di spazi di cultura e seminari e il teatro. Qui la donna può accedere alla possibilità di una visita senologica (con la presenza di medici oncologi dell'ospedale Mauriziano di Palermo), può effettuare una mammografia (in collaborazione con la facoltà di medicina, reparto di radioterapia) o usufruire di una visita con uno psicologo della Asl 6 Palermo. Inoltre il centro attiva un'ampia attività teatrale con il laboratorio permanente Teatro Studio "Attrice/Non" che coinvolge professionisti e volontari, donne sane e ammalate.

In questo panorama di itinerari si vede con chiarezza non tanto uno scenario della diversità o della marginalità, ma un teatro della salute, intesa sul piano reale del benessere psicofisico e sul piano simbolico del benessere della comunità cittadina e della civiltà. In questo modo il teatro si riconnette con le proprie origini rituali e di liturgia civile e si fa scena della salute della città. ■



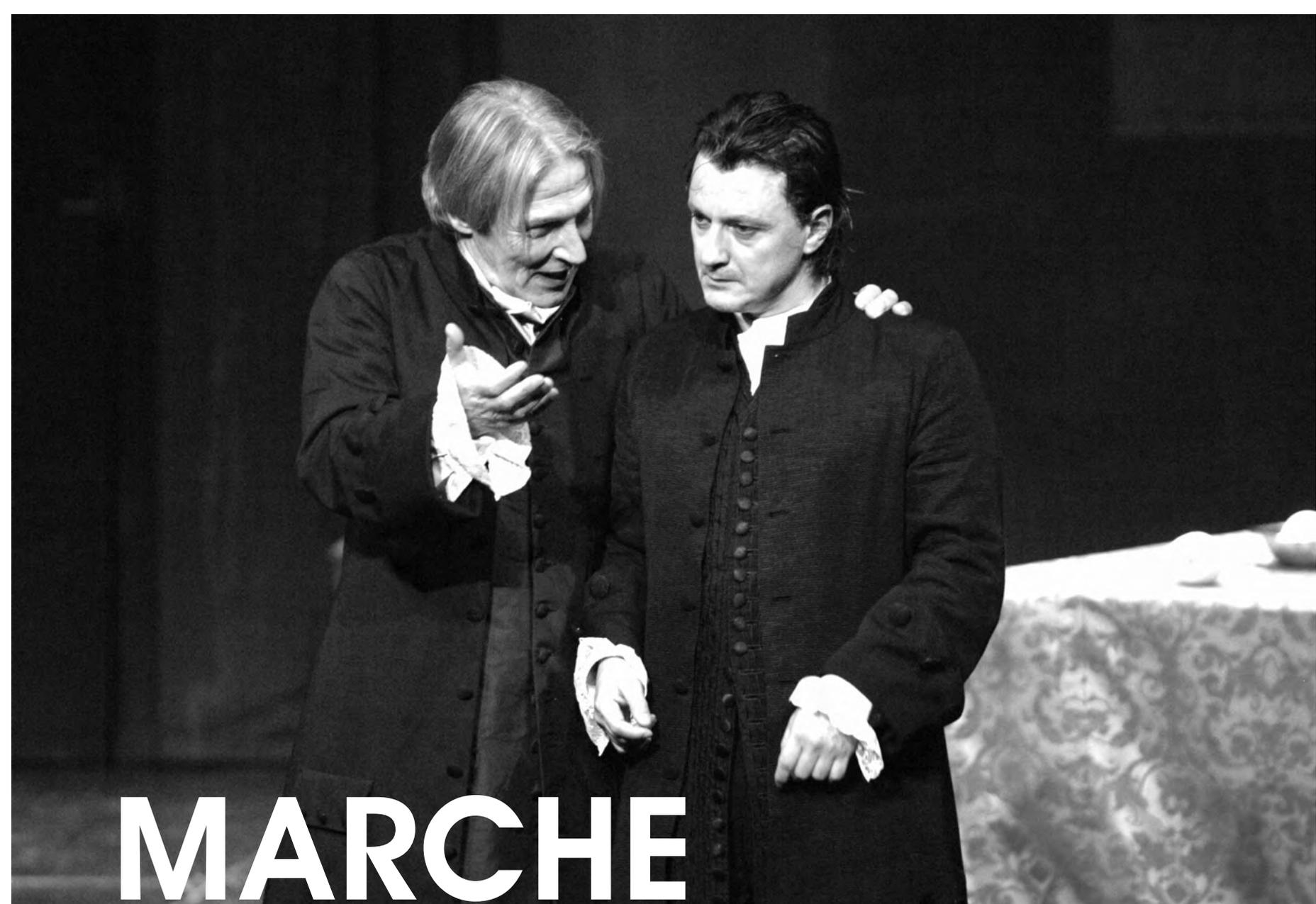
Se la malattia-tabù si trasforma in cabaret

Si può trattare un tema tabù come il cancro, che nell'immaginario collettivo assurge a sinonimo del tabù-morte, in un cabaret vagamente espressionista, ma non privo di stralunata allegria, pur nella sensibilissima attenzione all'esperienza di chi soffre? Questo spettacolo di Alessandra Rossi Ghiglione ci riesce, intrecciando con essenzialità canzoni, dialoghi surreali, storie di dolore e mettendo soprattutto in evidenza la presenza intensa o l'energia umana, vigile, partecipe di tutti gli attori e i musicisti coinvolti. Fin dall'inizio, quando sulla scaletta del palcoscenico tutto si avvia da una narrazione piana e diretta, che impercettibilmente ci sospinge dentro l'ombra, dentro la dimensione, parallela alla nostra esistenza, della vita che combatte per la salute e, in definitiva, con se stessa per se stessa. Questo spettacolo, che esalta il coraggio di vivere e si presenta stilisticamente assai calibrato, pur nella miscela di assai disomogenei registri espressivi, è il punto d'arrivo di un più articolato processo di teatro sociale e di comunità, *Sotto il segno del cancro*, che ha conosciuto varie fasi, tanti incontri e aggregato e ricucito insieme innumerevoli destini di attori-operatori, malati, medici e infermieri. Un segnale confortante, in questo nuovo e arido secolo, della trasformazione di quello che era stato, in altra epoca e temperie, un teatro che stringe incontri senza essere inerme, bensì, ancora una volta, davvero *living* e necessario. Franco Perrelli

PASSIONI. CABARET CONCERTO, drammaturgia e regia di Alessandra Rossi Ghiglione. Scene di Maurizio Agostinello. Con Antonella Enrietto, Luciano Gallo, Alberto Pagliarino, Mauro Battisti. Prod. Teatro Popolare Europeo, TORINO.

In apertura un momento delle attività del "Cantiere Teatrale San Giovanni Antica Sede - Narrare la malattia"; in questa pag. due immagini rispettivamente, in alto, di Cassandra on the road, di Lina Prosa per "Progetto Amazzone"; e, in basso, di *Passioni. Cabaret concerto*, testo e regia di Alessandra Rossi Ghiglione.





MARCHE

un palcoscenico per mostri sacri e giovani emergenti

di Pierfrancesco Giannangeli

Stagioni invernali e festival estivi regalano una proposta diversificata, ma continua durante l'anno su tutto il territorio. Si sta approvando la nuova legge sullo spettacolo dal vivo: un passo decisivo per distinguere tra soggetti e progetti. Il ruolo di Stabile a Amat nella crescita della creatività contemporanea in una regione che si distingue anche per lo spazio dedicato alla danza

Le Marche sono a un punto di svolta nel loro rapporto con la scena. È infatti in via di approvazione - proprio in questi giorni c'è il voto decisivo - la prima legge regionale sullo spettacolo dal vivo. Sarà una legge che codifica un sistema teatrale nato per stratificazioni successive, dall'inizio degli anni Settanta: in principio fu Polverigi, con la splendida intuizione di Velia Papa e Roberto Cimetta, poi arrivò l'Amat (l'Associazione marchigiana attività teatrali, che prima di chiamarsi così è passata attraverso altri acronimi), infine il Teatro Stabile delle Marche. Il sistema dunque c'era, ma non è mai esistita una sua organizzazione. Ora, con questa legge, si distingue tra i soggetti e i progetti, nel senso che si riconoscono alcuni soggetti storici, affermando che senza la loro precisa funzione il sistema non si reggerebbe. Dunque, la relazione tra i soggetti consente la

realizzazione dei progetti e delle politiche del teatro. Tali soggetti sono individuati con la sigla "pir" (primario interesse regionale), e pertanto, in quanto esistenti storicamente, riconosciuti nella loro professionalità. A certificarla sarà un albo regionale dello spettacolo dal vivo, che da un lato indica i soggetti, dall'altro i progetti: un passo fondamentale, poiché finora le legge tutelava soltanto i progetti. È facile prevedere che da alcuni questo passaggio istituzionale sarà salutato come positivo, poiché è capace di fare chiarezza fino a un'auspicabile semplificazione delle faccende burocratiche, mentre da altri verrà accusato di protezionismo, di salvaguardia dell'esistente. Vero è che il recente Sistema Teatro Marche - frutto di quell'accordo tra Stato e Regioni, ora superato dal cambio di governo - individuando come soggetti **Amat, Teatro Stabile, Inteatro e Teatro del Canguro** (realtà storica del teatro ragazzi marchigiano), ha dato un'idea precisa di quanto si può fare e, anche se non esiste più, ha lasciato una nuova voglia di collaborazione, che qui sarà la parola d'ordine del futuro.

Teatri storici: un patrimonio inestimabile

Certo è che gli amministratori di Regione, Province e Comuni nelle Marche si trovano a gestire un autentico patrimonio "immobiliare", che va riempito di sensi. I teatri storici sono infatti il valore aggiunto nella geografia dei luoghi. Come dice il presidente della Regione, Gian Mario Spacca, «rappresentano un patrimonio culturale di inestimabile valore, costruiti per lo più a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento, sono stati non solo un contenitore culturale della città, ma un vero e proprio luogo di aggregazione sociale: ogni paese, anche il più piccolo, aveva il suo "scricigno" che rappresentava il cuore della comunità». Un censimento risalente al secolo scorso affermò che le Marche potevano contare su 113 teatri storici. Di questi oggi 72 sono aperti al pubblico: il risultato della fusione tra l'attenzione degli enti locali e i fondi stanziati dalla Regione. «Insieme ai 344 musei presenti - prosegue Spacca - contribuiscono a rafforzare l'immagine delle Marche come un grande museo diffuso, con un'altissima densità di contenitori culturali in rapporto alla popolazione residente. Un caso unico, a livello nazionale, anche considerando che il patrimonio teatrale marchigiano è frutto dell'ingegno di famosi architetti (Ghinelli, Torelli, Morelli, Aleandri, Vanvitelli), di validi scenografi (Liverani, Bibiena), di insigni pittori (Francesco Podesti). Un patrimonio costruito attorno a soluzioni architettoniche di pregio, arricchito da affreschi straordinari e impreziosito con artistici sipari». Un pezzo di questo patrimonio, va qui ricordato con dolore, è andato quasi in fumo: un incendio durante i lavori di restauro, l'estate scorsa, ha infatti seriamente danneggiato il teatro Vaccaj di Tolentino, il luogo da cui partì l'avventura di Saverio Marconi e della **Compagnia della Rancia**. Tornando alle parole di Spacca, sono totalmente condivisibili, ma questi gioielli potrebbero rivelarsi un boomerang se non fossero sfruttati. Va dato merito dunque all'Amat di gestirne la gran parte, con attenzione alle esigenze di ciascuna amministrazione locale: nessuna imposizione, ma concertazione. Un

buon metodo, che crea pure un grande palcoscenico che si allunga su tutto il territorio, capace di ospitare i Muta Imago e la Fura dels Baus, Giorgio Albertazzi e il giovane emergente, realtà internazionali e artisti locali in crescita.

Un patto d'acciaio con Carlo Cecchi

La sigla produttiva più importante e più conosciuta della regione è il **Teatro Stabile delle Marche**, che ha sede ad Ancona. Da alcune stagioni il regista di riferimento dello Stabile è Carlo Cecchi, con il quale il direttore Raimondo Arcolai - arrivato dopo un periodo difficile per il teatro, sfociato in una crisi economica, che ora sta passo dopo passo rientrando - ha stretto un patto d'acciaio, vincolando addirittura la sua direzione alla presenza di Cecchi. Un'avventura cominciata insieme con *Tartufo* e proseguita con i due atti unici *Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me* di Thomas Bernhard e *Sik Sik, l'artefice magico*, presentati in un'unica serata che possiede il dono dell'intelligenza di parlare in modi diversi di teatro, che diversamente possono far sorridere e pensare: Cecchi sceglie da un lato l'ironia sferzante che nulla risparmia e dall'altro la comicità sincera e calda che tutto avvolge. Lo Stabile, oltre alle sue produzioni, ha cominciato a sostenere buone dosi di nuovo teatro. Intendiamo, con questa definizione, il contributo che viene dato allo sviluppo della creatività contemporanea, dei giovani artisti. Un esempio in questo senso sono *Interviste con uomini schifosi*, spettacolo prodotto dallo Stabile marchigiano che il ventenne regista milanese Tommaso Pitta ha tratto da *Brevi interviste con uomini schifosi*, uno dei libri più importanti di David Forster Wallace, straordinario scrittore americano dell'ultima generazione, la cui vita si è interrotta tragicamente appena qualche mese fa. Gli uomini schifosi sono quelli raccontati da una donna, che parla con la loro voce, rimasticando le parole che, purtroppo, si è sentita dire. Significativo progetto al femminile è poi quello che vede protagonista l'attrice marchigiana Rosetta Martellini: in collaborazione con il musicista Andrea Mei, è l'autrice dello spettacolo teatrale dedicato a quella grande donna che fu Joyce Lussu, intellettuale, femminista (senza isterismi) e partigiana. Lo spettacolo, anch'esso prodotto dallo Stabile, è parte di un progetto complessivo che si intitola "Capelli al vento" e comprende la pubblicazione di un cofanetto, che contiene un cd audio di settanta minuti. Lo zampino dello Stabile c'è anche in *If I was Madonna*, una drammaturgia di Alessandra Morelli e Alessandro Sciarroni, e in *Io sono internazionale*, spettacolo con protagoniste la danzatrice Rebecca Murgi e l'attrice Lucia Mascino: una donna e il suo doppio, una che parla con il corpo, l'altra che pone domande senza risposte.

In apertura Carlo Cecchi e Valerio Binasco in *Tartufo*, di Molière, regia di Carlo Cecchi; in questa pag., l'interno del Teatro Comunale di Cagli.



Sinergie per giovani talenti

Nei suoi progetti lo Stabile è spesso affiancato dall'**Amat**, che fa la sua parte per ciò che gli compete. Questa sinergia a portato in superficie una realtà artistica, tendenzialmente giovane, di grande interesse e, pensata in prospettiva, di peso. Un primo esempio è Matteo Ripari, che è maceratese di origine, ma ha dato vita al suo gruppo, che si chiama Nessunteatro, a Porto Sant'Elpidio, sulla costa fermana. Tra i suoi spettacoli, va segnalato l'esperimento di *A_M_O*, nel quale Ripari respira l'aria intensa, per ritrasmetterne le sen-

sazioni in chiave contemporanea e attualizzante, di tre capolavori shakespeariani: *Otello*, *Macbeth* e *Amleto*. Poi c'è stato *Martedì*, testo di Edward Bond che racconta il dramma interiore di un soldato che decide di allontanarsi dal conflitto. Infine, Ripari si è dedicato (non per la prima volta, nelle sua pur breve carriera) a Pirandello, mettendo in scena *L'uomo dal fiore in bocca*.

Ancora, tra le altre esperienze in ordine sparso, vanno ricordate quelle del **Teatro Rebis di Macerata**, fondato e diretto da Andrea Fazzini - una sigla che si muove a tutto campo nel settore della produzione, dell'ospitalità nel suo piccolissimo teatrino, dell'organi-

zizzazione di festival e di formazione - e di Stefano Artissunch, sardo trapiantato ad Ascoli Piceno, che in maniera intelligente si diverte a smontare i classici, ripulirli dalla polvere e restituirli con la lingua dell'attualità. Da poche settimane ha debuttato un suo Shakespeare, con protagonista Marina Suma. Infine, c'è il **Teatro della Plebe**, creatura geograficamente complessa, perché raccoglie freschi diplomati delle scuole di teatro di area milanese. A fondarla è stato il maceratese Antonio Mingarelli (scuola del Piccolo) e all'interno c'è pure Andrea Dezi, altro maceratese (ma di scuola Paolo Grassi). Stimolante il loro *Riccardo III*, una riflessione sul potere in forma di spettacolo itinerante, che viaggia fuori e dentro i teatri, alla scoperta, fin nelle viscere, dei segreti della vita di palcoscenico. Infine un omaggio a una piccola, ma consistente, realtà produttiva: si chiama **LeArt'**, ha sede a Grottammare, e la dirige, nella sezione teatro, il bravo Gianluca Balestra. Senza una sua intuizione di qualche anno fa, *Romeo e Giulietta*. *Nati sotto con-*

lirica

Tradizione e innovazione nella terra del belcanto

Fiore all'occhiello della cultura nazionale, la lirica non poteva mancare nella terra che ha dato i natali a Gioacchino Rossini e Giovanni Battista Pergolesi. Le rassegne operistiche nelle Marche sono numerose e di qualità. A cominciare dal **Rossini Opera Festival**, la prestigiosa rassegna, promossa dall'omonima Fondazione in collaborazione con il Comune di Pesaro, che dall'estate del 1980 propone spettacoli ispirati al repertorio del Maestro, diretti da personalità come Dario Fo e Moni Ovadia o, per l'edizione 2009, Giorgio Barberio Corsetti e Lluís Pasqual. (www.rossinioperafestival.it). L'altro polo di eccellenza nella Regione è la stagione operistica dello **Sferisterio di Macerata**: grazie alla direzione artistica di Pier Luigi Pizzi, da un paio d'anni la tradizionale rassegna estiva ideata nel 1967 da Carlo Perucci si è trasformata in un Festival dalla vocazione internazionale, ospitando artisti del calibro di Gabriele Lavia e Dante Ferretti, chiamati a lavorare su di un tema conduttore proposto di anno in anno dalla direzione. (www.sferisterio.it). Ma l'elenco delle rassegne potrebbe continuare all'infinito: caratteristica

fondamentale della Regione, infatti, è il numero elevato di teatri d'opera, spesso dislocati al di fuori dei grandi centri urbani. Se il **Teatro delle Muse di Ancona** (www.teatrodellemuse.org), forte di una storia più che centenaria, occupa un posto di primo piano, grazie anche alla direzione artistica di Alessio Vlad, che ha saputo ridare nuovo vigore alla stagione lirica del teatro più grande delle Marche dopo la riapertura nel 2002, meritano sicuramente un accenno le stagioni liriche del **Teatro dell'Aquila di Fermo** (teatro.fermo.net), da poco restaurato, della **Fondazione Pergolesi Spontini di Jesi** (www.fondazionepergolesispontini.com), del **Teatro della Fortuna di Fano** (www.comune.fano.ps.it) e la rassegna di teatro da camera proposta in estate dal **Camerino Festival** (www.camerinofestival.it). In un simile contesto, la recente fondazione del Circuito regionale per la produzione lirica, che unisce la Fondazione Pergolesi Spontini di Jesi, il Teatro Comunale dell'Aquila di Fermo, il Teatro Comunale Ventidio Basso di Ascoli Piceno e la Fondazione del Teatro della Fortuna di Fano non fa che confermare l'eccellenza raggiunta dalla Regione nel settore. *Roberto Rizzente*



traria stella, un talento come **Leo Muscato** probabilmente non sarebbe mai arrivato nelle Marche.

Qualche nome da ricordare

La regione è anche un importante laboratorio per la **danza**. Ci sono residenze per gruppi nazionali e internazionali – organizzate dall'Amat nel delizioso e funzionale teatro Annibal Caro di Civitanova – e ci sono artisti locali. Come il maceratese **Maurizio Rinaldelli Uncinetti**, che recentemente ha proposto con il gruppo Male Etre, da lui diretto, la coreografia intitolata *Transiti/Transfer*, un progetto sull'identità culturale e la percezione del maschio nella società. O come **Helen Cerina**, giovanissima danzatrice urbinata, che, nonostante l'età, può vantare un interessantissimo curriculum di formazione e collaborazioni internazionali. Attualmente è in scena con il suo nuovo lavoro, che si intitola *On the sagittalis*, una scrittura coreografica sul complesso piano sagittale, appunto. Ancora nella danza, va ricordato il matelicese **Roberto Lori**, come ha testimoniato il bel lavoro intitolato *Tuffo nel vuoto*, una coreografia sull'immigrazione presentata sulla riva di Civitanova del mare Adriatico.

E veniamo agli **autori**. Il primo l'hanno portato in scena, in un esilarante spettacolo dedicato al drammatico tema del precariato intitolato *Comunista!*, Piergiorgio Cini (Laboratorio teatrale Re Nudo di San Benedetto) e il casertano Pierluigi Tortora. Si tratta di dello scrittore fermano **Angelo Ferracuti**, di cui le edizioni Effigie hanno dato alle stampe la raccolta degli scritti teatrali (il volume si intitola proprio *Comunista!*, come il testo che contiene, e comprende altri tre titoli: *Anitre*, *Non avere paura del buio* e *Padre nostro*). Va ricordato che Ferracuti è l'autore, tra gli altri libri, del fortunato *Risorse umane*, reportage sul mondo del lavoro pubblicato da Feltrinelli oltre due anni fa. Autrice e attrice, cervello in rientro nelle Marche: è **Roberta Biagiarelli**, marchigiana di Fano, per vent'anni attrice al Laboratorio Teatro Settimo di Torino, prima di tornare a casa e fondare la compagnia Babelia. Di lei il giornalista Paolo Rumiz, che l'ha conosciuta nei Balcani, dice che è una montanara di

mare. E di Rumiz, la Biagiarelli ha messo in scena *Il poema dei monti naviganti*, spettacolo tratto dal bellissimo volume *La leggenda dei monti naviganti* (Feltrinelli): incanto del linguaggio e denuncia dei mali italiani durante un viaggio in Topolino lungo la via degli Appennini. Sempre declinando l'attenzione al femminile, c'è anche **Sonia Antinori**, autrice (e pure lei attrice) capace di note alte e poetiche. Tra gli uomini che scrivono e recitano, va guardato con molta attenzione **Giorgio Felicetti**, artefice di un monologo intito-

festival

POLVERIGI e INVISIBILI un'avventura diventata storia

Non avrà l'appeal del Festival di Santarcangelo o la popolarità del Mittelfest di Cividale, ma **InteatroFestival di Polverigi** merita sicuramente un posto di rilievo nel panorama nazionale. Attivo dal 1977, il festival propone ogni anno, tra fine giugno e i primi di luglio, un versatile programma di teatro e di danza che ha visto in passato la partecipazione di Alain Platel, Jan Fabre, Joseph Nadj, Marco Paolini, Ascanio Celestini e la Societas Raffaello Sanzio. Senza trascurare le residenze (tra gli ospiti del 2008, Muta Imago e Gloriababbi Teatro) e la formazione, con corsi tenuti, tra gli altri, da Danio Manfredini e Maurizio Lupinelli (www.inteatro.it). Meno note al grande pubblico, le rassegne organizzate dal Teatro Stabile delle Marche (www.stabilemarche.it) offrono un cartellone al crocevia tra teatro, musica e letteratura (**Tramonti** e **Adriatico Mediterraneo** ad Ancona; **Crocevia** a Pesaro e Urbino; **Teatro alle Cave** a Sirolo), con un occhio rivolto alle nuove generazioni (**Fuoriclasse** di Fano, dedicato al teatro della scuola; **Teatralia** di Pesaro, riservato al teatro ragazzi; e **Germogli-Nuove generazioni di Teatro** di Ancona e San Benedetto del Tronto, in collaborazione con l'Associazione Vicolo Corto). Frutto della collaborazione tra Inteatro, lo Stabile, l'Amat e il Teatro del Canguro, riunitisi lo scorso anno nell'Associazione Palcoscenico Marche, è il progetto triennale **Futura Memoria**, declinato in una serie di rassegne sul teatro contemporaneo di indubbia qualità, come **Primavera scena**, **Ancona città del presente** e **Atto primo, scena prima** (www.sistematateatromarche.it). Meritano, infine, una segnalazione **Ars Amando-Festival delle Arti Sceniche**, in collaborazione con l'Amat e il Comune di Amandola (www.comune.amandola.ap.it); **Teatri Invisibili** del Laboratorio Teatrale Re Nudo, in programma a settembre a Grottammare e San Benedetto del Tronto (teatriinvisibili.splinder.com); il **Festival Internazionale di Teatro per Ragazzi "I teatri nel mondo"**, organizzato dall'associazione Eventi Culturali di Porto Sant'Elpidio (www.eventiculturali.org); **Teatri Antichi Uniti**, a cura dell'Amat, in programma a luglio presso l'anfiteatro romano di Urbisaglia (www.terraditeatri.sinp.net/tau.htm); **Cabaret Amore mio-Festival Nazionale dell'Umorismo**, promosso dal Comune di Grottammare (www.cabaretamoremio.it); e il **Festival Nazionale d'Arte Drammatica** di Pesaro, giunto alla LXI edizione e riservato alle compagnie amatoriali (www.festivalgadpesaro.it). R.R.





lato *Vita d'Adriano*, denuncia lirica, struggente, impietosa, della vita in fabbrica.

E ora attenzione a questi ultimi nomi. **Roberto Marinelli** è di Civitanova e ha appena debuttato nella versione italiana di *Il bello degli animali* di Rodrigo Garcia. **Christian Giammarini**, originario di San Benedetto e più o meno trentenne come Marinelli, è stato assistente di Nekrosius, protagonista di *Angels in America* e ora è attore e regista - per la prima volta in questa doppia veste - di *Maratona di New York* di Edoardo Erba, al debutto in febbraio al teatro Concordia (San Benedetto). Le Marche hanno recentemente prodotto anche una regista giovanissima e visionaria. Si chiama **Valentina Rosati**, è di Ancona, è poco più che ventenne e studia all'Accademia nazionale d'arte drammatica "Silvio D'Amico" di Roma. Una gran passione per Sarah Kane, ma anche per i classici, la Rosati ha già firmato i suoi primi lavori, dei quali uno dedicato all'opera contemporanea. L'impressione è che, se non si perderà per strada, ne sentiremo presto parlare. ■

danza

Sotto l'egida dell'Amat la scommessa del contemporaneo

L'intero panorama marchigiano della danza sembra gravitare intorno all'Amat. L'Associazione Marchigiana Attività Teatrali, attiva dal 1976, è il crocevia di una miriade di iniziative finalizzate alla promozione e alla distribuzione sul territorio di spettacoli, laboratori e progetti di residenza. Punto di forza di questo programma, dall'Amat definito "Danzando per le Marche", è il **Festival Civitanova Danza**. La rassegna propone da quindici anni uno sguardo omnicomprensivo sull'intera tradizione della danza, mediato dal contributo di maestri riconosciuti come Carolyn Carlson o Jan Fabre. Negli ultimi anni, il Festival ha amplificato la propria presenza sul territorio, estendendo la programmazione ai mesi invernali - la rassegna **Civitanova Danza tutto l'anno** è ormai arrivata alla dodicesima edizione, inaugurando uno spazio per i progetti di residenza (la Foresteria Imperatrice Eugenia) e dotandosi di un premio, il "Civitanova Danza Domani", per il sostegno della tradizione classico-accademica, attraverso il finanziamento di borse di studio riservate agli studenti delle scuole elementari e superiori (www.civitanovadanza.it). Ma il ventaglio delle proposte targato Amat non si esaurisce con Civitanova Danza: dal 2007 l'Associazione è partner del network **Anticorpi XL**, un progetto di interscambio culturale, realizzato in collaborazione con il Teatro Pubblico Pugliese, Mosaico Danza-Interplay (Piemonte), Anticorpi (Emilia Romagna), Operaestate Festival e Arteven (Veneto) per dare visibilità ai talenti emergenti in rassegne come il recente **Vetrina d'Autore** (www.anticorpi.org). Non sono da meno la **Piattaforma della Danza Professionale delle Marche**, parte integrante del progetto "Futura Memoria", istituito dall'Amat in collaborazione con lo Stabile, il Teatro del Canguro e Inteatro, (www.sistematratromarche.it), e il **Microfestival della danza contemporanea**, che mette a disposizione degli spettatori navette gratuite per assistere a spettacoli di danza dislocati in diversi teatri delle Marche (www.amatmarche.net). Poco o nulla rimane al di fuori del circuito Amat: unica eccezione di rilievo è la sezione riservata alla danza dell'**InteatroFestival di Polverigi**, una finestra sulla danza d'autore di indubbio spessore, che conferma il buono stato di salute raggiunto dall'arte coreutica nella Regione (www.inteatro.it). R.R



Raimondo Arcolai

Uno Stabile in movimento tra re Carlo e principe Arturo

Dopo una vita passata all'Amat, di cui è stato a lungo direttore, Raimondo Arcolai è da un paio di stagioni il vertice artistico del Teatro Stabile delle Marche, che intende trasformare, come tiene a precisare, in «una struttura in movimento, non chiusa dentro la torre, che vuole confrontarsi con i suoi partner e con tutti quelli che fanno il nostro lavoro»

HYSTRIO - Qual è l'attualità dello Stabile di Ancona?

RAIMONDO ARCOLAI - Abbiamo spostato l'attenzione sulle produzioni, piuttosto che sull'ospitalità. Questo è l'anno delle riprese, dai nostri *Tartufo* e i due atti unici *Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me* e *Sik Sik, l'artefice magico* firmati da Carlo Cecchi, alle coproduzioni con LeArt' di Gabbiano. *Il volo* e *Casa di bambola. L'altra Nora* di Leo Muscato. Ma la vera novità, che debutterà a ottobre, è *Otello* di Shakespeare con Arturo Cirillo, in passato allievo prediletto di Cecchi. Una particolarità è la nuovissima traduzione di Patrizia Cavalli che, nella logica della scrittura per il teatro, lavorerà fianco a fianco con Cirillo, per ottenere un risultato quanto più possibile attinente alle esigenze della scena. Il nucleo artistico è quello delle *Intellettuali*, con un innesto: ci è infatti piaciuta l'idea di far fare *Otello* a Danilo Nigrelli, mentre Cirillo sarà Iago. Con questo spettacolo lo Stabile delle Marche prosegue la sua storia con Cecchi e intorno al mondo di Cecchi, che tornerà a pensare una sua messinscena nel 2010.

HY - *Otello* sarà anche il risultato di un nuovo rapporto di coproduzione, stavolta con il Teatro Eliseo. Perché avete scelto questo partner?

R.A. - Perché, quando ci sono progetti condivisi, cadono gli steccati tra pubblico e privato. Il direttore dell'Eliseo, Massimo Monaci, sta facendo veramente un gran lavoro nella direzione del rinnovamento, il teatro di Arturo Cirillo piaceva a entrambi, dunque abbiamo deciso di portare a casa il risultato. Crediamo che laddove l'estetica artistica è perfettamente condivisibile, i rapporti di collaborazione diventano facili da sottoscrivere e, soprattutto, i partner si trovano senza alcuna difficoltà e i muri burocratici si abbattano facil-

mente. È per questo motivo che, oltre ad allargare i nostri orizzonti, stiamo facendo anche il percorso inverso, che è quello di "fidelizzare" i nuclei artistici che lavorano con noi. Sto pensando a un'attrice splendida come Lunetta Savino, che l'anno prossimo tornerà a lavorare con Leo Muscato.

HY - L'attività dello Stabile, in questi due anni, ha dato sostegno in maniera forte ai giovani artisti. Quali sono i prossimi progetti con loro?

R.A. - Dopo aver prodotto Tommaso Pitta l'anno scorso, stavolta ci concentriamo su Alessandro Sciarroni. Metteremo in scena un testo di Alessandra Morelli che si intitola *If I was Madonna* e, ancora nella logica di non disperdere i nuclei artistici, lo spettacolo nascerà dopo un workshop che ci servirà a definire il cast. Il debutto è previsto a febbraio alla Mole di Ancona, uno degli spazi cittadini utilizzati dallo Stabile.

HY - C'è poi l'attività dedicata al teatro ragazzi...

R.A. - È un'attività strutturata, alla quale tengo molto. Partiamo, dopo quella su Mozart, con una nuova trilogia: *Uccelli* sarà il primo titolo sul mondo dei classici, un progetto realizzato in collaborazione con il Teatro della Fortuna di Fano. È una trasversalità che vorrei rimarcare: dove ci sono i progetti, ci siamo anche noi.

HY - Qual è il significato, la filosofia, alla base di tutto questo lavoro?

R.A. - Il teatro riesce a esprimere energie, anche quando il contorno è drammatico, con tagli molto spesso discriminatori e istituzioni che non ci credono fino in fondo. Si fa di necessità virtù, mantenendo il livello alto. La mia idea è quella di creare strutture agili, che diano la possibilità di moltiplicare gli sforzi a vantaggio degli artisti. Per questo stiamo rinnovando anche la Scuola di formazione: abbiamo un accordo con la Scuola d'Arte drammatica "Paolo Grassi" di Milano per scambi concreti e un campus estivo, e abbiamo stretto buoni rapporti con il Premio Riccione, di cui ospiteremo tre conferenzieri che ci verranno a spiegare il contemporaneo. Sono relazioni utili per uscire da un atteggiamento provinciale, con tutto vantaggio dei committenti e dei giovani artisti. P.G.

Nella pag. precedente, una scena di *Gabbiano. Il volo*, da Anton Cechov, regia di Leo Muscato; in questa pag., Raimondo Arcolai; nella pag. seguente, Gilberto Santini.



Gilberto Santini

AMAT, la scuola per il pubblico che vuole crescere

HYSTRIO - *Come potremmo definire il "ruolo nella società" dell'Amat?*

GILBERTO SANTINI - Direi due cose, sul cui approfondimento abbiamo impostato tutta l'attività. Prima di tutto il mandato che ci ha assegnato il Ministero che non è, come spesso si pensa, quello di far circuitare produzioni altrui, bensì di operare sulla formazione del pubblico. L'ospitalità degli spettacoli rientra in questa funzione. È un'avventura affascinante quella di lavorare sul pubblico e con il pubblico, per la circuitazione magari ci sono privati che sono più bravi di noi. In secondo luogo, teniamo fede all'articolo 1 del nostro Statuto, che così recita: "L'Amat è uno strumento unitario degli enti locali, che considerano le attività teatrali un bene culturale di rilevante interesse sociale". La domanda che ci poniamo ogni giorno è dunque come possiamo essere strumento intelligente per venire incontro alle esigenze dei nostri associati. Questo articolo fotografa bene la nostra missione, che abbiamo assolto con azioni e progetti precisi nei due anni della mia direzione. Abbiamo dato sostegno e accoglienza alle produzioni e a chi ha un progetto serio. In questo senso il giovanilismo imperante non mi riguarda. Ciò che invece ci interessa è far sì che i teatri divengano case dei progetti, oltre che luoghi di ospitalità. Naturalmente, tutto questo comporta un'attenzione anche verso i nuovi artisti marchigiani. E riguarda sia il teatro che la danza, anche grazie al consolidamento di due reti nazionali: per il teatro il network di "Nuove Sensibilità" e per la danza quello di "Anticorpi XL". Inoltre, proprio nella logica di sostegno alla comprensione e alle conoscenze dello spettatore, abbiamo creato l'iniziativa "Scuola di Platea", diventata ora "Platea Viva". Sono due marchi

registrati e ci teniamo molto, perché ci consentono di entrare in relazione diretta con il pubblico, con gli studenti delle scuole e, nei centri più piccoli, con le associazioni.

HY - *Quali sono le prospettive dell'Amat?*

G.S. - Dati i presupposti, pensiamo a uno svi-

luppo nella continuità. Si tratta di campi molto ampi, è nostra intenzione essere vicini agli artisti e seguirli nel loro lavoro. La giovinezza è un momento di incoscienza, sia in termini positivi che negativi. Ci piace allora l'idea di prenderli per mano e accompagnarli nella loro avventura, per quanto riguarda lo sviluppo estetico, ma anche per cose molto più concrete, come il disbrigo delle pratiche burocratiche. Poi ci impegniamo a mantenere alta l'attenzione al pubblico. Quello dello spettatore è un tema su cui mi interrogo continuamente, perché il rapporto non può essere mai definitivo e chiaro. Il pubblico, e il suo comportamento, ha sempre un lato misterioso. Basti pensare a quello che è accaduto all'inizio di quest'ultima stagione di prosa: in una fase tragica di crisi economica, di tagli dolorosi che le famiglie sono costrette a fare, dei tagli al Fus e di quelli della Regione, mi aspettavo un calo del pubblico, sia per quanto riguarda gli abbonamenti, sia per le presenze serali. Invece, nei teatri delle Marche, gli spettatori sono addirittura aumentati. Sono comportamenti, questi, che vanno indagati a fondo, perché alla loro base c'è la richiesta di qualcosa. E noi dobbiamo saper interpretare la domanda e dare le risposte giuste.

HY - *A questo proposito lei, Santini, è anche il direttore artistico di Civitanova Danza e grande esperto del settore. Allora, come possono dialogare nelle Marche il teatro e la danza?*

G.S. - Possono farlo partendo dal principio che sono entità separate. Si parla troppo di multidisciplinarietà, poi è molto più facile dirlo che farlo. Teatro e danza sono opportunità per lo spettatore, che così allarga gli orizzonti, e in questo senso fa piacere che la nostra proposta diffusa sul territorio, che si intitola "Danzando per le Marche", stia crescendo in maniera vistosa. Mi frulla in testa sempre una frase di Peter Brook, quella secondo cui bisogna dare al pubblico ciò che ancora non conosce. Dunque, se è vero che bisogna sorprendere il pubblico, allora credo che oggi sia proprio la danza a poter riattivare la dinamica dello stupore. P.G.



UMBRIA a scuola dai maestri per diventare Stabile



di Simone Gallinella

I Teatro Stabile dell'Umbria festeggia nel 2010 il suo diciottesimo anno di vita. Un riconoscimento e un traguardo non solo anagrafico. Identificato a livello nazionale, quanto a libertà e qualità produttiva, come uno dei migliori Teatri Stabili italiani, gode di questo primato grazie a un'esperienza acquisita nel tempo, ma soprattutto partita dal basso. La città di Perugia e tutta la regione, che può vantare praticamente un teatro per ogni città, respira e si avvale di questo primato. Lo Stabile, infatti, oltre ad avere la gestione del Teatro Morlacchi, nel quale organizza l'annuale stagione di prosa, coordina e allestisce cartelloni di ben altri sedici teatri di altrettante città umbre. Con alle spalle più di venti anni di attività produttiva (inizialmente produceva sotto la dicitura Audac) ha visto gravitare in Umbria i più importanti registi italiani: **Luca Ronconi, Massimo Castri, Enzo Siciliano, Federico Tiezzi, Giorgio Barberio Corsetti, Gigi Dall'Aglio, Ninni Bruschetta e Marco Baliani**. Luca Ronconi si può dire che abbia tenuto a battesimo il teatro, nel 1985, con *La fidanzata povera* di Ostrovskij, per poi continuare la sua collaborazione con *La serva amorosa* di Goldoni, *Le tre sorelle* di Cechov, *Nella gabbia* di James e *Memorie di una cameriera* della Maraini. Con Massimo Castri, invece, lo Stabile ha realizzato due impegnativi e splendidi progetti: il Progetto Euripide, con una straordinaria *Elettra* e *Ifigenia in Tauride*, e la formidabile *Trilogia goldoniana*, che ha visto la messinscena, come tre spettacoli autonomi, di *Le smanie per la villeggiatura*, *Le avven-*

ture della villeggiatura e *Il ritorno dalla villeggiatura*; la collaborazione si è poi arricchita con il pirandelliano *La ragione degli altri*. Questi Maestri hanno in un certo senso fatto da scuola al "giovane" Stabile umbro ma soprattutto, con il loro lavoro, hanno contribuito a fargli acquisire un'identità specifica all'interno dell'affollato panorama teatrale italiano. Se, come ama ricordare il direttore artistico Franco Ruggieri, «la nostra regione non vanta una grande tradizione di teatro», sicuramente il lavoro negli anni dello Stabile ha contribuito a innescarla. Acquisita una propria identità,

A Perugia sono passati i più grandi registi, da Ronconi a Castri, fino a Tiezzi e Corsetti: una palestra che ha formato amministratori e pubblico, aprendo la strada all'arrivo di Antonio Latella, simbolo del nuovo corso del Teatro Stabile dell'Umbria. Tra i giovani crescono Virginia Virilli e ZoeTeatro, mentre realtà storiche come Donati & Olesen, Farneto Teatro, Liminalia e Fontemaggiore realizzano da anni un lavoro figlio del territorio

SPECIALE MARCHE/UMBRIA/ABRUZZO/MOLISE

si è fatta negli anni sempre più forte l'esigenza da parte della direzione artistica di organizzarlo intorno a una figura di riferimento, un regista con il quale identificarsi e che ne diventasse l'autore "perno". Si arriva così, nel presente, all'incontro con **Antonio Latella**, di cui lo Stabile umbro produce, nel 2003, *La dodicesima notte* e *La Tempesta*. Accolti dalla critica teatrale italiana, soprattutto la *Dodicesima notte*, in maniera non troppo positiva, questi due spettacoli hanno fatto paradossalmente da ottimo viatico a una collaborazione che alla lunga ha dato i suoi frutti. La rinnovata fiducia riposta nel regista darà vita allo struggente *Bestia da stile* di Pier Paolo Pasolini nel 2004. E così via seguiranno *l'Edoardo II* di Christopher Marlowe (2005), *La cena de le ceneri* di Giordano Bruno e *Le lacrime amare di Petra Von Kant* di Rainer Werner Fassbinder (2006), *Aspettando Godot* di Samuel Beckett e il funambolico e straordinario *Studio su Medea* (2007) e in ultimo *Non Essere-Hamlet's portraits* (2008). «*Non Essere-Hamlet's portraits* - continua Ruggeri - si caratterizza per il grande sforzo e compartecipazione di tutti gli artisti, che hanno accettato compensi ridotti pur di rendere possibile la realizzazione di questo progetto così complesso e anomalo, con un periodo di prove molto più lungo del consueto, con tappe di avvicinamento, tempi laboratoriali e momenti e incontri "rubati". Al progetto, concepito come un vero e proprio work in progress, anche per quello che riguarda la futura destinazione e collocazione, abbiamo quindi destinato una gran parte delle nostre risorse, convinti che accompagnare, ma anche sostenere e stimolare un processo creativo in evoluzione, senza costringerlo né imbrigliarlo in logiche rigide, debba essere uno dei compiti primi di uno Stabile pubblico e già di per sé un invidiabile risultato e conferma di una progettualità totalmente condivisa».

Non solo Stabile: giovani artisti crescono

Ma l'attività produttiva del Teatro Stabile umbro di questi anni non è solo Antonio Latella. Sotto l'impellente esigenza di valorizzare giovani artisti che gravitano in regione, la spoletina **Virginia**

Virilli da una parte e la compagnia folignate di **ZoeTeatro** dall'altra, sono l'esempio evidente di un movimento teatrale in continuo fermento in Umbria. Se la prima sta muovendo i suoi primi passi, proprio sei mesi fa ha presentato il suo lavoro d'esordio *Micamadonne*, i secondi sono già al terzo lavoro sotto la sponsorizzazione del Teatro Stabile dell'Umbria. Dopo gli spettacoli *Quartetto d'ombre* del 2005 e *Metallo* del 2006 che hanno ricevuto critiche positive in ogni dove, è proprio dello scorso mese di ottobre lo spettacolo *Malacorte*. La compagnia ZoeTeatro è forse il vero cavallo su cui scommettere per il futuro: la consapevolezza che hanno raggiunto, frutto dell'incessante studio e lavoro che operano intorno ai loro spettacoli, li sta portando a essere la



vera avanguardia mandata in avanscoperta per sondare nuovi spazi e mondi teatrali. Un altro centro produttivo di rilievo a stretto contatto con lo Stabile Umbro è il **Teatro Brunello Cucinelli** a Solomeo, che deve il suo nome all'imprenditore del cachemire che lo ha costruito a sue spese e che vi produce spettacoli, oltre naturalmente a ospitare una propria stagione di prosa, tra l'altro una delle migliori della regione. Un caso singolare, inaugurato lo scorso settembre con *Nel bosco degli spiriti*, tratto da due racconti dello scrittore nigeriano **Amos Tutuola** e diretto da Luca Ronconi. Le attese sono state però deluse, si percepiva il respiro corto di un lavoro nato su commissione, senza una vera urgenza registica. Comunque, i frutti e i benefici per l'Umbria dell'attività del **Teatro Brunello Cucinelli** si potranno apprezzare meglio sul medio-lungo termine, per il momento accontentiamoci di questo.

L'Umbria però non è solo Teatro Stabile. Un'infinità di piccole e medie realtà si affacciano o ribadiscono la loro tradizione teatrale, in produzioni di spettacoli a livello regionale e in sporadici casi anche a livello extraregionale. Molte di queste gravitano intorno alla città di Perugia, tra le quali ci piace segnalare **Liminalia**, compagnia fondata nel 1991 da Francesco Torchia e Silvia Bevilacqua. Il loro lavoro si sviluppa nella produzione di piccoli spettacoli a carattere sperimentale, realizzano interventi nelle scuole medie superiori, e compiono un'attività di studio e formazione intorno all'arte dell'attore. Tra le loro ultime produzioni ricordiamo *Per dire e per finire* un omaggio a Samuel Beckett nel centenario della sua nascita e a partire dal 2002, hanno intrapreso un cammino performativo con un gruppo di giovani attori. Questi, scelti attraverso laboratori nati per l'occasione, hanno realizzato una trilogia sull'*Oresteia* di Eschilo. Nascono così prima *La casa del sangue* (da *Agamennone*), *Il canto di morte* (da *Coefore*) e infine l'ultimo spettacolo tratto dalle *Eumenidi*: si intitola *Le armi della ragione*. Un'altra compagnia teatrale sicuramente da segnalare per la qualità e originalità del lavoro che svolge è gli **Smascherati (Human Beings)**, fondata nel 1989 e diretta da Danilo Cremonese. Attraverso i laboratori annuali, da lui stesso tenuti, in cui persone di varie etnie possono incontrarsi, esprimere la loro particolarità e conoscere gli altri, il teatro viene usato come mezzo di comunicazione per eccellenza. L'incontro multietnico che facilita e il cortocircuito interculturale che sollecita hanno la prerogativa e possibilità di acquisire spessore anche a livello drammaturgico. Esempio ne è lo spettacolo *Papiers*, in tournée proprio in questi mesi in molti teatri umbri, nel quale viene messa alla berlina la crudeltà burocratica a cui devono sottoporsi gli extracomunitari una volta giunti in Italia, prima di mettersi in regola.

Realtà diversa, che affonda le sue radici nel 1948 e si consolida negli anni '60 e '70 come movimento d'animazione culturale e negli anni '80 come teatro in piazza, è invece quella di **Fontemaggiore**, promosso nel 1999 a Teatro Stabile di Innovazione per l'infanzia e la gioventù e diretto da Stefano Cipiciani. Organismo riconosciuto dal Ministero per i beni e le attività culturali, dalla Regione Umbria, dal Comune di Perugia e di Spello (per conto del quale gestisce la stagione di prosa), l'ente collabora attivamente con molti Comuni del territorio e altre realtà locali, producendo spettacoli per giovani e organizzando a Perugia rassegne di teatro-ragazzi presso il Teatro Sant'Angelo di Perugia e il cartellone estivo "Nuovo Teatro in Piazza".

Le Cenerentole: danza, lirica e drammaturgia

Oltre a queste, operano in regione altre realtà teatrali importanti, due su tutte: **La compagnia del Pino**, nata a Terni nel 1991, che si occupa di handicap e disagio, di collaborazioni con le scuole e di manifestazioni culturali, e il **Teatro di Sacco**, fondato nel 1985 a Perugia e diretto da Roberto Biselli, con i suoi progetti di educazione e formazione del pubblico, oltre che di un apprezzato teatro di ricerca. Entrambe svolgono un lavoro capillare sul territorio, promuovendo e valorizzando il dinamismo teatrale. Vanno poi ricordati l'**Associazione TeMa**, che gestisce il Teatro Mancinelli di Orvieto, diventata nel tempo realtà di produzione teatrale grazie al connubio con la Compagnia della Luna di Nicola Piovani; il **Tieffeu**, centro di produzione, promozione e ricerca di teatro di figura diretto da Mario Mirabassi, e il **Cut**, il Centro universitario teatrale di Perugia, da alcuni anni referente dello Stabile nel campo della formazione professionale. Il panorama si completa inoltre con alcune compagnie che possiamo definire storiche, a partire dalla **Donati-Olesen**, fondata 27 anni fa dall'italiano Giorgio Donati e dal danese Jacob Olesen, entrambi diplomati alla Scuola di Lecoq a Parigi, ispirata alla Commedia dell'Arte e alle gag del cinema muto, contaminate dalla comicità surreale dei Fratelli Marx e dei Monty Python. E poi **Farneto Teatro** (1991) di Maurizio Schmidt ed Elisabetta Vergani a Umbertide, la cui finalità è l'integrazione tra competenze diverse come musica, teatro e arti visive; la compagnia **Atmo** di Bastia Umbra, attiva da una trentina d'anni nel settore del teatro ragazzi (oltre alla fusione di teatro di figura e di strada), la postavanguardia di **Tradimenti Incidentali/Imaginalis Teatro** dell'artista visivo e multimediale Paolo Liberati a Terni, **Lavori in Corso** di Perugia e **La Mama Umbria International**, fondata da Ellen Stewart a Santa Maria Reggiano di Spoleto. Quattro segnalazioni, infine, tra i giovani: l'**Officina Eclectic Arts** di Andrea Paciotta a Spoleto, **La Società dello Spettacolo** ad Assisi, la **Compagnia degli Gnomi** di Perugia e il **Politheater** a Città di Castello.

L'attività produttiva della danza poi è quasi esclusivamente appannaggio dei **Dèjà Donnè** di Tuoro sul Trasimeno, fondata nel 1997 da Lenka Flory e Simone Sandroni, e di **Oplas** di Umbertide, diretta da Luca Bruni e Mario Ferrari, dai discutibili risultati artistici, ma che perlomeno riescono a promuovere e creare interesse in Umbria per il meno seguito mondo della danza contemporanea. Un discorso a parte va fatto per il **Teatro Lirico Sperimentale Adriano Belli** di Spoleto che, fondato nel 1947, produce a livello nazionale spettacoli d'opera e si fa annualmente promotore del concorso per giovani cantanti lirici della Comunità Europea con il fine di avviare alla professione dell'arte lirica quei giovani dotati di particolari qualità artistiche che, compiuti gli studi di canto, non hanno ancora debuttato. Questa importante realtà umbra oltre ad avere una sua stagione operistica a Spoleto, organizza una vera propria tournée nei teatri delle maggiori città umbre. Soprattutto però è forte il lavoro che svolge fuori regione. Infatti, il Lirico di Spoleto, viene ospitato periodicamente in Sicilia, Romania, Giappone (tournée con *La Cenerentola* di Rossini nel 2008) e Doha (Cultural Festival 2008, *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini). Nota dolente dell'Umbria teatrale, infine, sono gli **autori di teatro**. Non si vede all'orizzonte un'interessamento specifico, un lavoro di sensibilizzazione per quanto riguarda il settore della drammaturgia. Male conclamato

in Italia, evidentissimo in Umbria. Se si escludono, attori-autori che costruiscono una drammaturgia teatrale su misura per i propri spettacoli (ZoeTeatro, Virginia Virilli e altri esempi minori), navigati e instancabili autori come Sergio Ragni (*Storia di una bisbetica* dello scorso anno, andato in scena in estate per la regia di Ciro Masella), la regione manca di autori drammatici di rilievo nazionale. Sperando che non sia un'eccezione che conferma la regola, un segno è arrivato l'anno scorso dal Premio Ugo Betti per la drammaturgia: a vincerlo è stato infatti un folignate, Fausto Gentili con *L'equivalente della verità*, che per diversi anni è stato anche amministratore dello Stabile umbro. ■

festival

La rinascita di Spoleto

Il **Festival dei Due Mondi** (giugno-luglio) e la **Stagione del Teatro Lirico Sperimentale Adriano Belli** (settembre), entrambi a Spoleto, sono sicuramente le due manifestazioni che più di ogni altre concentrano l'attenzione teatrale in regione. Vuoi per tradizione (il primo fa risalire la sua nascita al 1958, il secondo addirittura al 1947), vuoi per la qualità delle opere presentate, vuoi per l'attenzione a livello internazionale che riescono a calamitare, fanno da traino e scuola a tutti gli innumerevoli festival umbri. La realtà attuale al loro interno però è ben diversa. Il Lirico, affrontando i congeniti alti e bassi, sia artistici che economici, è rimasto nel corso degli anni, coerente agli obiettivi e scopi sociali per il quale era nato. Il Festival di Spoleto invece, sia per lotte interne, sia per incompetenze del recente passato, ha vissuto forti turbolenze. Fatto sta che dopo l'incomparabile direzione artistica del suo ideatore Giancarlo Menotti, quella sciagurata di Francis Menotti, dallo scorso anno questa, è passata nelle mani di Giorgio Ferrara. Il rinnovato festival non può che far ben sperare. Ottima organizzazione, linea artistica vogliosa di proporre e per questo in fase di assestamento, rinnovata fiducia della stampa. Altro centro di richiamo teatrale nella regione Umbria è il **Todi Arte Festival** (settembre), la creatura nata da una felicissima intuizione di Silvano Spada. Dal 2008 la direzione artistica si è spostata su Maurizio Costanzo a cui ha passato il testimone, dopo alcuni anni, Simona Marchini. Terni invece è il capoluogo della regione in quanto ad arti performative. La sua rassegna **Es.Terni** (settembre), ormai giunta alla terza edizione, si colloca all'avanguardia nel proporre novità, giovani talenti nazionali e internazionali, grazie alla sua lungimiranza nel riuscire a riutilizzare spazi lasciati imputridire dalla "civiltà" industriale. Da citare poi il festival **Tra cielo e terra, sulle strade del Sagraentino** (luglio-agosto), anch'esso caratterizzato dalle arti performative contemporanee, diretto da Ciro Masella, **Segni Barocchi** di Foligno, che propone spettacoli teatrali, musicali e cinematografici ispirati a questo particolare stile (non solo con riferimento al Seicento), il **Corciano Festival** nell'Agosto Corciano e il **Festival delle nazioni** di Città di Castello, che tocca un ambito prettamente musicale. Per quanto riguarda la danza, infine, c'è lo **Zip Festival**, creato nel 2000 e diretto da Rossella Fiumi a Orvieto: la manifestazione è dedicata alla *contact improvisation* e si può considerare un laboratorio creativo unico nel suo genere. S.G.

In apertura, una scena di *Le avventure della villeggiatura*, di Goldoni, regia di Massimo Castri (foto: Tommaso Lepera); nella pag. precedente, Nicole Kehrerberger in *Studio su Medea*, regia di Antonio Latella; in questa pag., un'immagine da *L'opera da tre soldi*, di Brecht, regia di Bob Wilson.





ABRUZZO

prove tecniche di rinnovamento

di Roberto Rizzente

La recente nomina di Alessandro Gassman ha rilanciato significativamente l'immagine del **Teatro Stabile d'Abruzzo**. Emarginato per anni dal circuito nazionale dei teatri pubblici, complici la cronica mancanza di fondi, una legge sui finanziamenti ingiusta, che penalizza le piccole regioni, e il localismo delle scelte politiche, grazie al nuovo direttore artistico lo Stabile è tornato agli onori della cronaca. «L'Aquila è una piccola realtà felice, nel senso che è una città ricca, colta, bella, è veramente nel centro del nostro Paese e credo che possa diventare non dico un faro ma un laboratorio dove sperimentare, fare qualcosa che altri Stabili, più grandi di noi, non hanno interesse a fare, e il teatro sociale sta diventando per lo Stabile d'Abruzzo un'arma importante», dice Gassman. E i fatti, effettivamente gli danno ragione: il parco abbonati ha raggiunto quota 1400, le tournée de *La parola ai giurati* e, prima, di *Jekyll&Hyde* hanno registrato ottimi incassi al botteghino. Qualcosa, sul versante delle coproduzioni, comincia a muoversi: la popolarità di Gassman ha aiutato lo Stabile a intrecciare relazioni proficue col Napoli Teatro Festival, gli Stabili delle Marche e dell'Umbria, oltre alla Società per Attori e associazioni come Smileagain e Amnesty International. Non mancano le incursioni nel territorio, con progetti di circuitazione nei borghi e nei castelli (da cui nasce *Love & Crash*); le produzioni strizzano un occhio alla ricerca (*Cena con delitto*), senza trascurare la tradizione

(*Delitto di parodia*, ispirato alla figura di D'Annunzio); e i rinnovati contatti con la scuola cominciano a dare i loro frutti (il progetto "Teatro di testo"). Manca, tuttavia, il salto di qualità per dare continuità al rinnovamento. La presenza di Gassman rischia di apparire estemporanea, senza un reale radicamento nel territorio. Molte realtà locali continuano a rimanere inascoltate, la programmazione lamenta vistose lacune e manca un convincente tenta-

Grazie al nuovo direttore artistico Alessandro Gassman il Teatro Stabile d'Abruzzo sta vivendo una seconda giovinezza. Ma mentre *La parola ai giurati* impazza in Italia e nuovi accordi di coproduzione vengono stipulati con altre realtà nazionali, restano insoluti i rapporti con le compagnie indipendenti abruzzesi. Cui né le Società Barbara e Riccitelli, né i Festival di Tagliacozzo e Castelbasso, né i due Stabili di innovazione, l'Uovo e il Florian, sembrano concedere spazio

In questa pag., Alessandro Gassman, regista e interprete di *La parola ai giurati*, di Reginald Rose (foto: Federico Riva).

tivo di portare avanti un progetto formativo articolato. La sensazione, mentre ancora persistono problemi come il rapporto controverso con l'Atam, è che lo Stabile si stia muovendo più per tentativi che secondo una linea programmatica di fondo.

Né si può dire che la situazione migliori, al di fuori dello Stabile. Se i dati forniti dall'Atam confermano una certa tenuta nel numero degli abbonati, certo è che poco o nulla viene fatto per rinnovare i cartelloni. Le stagioni organizzate dalla **Società Barbara** al Teatro Circus di Pescara e dalla neonata **Società Riccitelli** al Comunale di Teramo sono pericolosamente somiglianti, tutte concentrate su spettacoli di facile richiamo, a discapito delle nuove generazioni. Le stesse stagioni organizzate dall'**Atam** (Associazione Teatrale Abruzzese Molisana) nei teatri di Atri, Avezzano, Giulianova, Lanciano, L'Aquila, Ortona, Popoli, Roseto degli Abruzzi, Sulmona, Teramo e Vasto, si limitano alla riproposizione di quattro, cinque spettacoli di punta, mentre le due uniche rassegne di un qualche richiamo, i **Festival di Castalbasso** e di **Tagliacozzo**, rischiano di decadere a meri contenitori di eventi, al crocevia tra letteratura, musica e teatro, senza una vera progettualità. Unica eccezione di rilievo è il **Teatro Marrucino** di Chieti. Nella stagione corrente, accanto al repertorio proprio di un teatro di tradizione, esso propone un'accattivante rassegna riservata alle compagnie indipendenti abruzzesi.

Sul versante della sperimentazione, segnali incoraggianti provengono dai due Stabili di innovazione, di cui la Regione è dotata: il **Teatro dell'Uovo** dell'Aquila e il **Florian** di Pescara. Entrambi hanno una spiccata vocazione per il teatro ragazzi ma propongono, al contempo, suggestive incursioni nel campo della ricerca: il primo con percorsi di drammatizzazione condotti sul territorio, come i recenti "Percorsi teatrali nei musei" e "Le stanze del vino", il secondo promovendo nelle tre sale gestite - il Florian Espace, lo Spazio Alici, il Teatro Comunale D'Andrea - un eclettico programma di teatro e performing arts, che attinge spesso e volentieri dalle proposte dell'Associazione Scenario, di cui il Florian è membro. Meritano un plauso, infine, il Festival internazionale del teatro di strada **Tra il sole e la luna** di Montone (Te), il Festival Nazionale **Teatro di Gioia**, promosso a Gioia dei Marsi (Aq) da Dacia Maraini, e i teatri **Zeta** e **Sant'Agostino** dell'Aquila, il cui ingresso, nel 2005 e nel 2008, nel circuito nazionale Teatri Possibili può significare, in prospettiva, un incoraggiante svecchiamento della proposta artistica, tanto sul versante della programmazione, quanto su quello della formazione.

In un simile contesto, le numerose compagnie indipendenti abruzzesi fanno fatica a ottenere visibilità. Parte del demerito va ascritto, oltre che alla qualità intrinseca delle proposte e alla politica poco lungimirante di alcuni operatori, alle Scuole di teatro, poche, - fatta eccezione per qualche sporadico laboratorio, i corsi di Uovo, Teatro Zeta, oltre alla Scuola di drammaturgia di Gioia dei Marsi (Aq), diretta da Dacia Maraini, e incapaci di garantire un ricambio generazionale. Rischiano, così, di avere un interesse quasi esclusivamente regionale le proposte per il teatro ragazzi della **Compagnia del Teatro dei Colori** di Avezzano (Aq), fondata nel 1987 e attiva tanto sul versante della produzione quando su quello della promozione; e dell'aquilana **Il Draghetto**, fondata nel 1988 e specializzata nel teatro di strada. E ancora: poco o nulla si sa, al di fuori dei confini regionali, del Circuito "Teatri d'Abruzzo", che riunisce cinque realtà molto attive sul territorio come il **Teatro del Paradosso** di Loreto Aprutino (Pe), **Teatro Lanciavicchio** di Antrosano di Avezzano (Aq), **Teatro del**

Sangro-I guardiani dell'oca di Atesa (Ch), **Terrateatro** di Nereto (Te), e **Compagnia della Memoria** di Pescara. O delle quattro compagnie ospitate dal Teatro Marrucino per la stagione 2008/2009: **Teatro Immediato** di Pescara, **Teatro del Krak** di Ortona (Ch), **Associazione Mira** di Chieti e **Arti e Spettacolo** dell'Aquila, forte del legame di Giancarlo Gentiluoci con César Brie. O, ancora, di **Drammateatro** di Popoli (Pe), fondata nel 1985 da Claudio Di Scanno, e delle piccole, ma vitali associazioni aquilane **Teatrabile**, **Il piccolo resto** e **A bocca aperta** di Daniele Milani, ideatore di *The Circle*, interamente finanziato da capitali privati. Lacune, queste, che dimostrano quanto contraddittorio sia il panorama teatrale in Abruzzo e quanta strada ci sia ancora da percorrere per dare alle compagnie indipendenti l'opportunità di crescere e di pensare in grande. ■

una regione isolata

TEATRO IN MOLISE *hic sunt leones*

Dopo la Valle d'Aosta, il Molise è la regione più piccola d'Italia, sia per superficie che per popolazione residente. Malgrado alcuni tentativi isolati, a volte anche slegati dall'attività istituzionale delle uniche due province, Campobasso e Isernia, l'offerta culturale molisana risente in modo notevole non solo delle caratteristiche specifiche di un territorio tradizionalmente difficile, ma anche delle prassi di un sistema teatrale nazionale che, per lo più, tende a escludere la regione dai principali circuiti di riferimento. Del resto va considerato che, anche a livello strutturale, il Molise, a una prima analisi, rivela un panorama piuttosto povero: il numero degli spazi predisposti all'attività teatrale è ridottissimo e i gruppi o le compagnie locali difficilmente superano il livello amatoriale. In un contesto del genere operano comunque istituzioni di riferimento quali l'**Atam** (Associazione Teatrale Abruzzese Molisana) che, tra le altre cose, organizza le stagioni di alcuni teatri come il **Savoia di Campobasso**, il **Teatro Italo Argentino di Agnone** (Is) e il **Teatro Risorgimento di Larino** (Cb); si tratta di cartelloni composti, per lo più, da produzioni mediamente importanti ma comunque caratterizzate dall'utilizzo di testi classici, dalla presenza di attori della vecchia guardia, da allestimenti scenografici di maniera: un teatro "rassicurante", dunque, per un pubblico non occasionale che però ha in genere poco a che spartire con le provocazioni del contemporaneo. Di contro uno spazio come **Grandi Magazzini Teatrali a Campobasso** rappresenta una piccola roccaforte dedicata a proposte culturali alternative che investono non solo l'ambito teatrale ma anche quello delle arti figurative o della divulgazione in senso più ampio. Il quadro generale si completa con una mezza dozzina di cinema adattati a teatro - tra questi **l'Otto e Mezzo di Isernia** -, con qualche sala di varia dignità e naturalmente con i palchi improvvisati delle sagre paesane estive. Capitolo a parte meriterebbe il **Teatro dei Sanniti di Pietrabbondante** (Is), un maestoso complesso risalente al II secolo a.C. e costituito, oltre che da una cavea in grado di contenere 2500 spettatori e dallo splendido edificio scenico, da un tempio e da due edifici porticati posti ai suoi lati. Ma qui - è del tutto evidente - entriamo nel campo dell'archeologia. *Marco Andreoli*

Berlino

Tradizione e attualità nel segno del post-drammatico: Ostermeier e Thalheimer mettono in scena *Amleto* e *La dodicesima notte*, entrambi dominati dalla terra che tutto divora e sporca, mentre Pollesch si interroga, in *Tal der fliegenden Messer*, sugli effetti dell'irruzione del reale in teatro

Fango sul Bardo

di Davide Carnevali

Di primo acchito, al vorace consumatore della post-cultura underground, rientrato dalle sue vacanze alternative per gettarsi nel pieno turbinio artistico della Berlino avanguardista, potrà causare un moto di sconcerto constatare che gli spettacoli di punta di questa prima parte di stagione siano due Shakespeare. Nella fattispecie l'*Amleto* di Thomas Ostermeier presentato a luglio ad Avignone, e *La dodicesima notte* di Thalheimer, che una breve apparizione aveva già fatto l'estate scorsa. Due montaggi tendenzialmente in linea con le scelte personali che i due registi hanno intrapreso nell'ultimo periodo: Ostermeier ha alle spalle il bel *Sogno di una notte di mezza estate* dell'anno passato con la Macras; e Thalheimer si misura con un testo di quelli poco esplorati che a lui tanto piace esplorare. Ma da teatri come la Schaubühne e il Deutsches ci si può quantomeno aspettare che il classico non sia trattato con i guanti e sia messo in scena con una rassicurante estetica post-qualcosa, che scardini i punti fermi di una pesante tradizione, e insudici la drammaturgia del Bardo di

sozza contemporaneità. Detto fatto, curiosa coincidenza vuole che in entrambi i casi la scena sia interamente coperta di un terriccio fangoso, che piova su Elsinor come sull'Illiria, e che una stridente chitarra rock faccia di questa pioggia un pianto intenso e liberatorio. La nera terra è il regno del principe di Danimarca, che a casa non è ben voluto: il re è appena stato sepolto - Ostermeier apre proprio con il funerale - e il tumulo che ricopre la sua bara resterà sempre in primo piano, a un passo dal pubblico, davanti a una tavolata montata su rotaie che scorre avanti e indietro, dal fondo al proscenio. La pazzia di Amleto (un infaticabile Lars Eidinger, che corre su e giù gorgogliando versacci nel microfono) sta tutta lì, nella sua voglia di sprofondare nel sottosuolo come il padre, rotolarsi sulla sua tomba, mangiare la terra che l'ha divorato. E quando si presenta a corte lo fa dietro l'obiettivo di una videocamera, che spia i movimenti di una madre troppo benevola con il proprio lutto (brava Judith Rosmair ad alternarsi anche nel ruolo di Ofelia), come un bambino troppo cresciuto, con molta curiosità e non meno malizia. Tutto è proiettato in tempo reale su uno



schermo sovrastante, le immagini a infrarossi sondano nell'oscurità la coscienza dei protagonisti dell'intrigo di palazzo: la verità è una cosa sporca, e sembra che nessuno come Amleto abbia il coraggio di sporcarsi le mani.

Meno ossessionato dai mezzi che la tecnologia offre, Thalheimer prepara invece uno spazio completamente spoglio, eccezion fatta per un'americana da cui zampilla acqua, e un paio di macchine del fumo, per confondere nella nebbia le entrate laterali degli attori. Crudo e contundente è il linguaggio del regista di Frankfurt, chiari ed essenziali i codici su cui si fonda, e per questo terribilmente efficaci. Sul pantano i personaggi sfilano con più o meno facilità di movimento, secondo la loro indole, già che la relazione con la terra gioca anche in questo caso sull'indice umorale. È un po' il richiamo tellurico delle pulsioni sessuali, velate dall'amore vero o immaginato, che coinvolge tutti, indistintamente. La vorace mangiatrice di uomini Olivia, che nel fango si getta a capofitto per il suo Sebastian; la spaurita Viola, che vi si sporca per rendere le sue fattezze ancora meno riconoscibili; i due Sir, Andrew e Toby, che sul pantano pattinano e sguazzano allegramente. E in fondo una prova anche per il piccato Malvolio, tanto puritano da bofonchiare tra i denti un discreto «Scheißel!» ogni volta che è costretto a inzaccherarsi i piedi, e che alla fine si troverà naturalmente di Scheiße cosparso, solo e abbandonato. Tutti uomini gli attori, nella più pura tradizione elisabettiana, per quella che è in fondo una commedia che sul travestimento si fonda. Divertente e godibilissima, anche perché condotta da un terzetto dalle geniali qualità, formato da Sven Lehmann (Malvolio), Ingo Hülsmann (Olivia), e Stefan Konarske (Viola), chi avesse visto l'*Emilia Galotti* o l'*Oresteia* difficilmente avrà dimenticato i loro nomi. E il risultato è che, con questa nuova e seducente prova, Thalheimer dimostra di saper estrarre l'essenziale tanto dalla tragedia come dalla commedia. Dote rara. All'altro capo di Mitte, la vita segue il suo corso naturale ma non certo noioso in Rosa-Luxemburg-Platz. Alla Volksbühne il debutto di *Keane, ou Désordre et génie*, poco aggiunge alla traiettoria di Castorf, anche se ci sarebbe almeno da segnalare che in questo caso la scelta del prolifico regista non ricade su un classico dalla narrativa moderna, ma su una pièce di Alexandre Dumas padre, in cui si innestano frammenti dell'*Hamletmaschine* di Heiner Müller. Un'operazione azzeccata, nell'ottica del caustico humor castorfiano, che riesce a rendere tutto sommato leggere le solite quattro ore e mezza di spettacolo.

Molto più snello e conciso, come al solito, René Pollesch, che in *Tal der fliegenden Messer* ripropone le sue favorite (Inga Busch, Christine Gross e Nina Kronjäger) che tanto bene avevano fatto in *Tod eines Praktikanten*. Le tre si esibiscono ora in un nightclub di infima categoria, il Crazy Horse, una piccola tensostruttura montata giusto fuori dalla Volksbühne, circondata da carrozzoni stile circense. Un palco non c'è, Pollesch non ne ha bisogno, gli spettatori - coperta sulle ginocchia e bicchierino di vodka gentilmente offerto da Cosmo Vitelli, fantomatico gestore del night - siedono davanti a uno schermo gigante, su cui tutto è proiettato in presa diretta. Perché gli attori fermi non sanno stare, escono ed entrano dai camerini,

si aggirano nervosamente per la piazza, cercano un taxi e salgono in macchina e poi ritornano. Li seguono fedelmente un paio di cameramen e l'immane suggeritrice, pronta a intervenire e visibile al pubblico con il suo copione in mano. Non è tanto un problema di memoria - che pure con il sistema del repertorio fatica non poco - quanto il frutto di una precisa scelta estetica. Il lavoro di Pollesch, che non a caso è stato allievo di Lehmann all'Università di Frankfurt, si basa su un solido discorso teorico che indaga gli effetti dell'irruzione del reale in teatro. Più che attori, quelli di Pollesch sono performers che presentano loro stessi *nella funzione* di attori; l'interpretazione, quando vuol essere recitazione, è sempre grottescamente caricata, proprio perché il pathos deve sempre apparire fuori luogo. Andare in scena non è allora recitare per il pubblico, ma farsi vedere dal pubblico, darsi in pasto ai suoi occhi: l'utilizzo della videocamera non è solo una divertente parodia dei generi cinematografici o dell'inchiesta giornalistica, ma una necessità legata alla possibilità di spingersi ai limiti dello sguardo. Più che un'estensione dell'occhio dello spettatore però, sembra essere un ampliamento della dimensione performativa dell'"attore": nello spazio e nel momento del teatro, la realtà pura non è accettata se non nella misura in cui è mediata dall'atto della visione. Su questo paradosso gioca Pollesch, e lo scarto tra i momenti in cui gli "attori" parlano davanti al pubblico microfono alla mano, e quelli in cui discutono tra loro, lontani dalla platea e davanti alla telecamera, sembrano mettere costantemente in discussione la funzione del performer: cosa ci faccio io in questo contesto? Qual è il mio ruolo? In questo modo la realtà non pretende entrare nella scena, ma da questa si produce. E scappa via incontrollata, proprio come Inga Busch quando lascia il Crazy Horse in abito da sera, agitando in aria una pistola, per chiedere informazioni ai passanti di Rosa-Luxemburg-Platz. ■

In apertura, una scena di *Hamlet*, regia di Thomas Ostermeier; in questa pag., in alto, uno degli interpreti di *La dodicesima notte*, regia di Michael Thalheimer; in basso, un'immagine da *Tal der fliegenden Messer*, regia di René Pollesch.





JULIE, JEAN ET KRISTINE, di August Strindberg. Regia di Margarita Mladenova. Scene e costumi di Daniela Oleg Liahova. Con Albena Georgieva, Hristo Petkov, Miroslava Gogovska.
LA DANSE DE MORT, di August Strindberg. Adattamento e regia di Margarita Mladenova. Scene e costumi di Daniela Oleg Liahova. Musiche di Assen Avramov. Con Svetlana Yancheva, Vladimir Penev, Tzvetan Alexiev.
STRINDBERG À DAMAS, di Georgi Tenev e Ivan Dobchev, da August Strindberg. Regia di Ivan Dobchev. Scene di Ivan Dobchev e Daniela Oleg Liahova. Costumi di Daniela Oleg Liahova. Musiche di Assen Avramov. Con Rumen Traikov, Snezhina Petrova, Hristo Petkov, Elena Dimitrova, Malin Krastev. Prod. Teatro-Laboratorio Sfumato, SOFIA.
SOFIA, al Théâtre de la Bastille per il Festival d'Automne, PARIGI.

Festival d'Automne

NELLA CUCINA DI STRINDBERG

di Giuseppe Montemagno

Metallica, asettica, smisurata, la cucina del castello non è mai inattiva: anche ora, quando il pubblico penetra in sala, una pentola bolle e gorgoglia sul fornello. E lì rimane fino al termine dell'azione, perché una delle caratteristiche del Teatro Sfumato, fondato nel 1989 a Sofia da Margarita Mladenova e Ivan Dobchev, è proprio la spiccata preferenza per l'urgenza dell'azione sulla definizione dell'insieme, per l'impulso creativo più che per l'opera compiuta, per la dinamica del processo più che per la perfezione del risultato. Da Leonardo e dalla sua tecnica pittorica, lo sfumato, gli artisti bulgari derivano infatti la loro «strategia poetica», con un occhio al mitico Grotowski, a cui allude la definizione di "laboratorio" aggiunta al nome del Teatro, per indicare la predilezione di percorsi tematici, sovente di durata pluriennale. Non è un caso se l'esigente, attentissimo pubblico del Festival d'Automne li scopre, quest'anno, proprio grazie a una trilogia dedicata a Strindberg, coscienza inquieta di dinamiche familiari indagate con occhio impietoso e rappresenta

te nel momento di estrema, lacerante tensione. Alla *Signorina Giulia*, ad esempio, qui si preferisce una *pièce* che ne sintetizza e condensa la struttura portante, sottolineando ruoli e funzione dei tre personaggi, che si agitano inquieti nei sotterranei di un castello insonne, nella lunga notte di San Giovanni. Kristine (Gogovska), la cameriera, è sempre lì, impassibile, ai fornelli, sorta di vestale di un tempio in cui si consumano sacrifici senza requie: pentole e bacinelle servono per riversare brodi di cottura e acque sporche, talora macchiate di sangue, in una serpentina che cinge la scena. Nella cucina-clinica-laboratorio i comportamenti vengono sezionati in maniera brutale, violenta, serrata: Julie, che ha l'istinto torbido della vibrante Georgieva, da carnefice diventa vittima dell'insinuante Jean di Petkov, servitore in cerca di un'ascesa sociale che trova eco nel complesso disegno di entrate e uscite - mai in superficie, ma sempre attraverso botole o scale - immaginate per ritmare una nottata zebrata di fioche luci e spesse ombre. Ma è l'insospettabile tensione dei dialoghi, mitragliati a una velocità funambolica, a imprimere

ossessiva, opprimente intensità ai due atti unici, che non superano mai un giro di lancette: anni di silenzio deflagrano in improvvise, devastanti confessioni, urlate, sbattute in faccia all'uditorio un attimo prima che torni a imperare il silenzio. E il gioco si fa ancora più duro con un'allucinata *Danza di morte* in cui Edgar (Penev) e Alice (Yancheva) si colpiscono con devastante violenza proprio perché hanno conservato intatte le maschere di una felicità impossibile: il buio avvolge un'intimità domestica che presto verrà letteralmente buttata per aria, travolgendo in un vortice fatale anche Kurt (Alexiev), visitatore incauto venuto a turbare un ordine apparentemente perfetto. Ed è vertiginosamente soggiogante il finale, quando i protagonisti sembrano ritrovare la concordia e il giro si chiude su se stesso: con i due coniugi a letto, come all'inizio dell'azione, ma questa volta nudi, mummie incartapecorite incuranti di svelare lo scandalo di corpi putrefatti, il bianco polveroso prima nascosto da polverosi abiti marroni, testimoni corrotti della vanità della vita di coppia, del fallimento dell'amore. Interrogandosi sulla felicità, in attesa della morte, i due esploderanno in una liberatoria, raccapricciante risata finale, per esprimere con un solo gesto l'exasperazione espressionista e lo sbigottimento dell'assurdo.

Al confronto con questi risultati, formalmente impeccabili e teatralmente coinvolgenti, suscita invece qualche perplessità l'ultimo spettacolo proposto, *Strindberg a Damasco*, un itine-

rario biografico che mette insieme alcuni frammenti del *Cammino verso Damasco* con lettere tratte dalla corrispondenza con Nietzsche, alcune pagine del *Diario occulto* e, soprattutto, episodi della vita privata del drammaturgo: l'ossessione per gli psichiatri, l'innamoramento per Harriet Bosse, la giovanissima attrice che sposerà in tarda età, e la morte improvvisa di Dagny Juel, avvenente modella di cui era stato amante, uccisa a Tbilisi in circostanze oscure. E proprio Tbilisi diventa la Damasco strindbergiana, metafora di una folgorazione che squaderna il baratro di una ferita insanabile, di una peregrinazione esistenziale senza meta, ma anche di colpa senza espiazione. Intrigante nell'assunto, questo «pellegrinaggio drammatico» si scontra tuttavia con un'insanabile frammentarietà, con una molteplicità di riferimenti che sovente rischiano di rimanere ermetici, con una moltiplicazione dei piani dell'azione - dalla scena, divisa tra la camera da letto della sposa e il decadente *boudoir* dell'amante, sino al video, suggestivo nel ricostruire le tappe di un viaggio che si consuma nel silenzio - che nuoce all'unità dell'insieme. Ma è forse proprio la dilatazione, del tempo come dello spazio, a trasformare il testo nell'estenuata ricerca del possibile, in una celebrazione di quegli incontri mai realizzati che sfuggono alle ragioni del teatro ma toccano le regioni dell'inesplicabile: di quel sogno d'assoluto destinato a rimanere nell'ombra del mistero, o, forse, nei labili contorni dello sfumato. ■

Le guapparie del feroce Corradino

Con buona pace di quanto sostiene l'autorevole Terrell Carver, dalle colonne del lussuoso programma di sala, *Matilde di Shabran* è ben più di una «action-adventure rom-com», una commedia romantica in cui sono abilmente miscelate azione e avventura. Incuneata tra la drammaturgia seria napoletana e la produzione buffa romana, l'opera rappresenta infatti l'unico momento in cui il genio rossiniano si confronta con il genere semiserio, una sorta di commedia che, poco prima del finale, sdrucchiola inesorabilmente verso la catastrofe per poi risolversi nell'insperato *happy end*, seguendo il calco del *mélodrame* francese. Rappresentata per la prima volta al Teatro Apollo di Roma nel 1821, l'opera venne subito dopo adattata per le scene napoletane del Fondo, dove agiva Carlo Casaccia, mitico buffo noto per le sue tirate in vernacolo. È in questa versione che *Matilde di Shabran*, assente dalle scene londinesi dal 1854, è stata presentata al Covent Garden: ed era non piccola difficoltà, per Martone, mettere in scena un'opera con un personaggio, il poeta Isidoro, che non esita a voltare in napoletano anche Dante e Ariosto. Se il pubblico ride, e di gusto - aiutato, certo, dai sopratitoli - non è solo per la sorgiva freschezza e l'irresistibile *verve* di Antoniozzi, che fa del poeta una sorta di Pulcinella in trasferta dalla straordinaria comunicativa, o di un manipolo di cantanti-attori capaci di acrobatici virtuosismi e di mirabile adesione a un gioco scenico di millimetrica precisione. Nel mettere in scena le avventure del «feroce Corradino», cui sta in uggia «il sesso femminile», Tramonti trasporta infatti l'azione da un immaginario castello spagnolo a un'ardita, leonardesca doppia

MATILDE DI SHABRAN, di Jacopo Ferretti. Musica di Gioachino Rossini. Regia di Mario Martone. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Pasquale Mari. The Royal Opera Chorus, diretto da Renato Balsadonna. The Orchestra of the Royal Opera House, diretta da Carlo Rizzi. Con Juan Diego Flórez, Aleksandra Kurzak, Alfonso Antoniozzi, Vesselina Kasarova, Marco Vinco, Enkelejda Shkosa, Carlo Lepore, Mark Beesley. Prod. The Royal Opera

scala concentrica: due eliche di legno e metallo che, ruotando su stesse, diventano l'impenetrabile *turris eburnea* cui s'avvicchia il misogino, guerriero castellano (Flórez, protagonista di una *performance* di levatura storica), pur di fuggire le «smorfie» dell'astuta Matilde (una vulcanica Kurzak). Semplificata e, se possibile, sublimata nella sua essenza, l'opera ritrova così una napoletanità insperata: non solo nei momenti comici, ma anche nei due monumentali finali intermedi, il quintetto del primo atto, in cui il ritmo musicale dirige quello scenico verso vertici di stupita, attonita incomunicabilità; e soprattutto il sestetto del secondo - quando Matilde viene accusata di tradimento e condannata a morte - in cui un semplice gioco di sedie, spostate da una parte all'altra della scena, non si limita a tradurre il mutare di segno della sorte dei personaggi, ma sapidamente aggiunge una dimensione borghese che diventa, di colpo, folgorante anticipazione eduardiana. G.M.

In apertura, una scena di *Strindberg a Damasco*, regia di Ivan Dobchev; in questa pag., Juan Diego Flórez e Aleksandra Kurzak in *Matilde di Shabran*, di Rossini, regia di Mario Martone (foto: Catherine Ashmore).





rivoluzioni

Per un'ecologia dei teatri

di Margherita Laera

Teatro luogo di rivoluzione. No, non quella dei figli dei fiori nel '68, ma quella degli ecologisti del XXI secolo. Il piccolo Swallow Theatre (www.swallowtheatre.com) fu pioniere nel 1996, quando installò il primo pannello solare. Ma era un inizio, una via che si apriva: oggi il teatrino scozzese vanta tre pannelli e una piccola turbina eolica. La sensibilità del mondo teatrale verso le tematiche eco-sostenibili aumenta a ritmo incalzante, specie nel mondo anglosassone. Nella capitale inglese, l'ex sindaco Ken Livingstone aveva individuato nell'edificio teatrale uno dei baluardi del suo piano d'azione contro il riscaldamento globale, sviluppando nel 2007 il Climate Change Action Plan for London Theatre, insieme ad altre iniziative specifiche per ogni settore. Il gruppo di organizzazioni che partecipano all'iniziativa si propone la riduzione delle emissioni di carbonio del 60 per cento entro il

A Londra, in Australia, negli Stati Uniti, un numero sempre maggiore di teatri sceglie di ridurre le emissioni e i consumi e di riciclare i materiali. Ecco una mappa degli spazi a impatto ambientale ridotto

2025 rispetto ai livelli del 1990: una meta estremamente ambiziosa. Tra gli aderenti al progetto non solo teatrini come l'Arcola, ma alcuni dei protagonisti della scena teatrale londinese: l'Arts Council che sponsorizza le performing arts, il Theatres Trust, che fornisce consulenze sugli edifici teatrali, l'Ambassador Theatre Group che gestisce undici teatri solo nella capitale, l'Independent Theatre Council che offre servizi manageriali alle compagnie teatrali, Equity, il sindacato dello spettacolo, l'Association of British Theatre Technicians e Plasa, la fiera delle tecnologie audiovideo. Dopo il cambio della guardia nella capitale del Regno Unito, si attendono i dettagli delle direttive del nuovo sindaco Boris Johnson. Il progetto non è rimasto in bilico con il passaggio di potere: Boris (come lo chiamano affettuosamente i londinesi) è talmente eco-friendly da aver persino rinunciato all'autista recandosi al lavoro tutti i giorni in bicicletta. La riconferma è avvenuta durante Plasa 08 a settembre.

Londra, capitale ecosostenibile

L'agguerritissimo e pluri-premiato Arcola Theatre (www.arcolatheatre.com) a Daslton, un quartiere relativamente disagiato con grande prevalenza di immigrati e di artisti, non smette di

far parlare di sé da quando nel 2006 *Time Out* l'ha eletto Favorite Fringe Venue. L'esuberante e carismatico direttore esecutivo, Ben Todd, si è messo in testa di rendere le tre sale dell'Arcola il primo teatro al mondo a emissioni zero: dopo una laurea in fisica e un dottorato in energie rinnovabili all'Università di Cambridge, niente sembra poterlo fermare. «Abbiamo assunto il ruolo di leadership culturale - spiega il Dr. Todd - guidando una rivoluzione dei modi in cui la sostenibilità viene integrata nell'etica delle arti e degli edifici culturali. Usiamo il concetto di rigenerazione artistica per migliorare coesione, uguaglianza e giustizia sociale, celebrando la diversità e stimolando lo sviluppo economico locale». L'Arcola Theatre, che promuove la nuova drammaturgia impegnandosi con le comunità di immigrati, si è attrezzato con tecnologie all'avanguardia ed entusiasmo coinvolgente anche per contrastare il rischio di essere spazzati via con il nuovo piano di riqualifica dell'area di Hackney.

La strada verso le emissioni zero è lunga e accidentata, ma il traguardo stabilito dalla "fringe venue" preferita dai londinesi è fatto da una sapiente combinazione di varie fonti di energia rinnovabile e misure architettoniche rigorose. Infissi isolati e vetri doppi, lampadine a basso consumo, un sistema di ventilazione controllata servono a ridurre le emissioni da 72 a 52 tonnellate all'anno. Un uso cosciente e moderato del riscaldamento e dell'elettricità, unito ad investimenti in tecnologie, basteranno a diminuire il consumo di riscaldamento del 43 per cento e di elettricità del 32 per cento. Per ora, solo il bar e la sala principale possono considerarsi a tutti gli effetti carbon-neutral: una cellula a idrogeno non inquinante genera i cinque kilo-watt necessari per l'illuminazione con proiettori Led a basso consumo e alto rendimento. Per il futuro l'Arcola prevede l'installazione di un inceneritore di biomassa per alimentare il sistema di riscaldamento e pannelli solari per produrre principalmente acqua calda. Poi ovviamente riciclaggio dei rifiuti, composting, ri-utilizzo di scene e costumi, carta riciclata per i programmi, legno acquistato da aziende sostenibili per le scenografie, prodotti biologici serviti al bar ecc. Ma le ambizioni non finiscono qui: il concetto di energia pulita viene interpretato e sfruttato in tutte le sue accezioni, creando un "Energy Incubator", una sorta di workshop permanente e diretto da tecnici ed esperti per sviluppare nuovi progetti in collaborazione con lo staff, gli attori, le compagnie, le organizzazioni teatrali e le istituzioni artistiche. Nella scorsa stagione l'Arcola Theatre ha presentato il primo spettacolo a emissioni zero, interamente illuminato dai proiettori Led, un nuovo testo intitolato *The Living Unknown Soldier*.

Riciclaggi on stage

Sempre nella capitale inglese, il National Theatre (www.nationaltheatre.org.uk) fa squadra con la Philips per ridurre del 70 per cento le spese per illuminare l'edificio installando lampadine ecologiche, risparmiando così ben 100.000 sterline l'anno. Philips, che ha sponsorizzato e promosso progetti volti all'efficienza delle lampadine di Buckingham Palace e dei proiettori della O2 Arena - per non parlare della Tour Eiffel e dell'Acropoli di Atene - si è aggiudicata tre simboli della capitale ma c'è da sperare che la

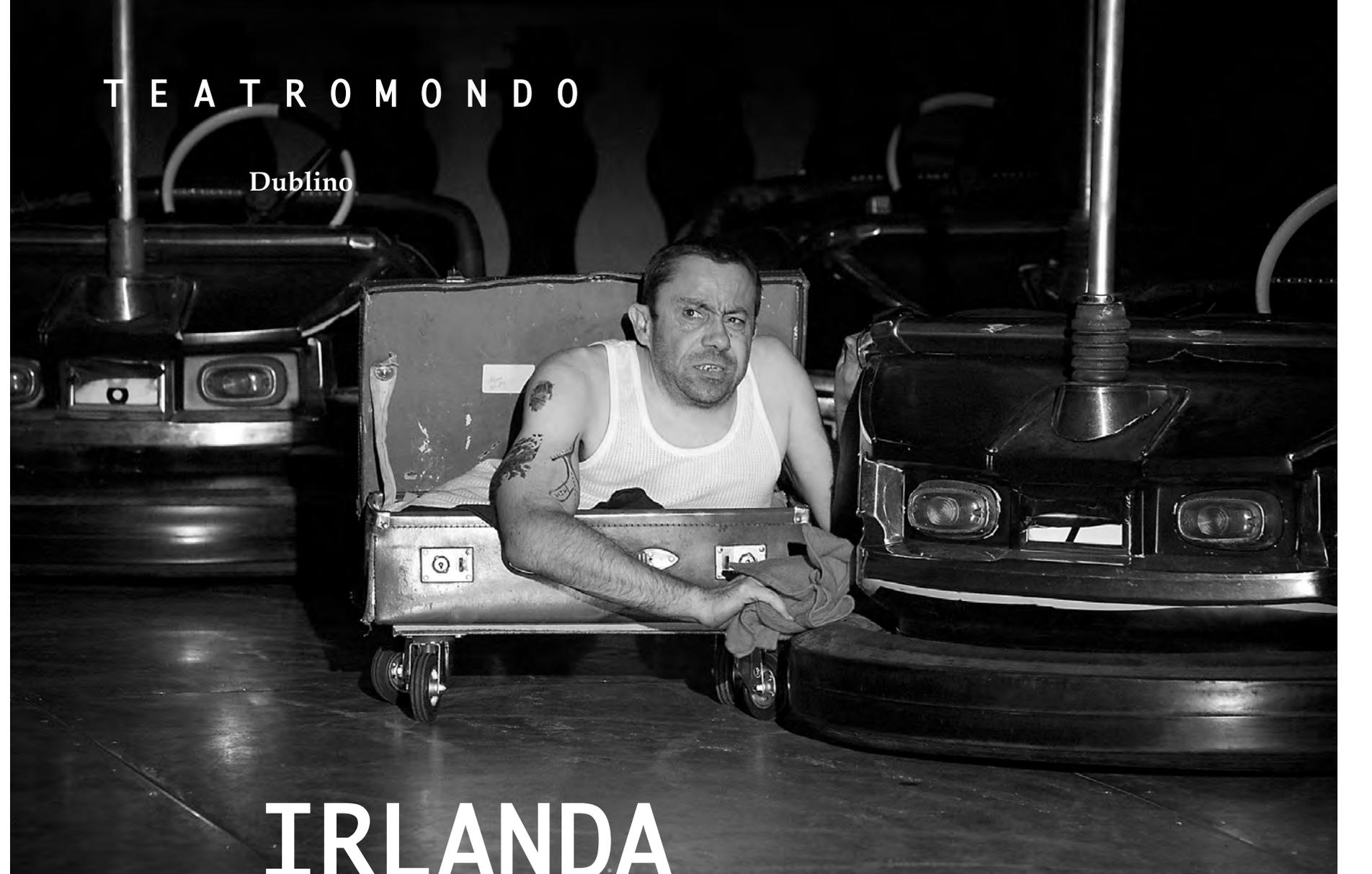
moda e la pressione dell'opinione pubblica spinga tutti i teatri del West End a prendere simili iniziative. Nel frattempo progetti meno ambiziosi ma ugualmente lodevoli spuntano come funghi sulle sponde del Tamigi: il Dominion Theatre (www.dominiontheatre.co.uk) ha vinto di recente l'Extra Mile Award per i programmi di riciclaggio e di sostenibilità intrapresi dalla scorsa stagione. Si tratta in questo caso di un sistema di riciclo delle 544 batterie utilizzate in media alla settimana per i microfoni degli spettacoli (perlopiù musical), che vengono cambiate a ogni replica. Si riciclano inoltre carta, alluminio, vetro, plastica e persino le lampadine.

Se Londra rimane la città leader mondiale per la concentrazione di teatri ecologici, anche gli Stati Uniti e l'Australia si avviano verso una rivoluzione verde. Il Malthouse Theatre di Melbourne (www.malthousetheatre.com.au) ha ridotto le sue emissioni con misure per il trasporto, l'elettricità e il riciclaggio, offrendo la possibilità di controbilanciare le emissioni con una piccola tassa sui biglietti ("carbon offsetting") e impegnandosi in un piano decennale che renderà l'edificio cento per cento *green*. Il Furious Theatre di Pasadena (www.furioustheatre.org) gestito dall'omonima compagnia, oltre alle ormai note misure di base, ha introdotto bicchieri di plastica biodegradabile a base di mais e ha fornito ai propri attori bottiglie per l'acqua riutilizzabili, sostituendo così i bicchieri usa e getta. A Philadelphia, lo Stagecraft Theatre (www.stagecrafters.org) ha introdotto un piccolo contributo volontario (2 dollari) all'acquisto dei biglietti per sostenere i costi della conversione ecologica. Il New Victory Theatre di New York ha ridotto le bollette dell'elettricità di 50.000 dollari all'anno, mentre il Shotgun Theatre di Berkeley (www.shotgunplayers.org) ha installato pannelli solari. La San Francisco Symphony prende solo bus che usano biocarburanti, il Berkeley Repertory Theatre si rifornisce localmente e acquista solo prodotti sostenibili e biologici. La San Francisco Ballet (www.sfballet.org) ricicla costumi, scene e persino 5000 scarpette da ballerina ogni anno, che con un autografo delle étoiles diventano un porta fortuna per altrettante aspiranti danzatrici. Il New York Theatre Workshop (www.nytw.org) ha istituito un online shop dove si riciclano costumi e il Theatre For A New Audience (www.tfana.org) avrà una sede permanente in un edificio cento per cento eco-sostenibile disegnato niente meno che da Frank Gehry. E in Italia? Il Napoli Teatro Festival Italia ha lanciato il messaggio, speriamo che venga recepito. ■

In apertura, l'Arcola Theatre di Londra; in questa pag. lo scozzese Swallow Theatre.



Dublino



IRLANDA in cerca d'identità

di Gabriella Calchi Novati

I Dublin Theatre Festival 2008 ha portato sulle scene dublinesi, tra nuove e vecchie produzioni, 27 spettacoli provenienti da 12 paesi. Diverse produzioni internazionali sono da segnalarsi per calibro artistico e sperimentazione teatrale. La compagnia islandese Vestuport Theatre&Lyric Hammersmith, con lo spettacolo *Metamorphosis*, tratto dall'omonimo testo kafkiano adattato e diretto da David Farr, in scena una visionaria successione di metamorfosi fisiche e psicologiche che si materializzano sul palco intrecciandosi alla bellissima scenografia, creando giochi di prospettiva che ingannano la percezione visiva del pubblico. Dal sud Africa, la pluripremiata versione dell'opera di Mozart *The Magic Flute*, adattata e diretta da Mark Donford-May, viene

Il Dublin Theatre Festival si conferma una rassegna di fondamentale importanza a livello internazionale ma anche nazionale. Tra le produzioni più interessanti, volte a indagare i possibili mutamenti dell'identità nazionale nel Duemila, ma anche lo snaturamento di quella personale, segnaliamo *Dodgems* della compagnia di teatro-danza CoisCéim e *You are here* del Living Space Theatre

interpretata da trenta performer che, indossando costumi tradizionali e suonando strumenti musicali tribali, propongono un'interessante fusione di idiomi, culture e tradizioni. Dal Belgio, il poetico e commovente *Than Night Follows Day* di Tim Etchells&Victoria trasforma, con semplicità poetica e sofisticata drammaturgia, un gruppo di sedici bambini in un contemporaneo coro di tragedia greca, costringendo il pubblico degli adulti a riflettere sulla violenza simbolica delle narrazioni proposte ai più piccoli. Per gli appassionati di Samuel Beckett il National Theatre Uk ha portato sul palco dell'Abbey Theatre l'attesa versione di *Happy Days* per la regia di Deborah Warner, con una malinconicamente ironica Fiona Shaw nel ruolo di Winnie. Le produzioni più interessanti

comunque sono quelle irlandesi, condividendo una traiettoria di innovazione e sperimentazione volta a interrogare e problematizzare i mutamenti di identità che contraddistinguono l'Irlanda del Duemila. Tra le produzioni riproposte per il Festival (www.dublintheatrefestival.com), spiccano una rivisitazione in chiave giapponese e minimalista, tutta *black&white*, del *Caligula* di Camus da parte della compagnia CHRG; il surreale spettacolo della compagnia Barabbas, *Circus*, che, traendo ispirazione dal film di Fellini *La strada*, narra una favola di amore e morte, di vendetta e perdono. Strepitosa è poi l'interpretazione di Conor Lovett nel malinconico ed evocativo monologo *First Love* di Samuel Beckett, prodotto dalla compagnia Gare St. Lazare Players Ireland, mentre la compagnia irlandese Druid Company, diretta da Garry Hynes, rilegge in chiave provocatoria il testo di Martin McDonagh *The Cripple of Inishmaan*, generalmente rappresentato con note farsesche e comiche, aprendo vertigini di orrore e disagio, e ponendo interrogativi polemici sull'essenza di un'identità irlandese fatta di narrazioni e pregiudizi.

Il processo di costruzione e definizione di una possibile identità nazionale affiora come uno dei temi cardine del teatro irlandese contemporaneo. Ne sono la prova *Dodgems* e *You are here*, due tra gli spettacoli più stimolanti di questo festival, presentati in anteprima mondiale. La compagnia irlandese di teatro-danza CoisCéim in coproduzione con Ulster Bank Dublin Theatre Festival inaugura il festival con lo spettacolo *Dodgems*. In questa affascinante performance, diretta da David Bolger, il multietnico ensemble CoisCéim (termine gaelico che si pronuncia kush kaim e significa "passo") trasforma il palcoscenico in un luna park felliniano dove "dodgem", l'autoscontro, diviene la metafora portante. Le macchine di questo gioco sono il simbolico veicolo di un'era di festa e di scontri che ha caratterizzato l'ultimo decennio irlandese, periodo di boom economico e immigrazione, conosciuto come "Celtic Tiger", la tigre celtica. Gli spettatori sono accolti nello spazio teatrale da saltimbanchi e showgirls che, offrendo popcorn e zucchero filato, li invitano a prendere posto. La grande scritta *Dodgems* sovrasta il palcoscenico-pista dell'autoscontro, incorniciato da luci colorate e musica *live*. A passi di danza, l'Irlanda del nuovo millennio viene rivelata: terra multiculturale in cui "l'altro" è la categoria per eccellenza. La pista di questo simbolico autoscontro si trasforma così in un'arena dove poter negoziare immigrazioni clandestine e possibili integrazioni razziali. E quando la parola fallisce nel colmare la distanza comunicativa, solo il linguaggio ibridato della danza unisce e abbatte le barriere culturali e linguistiche. *Dodgems* dunque presenta un'Irlanda di scontri, cambiamenti, drammi e promesse; una terra che, per la prima volta nella storia del paese, incarna il multietnico e il multiculturale, e in cui l'identità nazionale, tanto agognata da Yeats e dal revival celtico, si è tramutata in una coreografia di identità straniere, estranee, coesistenti. Ecco allora avvicinarsi un caleidoscopio di nazionalità danzanti: cinese, filippina, polacca, nigeriana, etiopica, greca, francese, italiana, spagnola; ecco l'affiancarsi di credo e fisicità contrastanti. David Toole, un ballerino senza gambe, non solo è il sex-symbol del mondo di *Dodgems* ma si lancia in danze dionisiache e in un conclusivo tip tap ballato con le mani, costringendo il pubblico, con ironia intelligente e graffiante, a confrontarsi con i pro-

pri più intimi pregiudizi. E quando lo spettacolo sembra finito, d'improvviso le luci si riaccendono, la musica invade il teatro e i danzatori in festa invitano il pubblico a sedersi con loro nelle macchine dell'autoscontro, improvvisando una coreografia che abbatte anche l'ultima barriera: la quarta parete. Più che l'identità nazionale, è quella personale che viene indagata nello spettacolo *You are here* della compagnia Living Space Theatre, diretta da Tara Derrington. Lo spettacolo, costituito da due performance complementari, *Daytime* and *Night-time*, trasforma gli spettatori in potenziali acquirenti immobiliari, conducendoli in un appartamento nel centro di Dublino, solo dopo aver fornito loro un braccialetto colorato e una brochure illustrativa munita di mappa dettagliata dell'appartamento in visione. Come conseguenza del boom economico avvenuto in Irlanda negli ultimi dieci anni, le case del centro di Dublino, nel passato abitate solamente dai "poveri e derelitti", sono state trasformate in appartamenti anonimamente pre-arredati adatti a soggetti "ricchi e in transito". Spazi che, nonostante il loro anonimato di facciata, sono stati precedentemente "vissuti" da altri individui che hanno lasciato dietro di sé tracce indelebili e segrete delle loro vite. Gli spettatori assistono silenziosi all'avvicinarsi delle vite di due coppie: G. una giovane donna e il suo amante B., uomo sposato in cerca di un luogo protetto dove poter vivere questo amore clandestino; Lilian, una scrittrice di libri *self-help* depressa e sola, colta nel processo di vendere l'appartamento e Paul, un giovane agente immobiliare senza fissa dimora, che ne ha il mandato di vendita. Le azioni e interazioni di questi quattro personaggi avvengono simultaneamente, creando nello spettatore un senso di claustrofobia emotiva e di imbarazzante voyeurismo. L'appartamento, vero protagonista dello spettacolo, rivela le diverse storie trasformandole in memorie temporalmente scisse ma intrecciate. Una voce pre-registrata indirizza il pubblico, diviso in due gruppi a seconda del colore del braccialetto ricevuto all'inizio dello spettacolo, verso una o l'altra stanza, facendoli così assistere solo alle azioni di una delle due coppie. Frammenti delle silenziose memorie nascoste tra le cose vengono progressivamente svelati. In certi momenti si possono persino aprire armadi e cassetti, si può morbosamente frugare nella biancheria intima, sfogliare libri, leggere i post-it attaccati ai muri. Ma non solo. Appena entrati nel bagno, eco di speranze, pensieri e frustrazioni sembrano trasudare dai muri, come fantasmi di assenti inquilini; in cucina il frigorifero e la dispensa, se aperti, elencano nevrosi alimentari e ricette. Narrazione della teatralità del vivere contemporaneo, *You are here*, suggerisce una riflessione sulle conseguenze delle impronte che le nostre identità lasciano in quelle altrui e sul pericolo di perdersi in un anonimato privo di contesto. ■

In apertura, un'immagine da *Dodgems*, della compagnia di teatro-danza CoisCéim; in questa pag. una scena di *You are here*, della compagnia Living Space Theatre.



DRAMMATURGIA BALCANICA



Ieri le fiamme oggi la depressione

di Roberto Canziani

Il ritratto più adeguato alla situazione della drammaturgia balcanica, e degli stessi Balcani, anni Novanta, è stato certo *Bure Baruta* (*La polveriera*, 1994) del macedone **Dejan Dukovski**. La sua fiammeggiante scrittura blues carnevalesca lizzava la tragedia proprio mentre essa era in atto. Dopo il film che ne ha tratto Goran

Paskaljevic (1998) e le produzioni realizzate in diverse parti del mondo, compreso il Giappone, una versione nuova è quella che proprio adesso ne dà il Deutsches Theater di Berlino, con la regia di Dimiter Gotscheff in una *joint-venture* produttiva che riunisce Serbia, Germania, Italia. Da noi, l'occasione per vedere *La polveriera* è stata creata a fine

novembre, nella giornata conclusiva del progetto Mediterraneo, il laboratorio sui temi critici e contemporanei di questo mare, progetto ideato da Maurizio Scaparro per La Biennale 2008 a Venezia.

È una versione storicizzante, questa coproduzione serbo-italo-tedesca, ma non nel senso che tende a far storia di quel conflitto, invocando le ragioni prossime e quelle più lontane. Piuttosto, ne ridimensiona l'orizzonte ripercorrendo attraverso piccole storie individuali, il groviglio di violenze e esasperazioni che si era manifestato, oltre che nella contesa armata, anche nella guerra cittadina, conflitto fatto di ritorsioni, prevaricazioni, vendette personali, tenute su, nell'edizione vista a Venezia, da un'accensione musicale forte che, se si allinea alle sonorità balcaniche sdoganate nel resto Europa da Goran Bregovic con i lunghi tour della sua Orchestra per Matrimoni e Funerali, sembra più intonata ai secondi che ai primi.

Rispetto all'originale testo teatrale di Dukovski, scritto nel 1994 e per molti aspetti preveggente, era in apparenza più pacata e riflessiva **Biljana Sribljanovic** che, in *Beogradska trilogija* (*Trilogia di Belgrado*, 1996), metteva a fuoco due anni dopo la diaspora degli jugoslavi (i suoi piccoli antieroi serbi vivevano centrifugati a Praga, a Sidney o negli Stati Uniti) e prefigurava pure la propria delocalizzazione (oggi Sribljanovic vive a Parigi). A se stessa e ai propri personaggi la drammaturga augurava una vita normale, perfino normalmente noiosa, antidoto alle ferite e alle cicatrici che restano. Assieme alle successive *Porodicne price* (*Storie di famiglia*, 1998) anche la *Trilogia* era stata rappresentata in tutta Europa.

Osservatorio italiano privilegiato per tutto quel decennio è stato il **MittelFest di Cividale del Friuli**. Dai loro viaggi nelle città di una Mitteleuropa ancora fluida Giorgio Pressburger e Mimma Gallina riportavano autori e spettacoli che, prima di tutto, servivano da testimonianza e documento. Una incessante ricognizione. C'è nessuno che senta, ora che il decennio successivo volge al termine, di fare di nuovo il punto? Governato nelle scorse cinque edizioni da Moni Ovadia, il MittelFest ha assunto una fisionomia più vicina, per interessi tematici e temperamento, a quella del suo direttore e probabilmente, con le imminenti nuove nomine direttive, ne assumerà un'altra ancora.

Nel frattempo l'area balcanica, che nel decennio Novanta appariva ancora dolorosamente unita sul piano antropologico e in frantumi su quello politico, si è ritrovata oggetto di una deriva inevitabile: le fughe in avanti di una Slovenia ormai europea, lo stallo di una Croazia in bilico tra miraggi d'Occidente e conservatorismo statale, e un grande cuore centrale - Serbia, Macedonia, Bosnia, Montenegro - percorso ancora dal Balkan blues e dalle fanfare di Bregovic, ma poco conosciuto nelle sue emergenze recenti.

Ci si dovrebbe chiedere se la depressione, che ha colpito psicologicamente e artisticamente, questa frangia meri-

dionale d'Europa, non interessi registi, teatri e compagnie di quell'altra Europa, quella che fa i conti in euro. Se lo stesso **Bitef** (il festival di Belgrado che continua ad avere tra i suoi curatori un uomo che ne ha viste tante, come Jovan Cirilov) ammette che i punti di forza della 42esima edizione (tra il 15 e il 30 settembre 2008) sono Heiner Goebbels, Alvis Hermanis, Christoph Marthaler e Meg Stuart, significa che la malattia è ancora acuta. Che quel momento depressivo non ha trovato cure e sollievo. Ciò che implicitamente ammette Sribljanovic in *Skakavci* (*Cavallette*, 2006) e nel recentissimo *Barbelo*. La stessa cosa fa il bosniaco **Mirza Fehimovic** nel suo ritorno in una Sarajevo spettrale, *Ceif*. Questi ultimi due lavori erano entrambi presenti al festival che ha il maggior ruolo, oggi, nel promuovere la drammaturgia balcanica, lo **Sterijino Pozorje a Novi Sad**. Ed entrambi vivevano scenicamente identiche atmosfere di cimiteriale vuoto.

Lo stesso che abita i divani consunti dell'umanità che vive in *S druge strani* (*Dall'altro lato*, 2007) opera sospesa tra depressione e mancanza d'amore, e firmata da due autori-registi croati, **Natasa Rajkovic** e **Bobo Jelcic**. La quotidianità familiare è così sfibrata, così inerziale, in questo testo sull'incapacità di amore, che il pubblico stesso, soprattutto alla distanza intima delle prime file, sente che c'è qualcosa in questi rapporti che supera il limite della finzione, e si estende a una maniera di vivere, di lavorare, o semplicemente di sopravvivere nella Zagabria incerta tra passato e futuro, da cui proviene questo gruppo di sensitivi attori.

È preferibile allora innestare la marcia alta, quella scelta da una quarantenne autrice macedone, **Zanina Mircevska**, che disinvolta manovra cinismo e farsa? Il suo *Art Export* (sul consumismo nel mercato dell'arte) è stato scelto dal Teatro Stabile Sloveno di Trieste per una delle produzioni 2009. In attesa del debutto, nell'aprile prossimo, una ricognizione un po' meditata e attenta non solo agli strilli di cronaca (la candidatura di Sribljanovi_ a sindaco di Belgrado nel maggio scorso) si rivelerebbe utile. Per capire almeno se il ghigno caustico possa avere efficacia migliore di un pillolone antidepressivo ■.

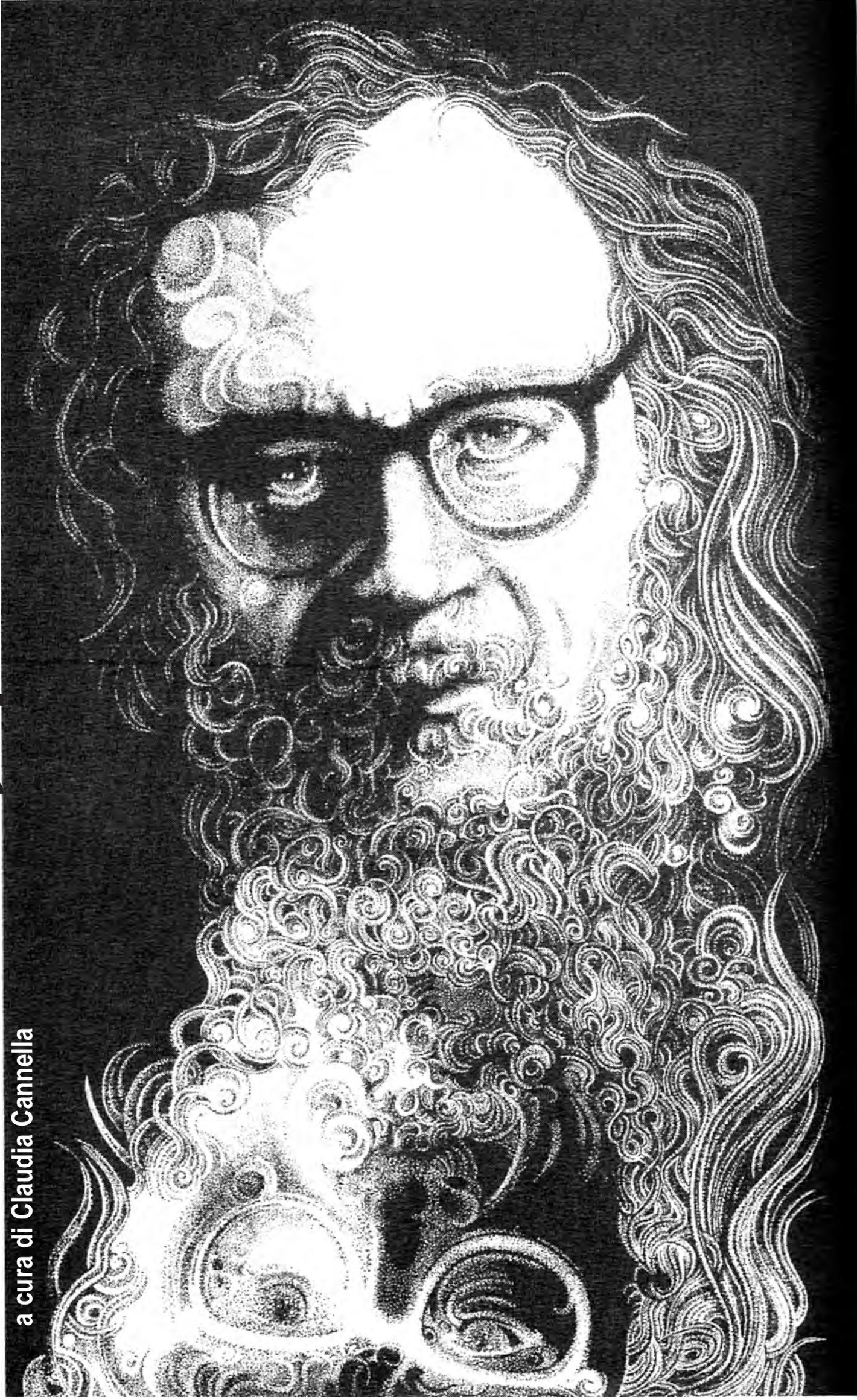


In apertura, una scena di *Das Pulverfass*, di Dimiter Gotscheff; in questa pag., un'immagine da *Giochi di famiglia*, regia di Elio De Capitani.

dossier

GROTOWSKI, quale eredità?

a cura di Claudia Cannella



di Marco De Marinis

Il 2009 è stato proclamato, dall'Unesco, anno grotowskiano. Ricorreranno infatti due anniversari: il decennale della scomparsa del grande regista e ricercatore teatrale e il cinquantenario della fondazione, a opera sua e di Ludwik Flaszen, del Teatr Laboratorium di Opole in Polonia. Tutto il mondo celebrerà questa doppia ricorrenza, occasione ghiotta per ricordare una delle personalità più prestigiose del teatro contemporaneo, alfiere (con il Teatro Povero e le successive, complesse esperienze post-teatrali) di una delle rivoluzioni più radicali che la scena del Novecento abbia conosciuto. Tuttavia, pur costituendo una figura chiave, la comprensione di Grotowski è talmente gravata da equivoci, luoghi comuni e insufficienti conoscenze, da aver prodotto quasi sempre immagini deformate, sfocate o eccessive. È così accaduto che, alla borsa valori della scena contemporanea, pochi protagonisti abbiano visto oscillare le proprie quotazioni com'è accaduto a Grotowski: per alcuni, un maestro indiscusso, e non soltanto di teatro, per altri poco più di un ciarlatano. Il problema è che, nel suo caso, risulta ancor più vistosamente inadeguato che per altri esempi-limite novecenteschi uno sguardo che resti tutto interno al teatro. In effetti, egli è stato fra coloro che si sono maggiormente adoperati per sfrangiarne i confini e per dissociarlo dal solo spettacolo, nel tentativo di riscoprirne una dimensione essenziale-originaria, addirittura anteriore a ogni divisione fra arte e vita, fra uomo e attore. Per cercare di rendere conto della complessità della ricerca grotowskiana, senza rischiare di snaturarla o banalizzarla, bisogna considerare che essa ci costringe – come ha chiarito bene Ferdinando Taviani – a una “doppia visuale”, cioè ad attivare di continuo sia un punto di vista interno al teatro sia un punto di vista esterno: non l'uno o l'altro ma l'uno e l'altro insieme. Leggere l'itinerario artistico, intellettuale e umano di Grotowski solo in termini teatrali è sicuramente riduttivo e fuorviante; ma altrettanto (anche se diver-

samente) fuorviante sarebbe leggerlo solo in chiave extra-teatrale, rischiando di fare del teorico del Teatro Povero solamente uno dei tanti, e non di rado controversi, maestri spirituali che popolano la contemporaneità. Ciò premesso, bisogna aggiungere che la doppia visuale va attivata anche quando si tratta di considerare varietà-discontinuità e unitarietà-continuità della ricerca grotowskiana. Anche in questo caso, non varietà-discontinuità o unitarietà-continuità ma l'una e l'altra insieme. Da un lato, infatti, l'itinerario teatrale e post-teatrale di Grotowski si presenta scandito in fasi abbastanza nettamente e comunque esplicitamente distinte; dall'altro lato, tuttavia, è fondamentale saper sempre mettere in luce gli elementi di coerenza e di continuità profonde che unificano l'intero itinerario (possiamo chiamarli: ricerca di un rituale umano basato non sulla fede ma sull'atto, oppure elaborazione di uno yoga dell'attore in senso vasto, o ancora lavoro dell'individuo su di sé), riguardanti tanto le motivazioni originarie quanto gli obiettivi essenziali della sua *quête* ininterrotta. Rispetto sia agli uni che alle altre sono soltanto gli strumenti, i mezzi impiegati, a cambiare nel corso del tempo.

Il teatro come strumento di conoscenza

Volendo fissare un primo, sommario bilancio storiografico, si possono individuare i seguenti punti: 1) Grotowski costituisce (assieme a Peter Brook e a Eugenio Barba, ma prima e più di loro) il terminale della tradizione dei registi-pedagoghi (quella che sta al centro del Novecento teatrale, con figure come Stanislavskij, Mejerchol'd e Copeau in veste di capostipiti); 2) più specificamente, egli rappresenta l'erede-continuatore di Stanislavskij, cioè colui che porta alle estreme conseguenze il metodo delle azioni fisiche elaborato dal maestro russo negli

I dieci anni dalla morte e i cinquanta dalla fondazione del Teatr Laboratorium sono una buona occasione per interrogarsi e riflettere sulla complessa figura di Jerzy Grotowski, ma anche su tracce, fraintendimenti, influenze e trasmissione di quella ben precisa idea di teatro (e di vita) su cui si fondò la sua attività. Considerato genio e ciarlatano, guru e maestro, l'artista polacco ha largamente influenzato il teatro occidentale a partire dalla fine degli anni Sessanta. Strumenti di indagine rimangono oggi i suoi testi, doverosamente sottoposti a un restauro filologico e di traduzione, e pochi video, documentari e foto, anch'essi realizzati con un paziente lavoro di recupero. Ma c'è anche la memoria di chi lo conobbe, seguì il suo lavoro o, investito del ruolo di erede, ne porta ancora oggi avanti gli insegnamenti, al Workcenter di Pontedera e in altri luoghi



anni Trenta: oltre il personaggio, oltre il testo, oltre la rappresentazione, fino a quella che chiama l'«arte come veicolo»; 3) in definitiva, Grotowski incarna meglio di chiunque altro, con il suo percorso nel teatro e oltre il teatro, la vera rivoluzione del Novecento teatrale, sintetizzabile in due novità principali intrecciate fra loro: a) il rovesciamento del teatro da fine a mezzo, cioè - per dir meglio - da occasione di divertimento-intrattenimento estetico (anche serio-impegnato) in strumento efficace di conoscenza (la quale non può che essere pratica, fatta nel corpo e *con il corpo*) e addirittura di ricerca spirituale; b) la disgiunzione (già apparsa tuttavia in precedenza in esperienze eccezionali come quella di Artaud) fra teatro e spettacolo, fino a concepire e praticare un teatro oltre (senza) lo spettacolo: sostanzialmente, un teatro come «lavoro su di sé», finalizzato in prima istanza a chi lo compie e non (più) a chi assiste, cioè allo spettatore.

Nonostante la drammatica cesura del '69 che lo spezza in due (con la decisione irreversibile di non mettere mai più in scena nuovi spettacoli, dopo il debutto di *Apocalypsis cum figuris*); nonostante altri vistosissimi cambiamenti che lo marciano, l'itinerario artistico e intellettuale di Grotowski è in realtà improntato - giova insistere - a una profonda coerenza e a una sostanziale continuità, se guardiamo non alla superficie delle scelte e delle esperienze maturate di volta in volta ma alle istanze e alle finalità che le fondano.

Anche una distinzione, per molti aspetti fondata, come quella fra il (grande) creatore di spettacoli e il (grande) ricercatore teatrale oltre lo spettacolo non riguarda le motivazioni di base, gli obiettivi di fondo del suo agire. Fino al '68-69 Grotowski credette di aver trovato nello spettacolo e nel lavoro dell'attore gli strumenti più efficaci per perseguire quegli obiettivi, in seguito ne cercò degli altri, convinto che la messa in scena, la rappresentazione, potesse diventare persino un ostacolo invece di un aiuto. E così abbandonò lo spettacolo ma non il teatro, e molti anni dopo realizzerà, con l'Arte come veicolo, non certo un ritorno alla messa in scena ma, in qualche modo - grazie ad *Action* - una riconversione nel campo delle *performing arts*.

Dal Teatro Povero alle Arti rituali

Ma quali sono gli interessi di fondo che prima portano Grotowski nel teatro e poi lo spingono a uscire da esso, o piuttosto da un suo settore, da lui chiamato, in seguito, l'«arte come presentazione»? Il maestro polacco li esplicita con grande chiarezza nell'intervista del '92 rilasciata alla regista svedese Marianne Ahrne: «Ahrne: *Che cosa ti ha attirato verso il teatro, all'inizio?* Grotowski: Il teatro è stato un'enorme avventura nella mia vita, ha condizionato il mio modo di pensare, di vedere la gente, di guardare la vita; direi che il mio linguaggio è stato formato dal teatro. Ma non ho cercato il teatro, in realtà ho sempre cercato qualcos'altro. Da giovane mi domandavo quale fosse *il mestiere possibile per cercare l'altro e me stesso* (...) In fondo è stato *questo interesse per l'essere umano, negli altri e in me stesso*, che mi ha portato al teatro, ma avreb-

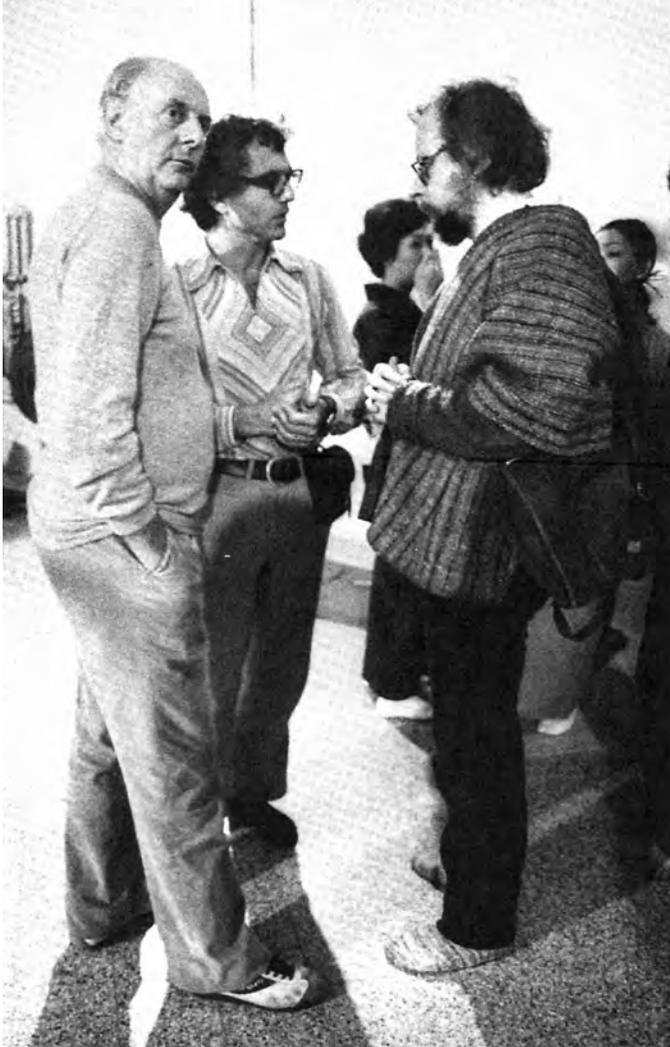
be potuto portarmi alla psichiatria o agli studi di yoga.»

Ciò chiarito, è poi inevitabile e utile cercare di definire le principali fasi di lavoro per le quali il maestro polacco è passato nel corso della sua vita. E naturalmente conviene farlo con l'aiuto dello stesso Grotowski, il quale, in un fondamentale scritto del '93 (la postfazione al primo libro di Thomas Richards: *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993) ne ha distinte quattro, identificate con gli anelli di una stessa catena: l'Arte come presentazione (ovvero il teatro degli spettacoli, dal '59 al '69); il Parateatro, ovvero il teatro della partecipazione, dal '70 al '78; il Teatro delle Fonti, dal '78 all'82; e l'Arte come veicolo, dall'85 al '99; con il progetto americano dell'Objective Drama, '83-'85, a far da ponte fra le ultime due fasi.

Tralasciando, per brevità, le due fasi intermedie, controverse e poco documentate (anche se di grande interesse), è sul primo e sull'ultimo anello della catena che conviene fermarsi un po', anche per chiarire analogie e differenze. **L'Arte come presentazione** è la fase del cosiddetto Teatro povero, cioè di un teatro ricondotto alla sua dimensione essenziale di rapporto fra attore e spettatore, all'«atto biologico e spirituale» che si verifica nell'incontro fra i due. Essa coincide sostanzialmente con gli anni Sessanta e si caratterizza, da un lato, per l'attenzione posta al *training* come elemento costitutivo e costante del lavoro dell'attore, strumento necessario (anche se non sufficiente) per cercare di arrivare all'atto totale, e dall'altro, per la creazione di spettacoli memorabili, che impressionarono gli spettatori con la forza blasfema dei temi, delle situazioni e delle immagini, con l'incalzante montaggio registico e, soprattutto, con la straordinaria qualità del gruppo degli attori, fra i quali Ryszard Cieslak sveltava su tutti dopo l'esplosione del *Principe costante* nel '65. Basterà citare, oltre a quello appena menzionato e che resta forse il più celebre, *Gli Avi*, del '61, *Kordian* e *Akropolis* (forse il più riuscito dal punto di vista registico), del '62, *La tragica storia del Dottor Faust*, del '63, *Apocalypsis cum figuris*, del '68-69.

Denominata inizialmente Arti rituali, **l'Arte come veicolo** non è stata per Grotowski soltanto un'altra tappa, un altro anello, ma ha rappresentato «il punto di arrivo». «Nel mio percorso - scrive - ho compiuto una lunga traiettoria, decollando da l'Arte come presentazione per atterrare nell'Arte come veicolo (che, d'altra parte, è legata ai miei più vecchi interessi)». Per la prima volta dopo molti anni, si ha nuovamente a che fare con delle opere performative, chiamate con il nome generico (ma in realtà precisissimo!) di *Action*: delle «partiture» composte di azioni fisiche e vocali, danze, canti, coreografie individuali e di gruppo, in cui tutto è fissato secondo i criteri del più rigoroso artigiano teatrale ma che non sono assolutamente degli «spettacoli» (la prima versione di *Action* viene composta già a Irvine, nel 1985, e si chiama *Main Action*; seguiranno, a Pontedera, *Downstairs Action*, a partire dal 1989, e *Action*, a partire dal 1994).

La differenza, inequivocabile, la spiega benissimo lo stesso Grotowski: «Allora si può porre la domanda: qual è la differenza fra questa oggettività del rituale e lo spettacolo? La differenza sta per caso unicamente nel fatto che non si invita il pubblico? [...] Fra le altre, la differenza sta nella sede del montaggio. Nello spettacolo la sede del montaggio è nello spettatore; ne l'Arte come veicolo la sede del montaggio è negli attuari,



negli artisti che agiscono».

In altri termini, mentre lo spettacolo (qualsiasi spettacolo in quanto tale) è creato per produrre effetti in chi lo guarda, nello spettatore, il lavoro dell'Arte come veicolo tende a produrre effetti primariamente in chi lo esegue. Si tratta, come dicevamo in precedenza, di uno sviluppo, estremo e rigoroso, del lavoro su di sé. Ciò di cui l'attuante fa esperienza nell'Arte come veicolo, mediante i canti vibratorii (di provenienza afrocaribica, ma non solo), le partiture fissate, gli esercizi chiamati *Motions*, sono essenzialmente "trasformazioni energetiche", cioè differenti tipi e qualità di energia, in un ininterrotto va e vieni "verticale" (come in un ascensore primitivo) dal "basso" delle energie vitali, pesanti, corporee all'"alto" delle energie sottili, intellettuali, spirituali. Un qualcosa che naturalmente potrebbe essere anche descritto in termini di cambiamenti di stati di coscienza e di modalità di percezione e venire accostato a fenomeni tradizionali come la *trance* e la possessione. Se non fosse che Grotowski ha sempre evitato questi riferimenti per gli equivoci che essi rischiano inevitabilmente di produrre nel lettore occidentale.

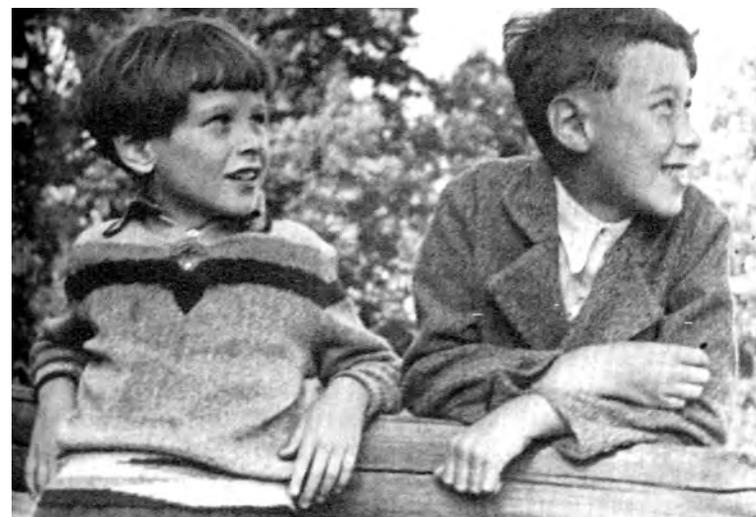
Eredi ed eredità: non solo Workcenter

È il caso di aggiungere che la ricerca sull'Arte come veicolo, come «lavoro su una potenzialità alternativa delle arti performative», non è finita con la scomparsa del maestro polacco. Essa prosegue ancora oggi nel Workcenter di Pontedera, da lui fondato nel 1986 e attualmente affidato alla direzione dell'erede designato, l'americano Thomas Richards, affiancato da Mario Biagini, che collabora alle attività del centro fin dall'inizio. Dal 2000, in questo ambito, si è sviluppato il lavoro su di una nuova opera, denominata per anni *An Action in creation*,

perché aveva la particolarità di rendere dei testimoni partecipi del processo creativo, e oggi intitolata *The Letter*. Ma, a partire dal 1998, nel lavoro del Workcenter pontederese è emersa un'altra linea di ricerca, definita come «un ponte che si lancia dal mondo del teatro verso la ricerca sull'Arte come veicolo», e che di fatto ha portato gradualmente il gruppo di Richards e Biagini a misurarsi di nuovo con uno spettacolo, cioè un'opera performativa pensata anche in funzione di un pubblico. Intitolata inizialmente *One Breath Left*, quando l'intenzione spettacolare era ancora appena abbozzata, quest'opera è diventata *Dies Irae*, nel 2003, per trasformarsi ulteriormente in *Dies Irae: The Preposterous Theatrum Interioris Show* (2006), fin dal titolo uno spettacolo in tutto e per tutto.

La tradizione grotowskiana presenta aspetti paradossali e di grande originalità rispetto a quelle cui hanno dato vita altri maestri di teatro del Novecento: si pensi, ad esempio, a figure celebri e di universale influenza come Stanislavskij e Brecht. Nel caso di Grotowski, a differenza di quanto è accaduto appunto per Stanislavskij e Brecht, abbiamo - come s'è detto - un erede designato, che il maestro ha scelto per renderlo depositario del suo complesso sapere performativo attraverso un processo di trasmissione diretta: qualcosa che in realtà assomiglia molto di più a una iniziazione esoterica o alla trasmissione *ad personam* delle forme teatrali asiatiche (si pensi al Nô di Zeami) che alla tradizione nel senso del teatro occidentale. D'altro canto, mentre a torto o a ragione si è parlato di metodi e sistemi sia per Brecht che, soprattutto, per Stanislavskij, Grotowski ha sempre evitato accuratamente di definire e racchiudere in formule rigide le sue conoscenze ed esperienze nel campo delle arti sceniche e rituali. Di conseguenza, benché il grotoskismo sia un fenomeno diffuso e di grotowskiani sia pieno il mondo (come ha notato di recente Schechner), non c'è nessuno che possa seriamente parlare di regole o di ortodossia di un teatro fatto in nome del maestro polacco. Gli stessi eredi di Pontedera non si sentono investiti del compito di continuare una tradizione, o tanto meno di restare fedeli a una linea artistica o di mestiere; piuttosto intendono sviluppare liberamente e senza vincoli di ortodossia le conoscenze acquisite nell'apprendistato. Non va dimenticato, infine, che - al di là e indipendentemente dalla trasmissione designata - ogni momento della ricerca teatrale e post teatrale di Grotowski, grazie a coloro che si sono formati al suo interno, continua ad agire autonomamente sul teatro contemporaneo, ovvero su centinaia forse migliaia di individui, su decine forse centinaia di gruppi che operano nell'ambito delle *performing arts*: sia il teatro degli spettacoli che il parateatro, sia il teatro delle fonti che l'arte come veicolo. Con risultati alterni, spesso discutibili, quasi mai imputabili al maestro polacco. Un fenomeno paradossale: nessun altro nel Novecento, forse con la sola eccezione di Artaud, ha avuto tanta influenza e risonanza in un ambito artistico, quello teatrale, che durante tutta la vita ha lottato per superare. ■

In apertura, *Lo studioso delle fonti*, litografia di Roland Grünberg (2004); nella pag. precedente maschere create mediante l'uso esclusivo dei muscoli facciali per *Akropolis* (foto: Teatr Laboratorium); in questa pag., in alto, Dario Fo, Eugenio Barba e Jerzy Grotowski; in basso, Jerzy Grotowski col fratello Kazimierz.



bono a fare
Grot

di Antonio Attisani

L'importanza dei testi di Grotowski, l'attuale lavoro di restauro filologico e le nuove traduzioni. È questa la via fondamentale per la conoscenza di un sapere olistico, da molti acquisito in modo acritico, all'interno del quale confrontare le varie fasi di un percorso, cogliendo il *fil rouge* che le unisce nell'intreccio tra vita e ricerca

Quando, nel secolo scorso, frequentavo la scuola di teatro, nulla ci dicevano di Nietzsche e Artaud, e in un certo senso è stata una fortuna, perché così sono state scoperte nostre, folgoranti, che hanno dato espressione e forza alla nostra irrequietezza, al nostro irragionevole eppure sacrosanto desiderio di cambiare noi stessi e il mondo attraverso il teatro. La stessa cosa succederà ai giovani di questo secolo e uno dei loro autori sarà sicuramente Jerzy Grotowski. Se non si è tra coloro che hanno avuto la fortuna di ricevere la sua personale trasmissione di sapere, Grotowski è soltanto un *corpus* di testi, oltre a qualche documento video. Sono testi anomali, quasi sempre nati come interviste o conferenze e poi scolpiti pazientemente in polacco, francese o inglese, fino a renderli veri e propri monumenti, opere di luce che svettano sulle rovine del Novecento.

L'Italia, il paese che più di tutti ha accolto Grotowski, è fortunata, perché tra coloro che gli furono vicini ci sono persone come Carla Pollastrelli e Mario Biagini, e realtà come il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e la Fondazione Pontedera Teatro, senza le quali sarebbe inimmaginabile l'attuale imponente lavoro di restauro filologico e traduzione. Io li frequento da alcuni anni e ogni volta che mi capita di prenderli in mano sono stupefatto dalla precisione e propulsione di senso che questo scienziato dell'azione umana vi ha saputo depositare, sempre incardinando i concetti più rivoluzionari e difficili in citazioni, esempi e metafore che, senza mai banalizzare, consentono al lettore di entrare in contatto

con un sapere olistico che costituisce una immensa riserva di energia per gli attori del secolo successivo.

Vorrei accennare ai motivi di interesse di alcuni di questi testi. Il testo di Grotowski pubblicato in tutto il mondo è *Per un teatro povero*. L'edizione italiana di Bulzoni, del 1970, è ancora quella in commercio. La traduzione sarebbe da rivedere e il libro ha una fama dai contorni non del tutto positivi, poiché deve la sua fortuna all'essere stato inteso da una parte come una sorta di dogmatica dispensatrice di giudizi definitivi, dall'altra come un prontuario di esercizi, e dunque trasformato nella caricatura di se stesso. Non si è tenuto conto, per esempio, che in quelle pagine Grotowski parlava del *proprio passato* di regista e che stava per lasciare il teatro degli spettacoli, fatto che dovrebbe suggerire una prospettiva di lettura affatto diversa.

Traduzioni, equivoci e dogmatismi

Quale? Per trovarla si pensi per esempio al titolo, che dovrebbe essere più correttamente tradotto come *Verso un teatro povero*. Ebbene, *povero* per Grotowski significava *essenziale*: non privo di mezzi, semplificato e rinunciatario, ma un teatro realizzato da persone in cammino verso l'essenza. C'è una storicità del linguaggio grotowskiano da prendere in considerazione, come suggerisce il suo collaboratore Ludwik Flaszen in un altro libro fondamentale (*Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di L. Flaszen, C. Pollastrelli e R. Molinari, La casa Usher, 2007). Come fare passare, in pieno '68, una concezione che poteva sembrare religiosa? Quel tito-

lo suonava corretto in un mondo che si risvegliava all'idea della lotta dei poveri contro i ricchi, degli oppressi contro gli oppressori, mentre un concetto dalle risonanze più "metafisiche" avrebbe destato una certa diffidenza. La coincidenza tra essenzialità e povertà ha un'oggettiva implicazione etica e comporta, tra l'altro, una coerenza tra mezzi e fini (al contrario delle lotte per il potere). In ogni caso, solo accettando l'idea di una strategia spirituale del teatro e dell'attore, peraltro subito ben delineata nel libro, si può comprendere il suo parlare di teatro mentre lo sta abbandonando. Il percorso verso l'essenziale sarebbe continuato, per Grotowski, con le tecniche del teatro, anche se non più applicate alla produzione di spettacoli.

Con la raccolta di interventi e citazioni di diversi autori che è quel suo primo e unico libro, Grotowski voleva mostrare una strada, o meglio il modo in cui un piccolo gruppo di persone aveva compiuto il percorso dalla scelta del mezzo teatrale all'abbandono della rappresentazione. In effetti bisogna fare riferimento ad altri testi se si vuole comprendere quella vicenda e i suoi motivi di straordinaria attualità. Il primo da prendere in considerazione è quello già citato, curato da Flaszen e Pollastrelli, che arriva appunto fino al 1969, al congedo dal teatro degli spettacoli. Lì sono presentati per la prima volta diversi articoli che, a partire dagli anni Cinquanta, mostrano un Grotowski alla ricerca della conoscenza per mezzo dell'esperienza teatrale, e vi si trova la descrizione della svolta. In due capitoli intitolati rispettivamente *La voce* e *Esercizi* sono esaminati i principali aspetti del *training* professionale. Grotowski, di fronte a una platea di persone accorse da tutto il mondo per apprendere i segreti di un grande teatro, sembrava accondiscendere alla richiesta del *come*, e spiegava molto dettagliatamente in cosa consistesse l'attività del Teatr Laboratorium. Ma poi, verso la fine delle conferenze, quasi al di fuori di esse e rispondendo alle domande del pubblico, fece un'affermazione che indicava una prospettiva del tutto diversa: «La tecnica emerge dal compimento».

In pochi potevano permettersi di capire che ciò contraddiceva le loro aspettative, ovvero che lì era stato delineato un percorso e non un sistema, e il futuro di Grotowski sarebbe stato assai diverso. Anni dopo, a una giornalista che gli chiedeva perché avesse abbandonato il teatro, Grotowski rispose: «Perché cominciavano a circolare i grotowskiani». Santa crudeltà. Dopo di allora i grotowskiani, cultori del "metodo" e del *training*, bisogna ammetterlo, hanno trionfato, mentre lo straordinario lavoro del maestro con alcune persone si è come inabissato, per poi riemergere nell'attuale Workcenter, che ha inaugurato una fase nuova, di apertura e rilancio. Ma restiamo ai testi.

Le due letterature: saggio e autobiografia

Ognuno di essi, ben oltre le schematiche coordinate qui fornite, è molto dettagliato nella descrizione dei processi. Prima di indicarne alcuni altri, però, è bene ricordare ciò che raccomandava in proposito lo stesso Grotowski negli anni Novanta, ossia che è utile, nel leggerli e metterli alla prova dell'oggi, non privilegiare una sola delle tre fasi che contraddistinguono la sua opera (il Teatro degli spettacoli, fino al 1969, il Parateatro, fino alla metà degli Ottanta, e infine l'Arte come veicolo e il Workcenter), come se bisognasse scegliere da che parte

stare, ma confrontarle e cogliere il filo rosso che le unisce, anzitutto tenendo presenti le due componenti principali della vicenda: le singole vite delle persone implicate, che sono sempre storie particolari e irripetibili, e i motivi di ricerca che le attraversano tutte e ne costituiscono l'elemento attuale. Leggere quei testi significa perciò operare una distinzione tra due letterature, autobiografia e saggio, che qui si presentano intrecciate, e soprattutto, poi, realizzare lo stesso lavoro nella propria vita. È con questo spirito che un prezioso libretto messo assieme di recente da Carla Pollastrelli riunisce un testo sulla genesi di *Apocalypsis cum figuris* con *Holiday e Teatro delle Fonti* (La casa Usher, 2006).

L'edizione più recente, in attesa dell'opera completa e assieme alle pubblicazioni di Thomas Richards e Mario Biagini, è costituita dal secondo volume di *Opere e sentieri*, dedicato ai *Testi di Jerzy Grotowski 1968-1998* (Bulzoni, 2007). Qui, dopo un paziente lavoro di restauro testuale, sono riuniti i frammenti di un vero e proprio libro segreto che, assieme ai già citati, avrà la funzione vitale di cui s'è detto. I testi sono proposti in ordine cronologico e vanno da una conversazione del 1968 con alcuni giovani americani fino all'ultima nota di Grotowski, praticamente un testamento culturale in cui si dice che Richards e il Workcenter stanno *sviluppendo* il lavoro da lui intrapreso. Si presentano dunque come testimonianza di fasi successive, ma questo vale per il piano biografico, mentre su un piano logico si tratta di diversi aspetti di una medesima indagine che riguarda l'essere umano e le tecniche performative che possono aiutare la sua consapevolezza e il suo sviluppo. Ecco allora che l'intervento del '68 aiuta a comprendere la necessità di liberarsi dai luoghi comuni del ribellismo, da una parte, e dal rispetto per il "mercato" dall'altra, due equivoci che allora come oggi offuscano la capacità dei più giovani di produrre vero cambiamento. Lo stesso discorso vale, sempre con puntuali osservazioni pratiche, per l'intervista con Marc Fumaroli (1969), mentre la successiva *Risposta a Stanislavskij*, del 1980, è un testo capitale per una rilettura del Novecento teatrale, oltre che di magistrale chiarezza, e consente di "vedere" l'asse, o nuova tradizione, dell'arte scenica che si attua dall'attore-regista-pedagogo russo all'uomo di scienza polacco. Segue *Tu es le fils de quelqu'un*, del 1986, con cui Grotowski stila praticamente un bilancio del percorso parateatrale, indicandone i limiti ma anche le istanze che non devono essere lasciate cadere. Quindi con *Performer*, il suo scritto più denso e alto, il maestro acclamato nel mondo, che si è stabilito in un magazzino agricolo della campagna toscana per lavorare in povertà ma liberamente, indica il proprio obiettivo supremo e fa intendere che le persone alle quali sta trasmettendo il proprio sapere, in particolare Thomas Richards, possono realizzarlo. Con *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo* (1993) disegna complessivamente fasi e aspetti dell'arte teatrale contemporanea, stigmatizzando le tentazioni di cedimento e spiegando che la ricerca può e ancora deve essere il cuore pulsante dell'arte scenica. Con *Ciò che resterà dopo di me* (1995) spiega infine come e perché il Workcenter sia un organismo vivo destinato a *sviluppare* il sapere da lui trasmesso e, perché no?, nel caso riunire di nuovo i due aspetti che era stato necessario separare: quello del lavoro su se stessi e quello dell'opera scenica che incontra gli spettatori più diversi. ■



Maurizio Buscarino

Grotowski in bianco e nero

di Massimo Marino

Un viaggio nell'“aura” di Grotowski attraverso l'obiettivo di un grande fotografo di teatro, Maurizio Buscarino, che di recente ha recuperato dal suo archivio gli scatti realizzati per le ultime recite di *Apocalypsis cum figuris* e altre immagini per la mostra in corso a Wroclaw in occasione del decennale della morte

Ha fotografato il teatro e i teatri, il teatro in carcere, il teatro dei pupi, pellegrinaggi teatrali, spettacoli del teatro di gruppo e le ultime creazioni di Kantor. Maurizio Buscarino è da più di trent'anni l'occhio e la memoria del nuovo teatro. Le sue fotografie non documentano: raccontano, evocano, suggeriscono, interpretano. Tra gli altri ha fotografato anche Grotowski. In particolare le ultime repliche di *Apocalypsis cum figuris*, nel 1979 al Palazzo Reale a Milano, quando ormai era stato annunciato lo scioglimento del Teatr Laboratorium.

HYSTRIO - Da dove parte il percorso che l'ha portata a Grotowski?

MAURIZIO BUSCARINO - Nel teatro sono capitato per caso, nella mia città, Bergamo, al Teatro Tascabile. Qualcuno mi ha trascinato una domenica in quella cantina e lì ho visto *Min Fars Hus* dell'Odin Teatret. Avevo accettato di entrare perché mi avevano tradotto quel titolo in *La casa di mio padre* e - mi

dicevano - aveva qualcosa a che fare con Dostoevskij. Fui profondamente colpito - forse per la mia verginità teatrale - da uno sguardo di Else Marie Laukvik. Per alcuni giorni ho continuato a ripensare a quella "cosa" stranissima che avevo visto. Ho scritto qualche pagina, volevo consegnargliela. Ma erano già partiti. Però li ho conosciuti i ragazzi del Tascabile e ho preso a seguire il loro lavoro. Mi tolleravano appena. Erano una setta. Li osservavo e loro sapevano di essere osservati. Così è iniziato il mio percorso di spettatore imperfetto e ho cominciato a sapere di Grotowski.

HY - *Da dove nacque il servizio su Apocalypsis?*

M.B. - Servizio? Non servivano proprio a niente quelle fotografie. Negli anni precedenti avevo cercato altre volte di fotografare il lavoro di Grotowski, ma mi era sempre stato impedito. Tutti parlavano del regista polacco come di un punto di riferimento fondamentale, ma dalle spiegazioni e dai racconti non mi era chiaro perché. Erano per me anni in cui, dopo il disordine degli studi, dopo l'impegno politico, avvolto da un pesante senso della mancanza di una via d'uscita, avevo deviato verso un piccolo segreto, legato a una fotografia, della mia vita: sapere che chi entrava nel campo del mio sguardo sarebbe andato via. Con quella mia fotografia incontrai il teatro. Grotowski mi appariva allora come uno dei punti sui quali si formavano le coordinate di un paesaggio della massima diversità, della estraneità e, soprattutto, della più perfetta inutilità. Rappresentava per me il paradosso dell'essere umano che si mette a giocare, che inverte la vita nel giocare a vivere.

HY - *Cosa la attraeva di Grotowski?*

M.B. - La povertà. Mi affascinava il concetto di teatro povero. Volevo vedere. E quindi ho provato in varie occasioni. Per esempio alla Biennale di Venezia del 1975. Era all'isola di San Giacomo. C'era un temporale, avevo affittato una barchetta perché ero arrivato tardi all'appuntamento del battello che portava gli spettatori al luogo dello spettacolo. C'erano acqua e onde dappertutto, tenevo le macchine sollevate per non bagnarle... Sono arrivato col buio e prima di entrare nel fabbricato dove si faceva lo spettacolo mi hanno gentilmente obbligato a lasciare le macchine fotografiche. E mi hanno dato una mela con cui ho convissuto tutta la notte. Lì ho visto *Apocalypsis*, arrabbiato, affamato, infreddolito e col povero occhio di vetro tappato. Ecco, l'estraneità diventava anche fisica. Ma, in fondo, guardavo con grande interesse, premeditavo un nuovo appostamento, per legittimare quello che volevo fare, delle fotografie, punti fermi di un "movimento" che aveva dentro di sé la sua stessa fine.

HY - *Come è arrivato a fotografare Apocalypsis?*

M.B. - È passato qualche anno. Un giorno mi hanno chiamato dal Crt chiedendomi se volevo documentare le ultime repliche dello spettacolo. Con il Teatr Laboratorium non avevo contatti. Però erano stati loro a chiedere di me. Dovevo riprendere alcuni brani dello spettacolo durante una prova, fatta sostanzialmente per me. Quando sono arrivato, Cynkutis mi ha spiegato che dovevo rimanere fermo, seduto in un angolo, senza chiedere nulla, senza dire nulla e senza muovermi. Racconto tutto questo per accennare all'aura fredda che per me circondava Grotowski. Che mi intimoriva, mi separava, ma anche mi proteggeva nel mio punto di osservazione.

HY - *E come è andata?*

M.B. - In quei giorni avevo letto di un obiettivo non ancora in commercio, con una luminosità quasi pari a quella dell'occhio umano, progettato e costruito dalla Canon per riprendere una scena - poi diventata famosa - illuminata solo dalle candele nel *Barry Lyndon* di Kubrik. In cambio di alcune fotografie, ne ottenni uno, che mi diede una piccola possibilità in più. Tutto si svolgeva nella semioscurità, ancora maggiore di come la ricordavo, tranne all'inizio quando i due proiettori antidiluviani erano accesi e puntati a bassa intensità contro una colonna bianca. Riflettevano una luce bassa e mediocre sulla sala, sembrava un acquario spento... Poi si procedeva con l'illuminazione di candele, bellissime, gialle di vera cera, ma candele. Dalla camera oscura, di notte, ho tirato fuori qualche brandello di immagine; il giorno dopo sono tornato con alcune stampe. Ricordo un'attesa, viene Cynkutis, le prende con un fare freddo e burocratico che mi ricordava quello dei funzionari del partito di Pomerania, le guarda, mi chiede di aspettare e le porta in un'altra stanza dove c'erano gli altri del gruppo.

HY - *Con Grotowski quindi non aveva parlato?*

M.B. - No, l'ho soltanto intravisto seduto in un angolo nell'ombra. È presente in un paio di immagini, ma è molto scuro. Insomma li ho sentiti parlare dall'altra stanza e come spesso succede con una lingua straniera e ostica mi sembrava che imprecassero. Poi è tornato Cynkutis per dirmi: «Il signor Grotowski guardando queste fotografie ha capito che lei è uno di noi. Se vuole, questa sera potrà fotografare lo spettacolo con il pubblico, muovendosi liberamente nella scena». Puoi immaginare... Ma questa nuova libertà mi preoccupava ancora di più. Non ne ho approfittato: mi sono mosso molto cautamente dietro il pubblico, forse mi sono inoltrato in scena in un solo momento. Ora dovevo tenere conto anche del pubblico seduto in terra tutto intorno, che non era consapevole della mia "appartenenza". In realtà mi sentivo più sicuro nella mia illegittimità e anche nella mia estraneità, davanti a qualcosa che non ero sicuro di capire.



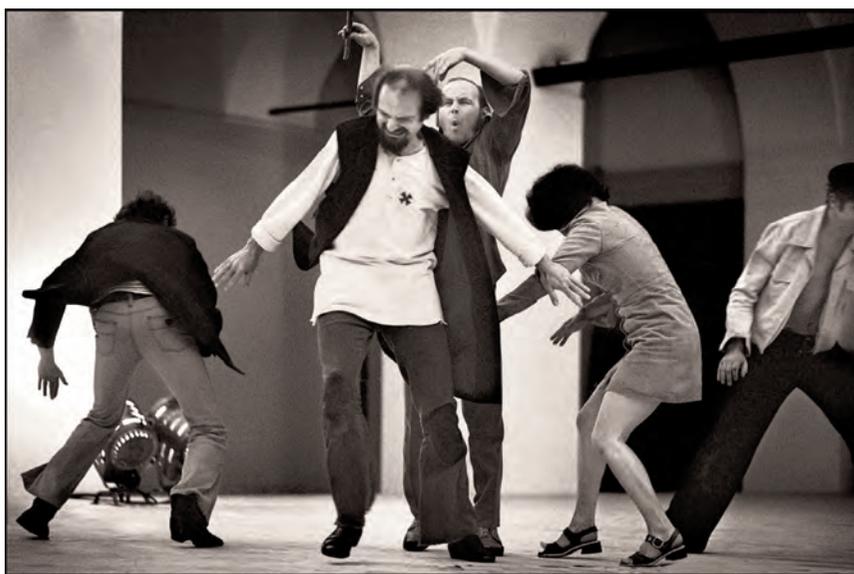


HY - In che senso?

M.B. - Continuavo a non percepire una razionalità discorsiva o narrativa, non vedevo, per esempio, l'*Apocalisse* che mi aspettavo, quella di San Giovanni, se non in una sorta di grande disperazione da ultimo giorno di Cieslak, agita e vissuta nel suo corpo, come un "martire". Sentivo il ritmo del procedere delle figure verso un silenzio finale, come un forestiero, un visitatore o, se vogliamo, un antropologo, che osserva un agire diverso, di un'altra cultura: non capisce, può solo descrivere ma ne viene affascinato. Ecco, questo era per me *Apocalypsis* e in generale il teatro, qualcosa al di là della semplice comprensione. In fondo è quello che accade guardando, dalla finestra, chi viene, per compiere il percorso e scomparire dall'altra parte. È nel "campo" dello sguardo che nasce il teatro.

HY - Ha fotografato, in seguito, anche altre fasi del lavoro di Grotowski?

M.B. - No, le liste erano sempre chiuse e governate dal "Comitato" secondo proprie opportunità e disegni. In più pensavo che attraversare il Bosco di notte, da iscritto a una lista di dilettanti, sarebbe stata per me una esperienza un po' riduttiva rispetto alla mia pratica del bosco, assolutamente solitaria, che ho esercitato fin da ragazzo. Ho fatto delle fotografie sul set di Olmi per *Apocalypsis*, ho fotografato degli intensi



laboratori di Cieslak a Pontedera, una *Medea* di Elisabeth Albahaca con la regia di Marconcini e Billi, a Buti, in un bellissimo casino di caccia mediceo; poi il gruppo de *L'avventura* diretto da Pluchinotta a Volterra nel Conservatorio, da cui sarebbe venuto fuori Punzo per attraversare la strada ed entrare nel portone di fronte, quello del carcere. Ho fotografato diversi gruppi qua e là per l'Italia, che si ispiravano all'ipotesico Metodo...

HY - E sulle fotografie fatte a Cieslak, cosa può dirci?

M.B. - Provavo un affetto per Cieslak. Si vedeva in lui il tocco di un demone, un bisogno assoluto di fare teatro e la disperazione di non riuscire a compierlo, specie dopo la chiusura del Teatr Laboratorium. Credo si sentisse perduto. Sapeva di non essere un attore possibile per altri teatri. L'unico a dargli una vera possibilità è stato Peter Brook. L'ho visto l'ultima volta, cieco e ascetico, nel *Mahabharata*, a cui ho fatto delle fotografie. Sono andato nel camerino che divideva con Vittorio Mezzogiorno, a salutarlo. In pizzeria mi raccontavano dei loro progetti, Cieslak sarebbe andato in Danimarca, Vittorio tornava al cinema con un Pirandello... Dopo pochi anni ho saputo che Ryszard, in America, era malato..., poi anche Vittorio. Del Teatr Laboratorium oggi sono belle e vive le due donne, Elisabeth e Rena Mirecka. Zygmunt Molik credo abbia più di ottantanni.

HY - Delle immagini scattate ad *Apocalypsis* cosa ne ha fatto?

M.B. - Praticamente nulla. Delle stampe date alla compagnia credo non ci sia più traccia. Quei negativi non li ho più usati, se non per due tre immagini nei miei libri, o su qualche rivista: quella iniziale di Cieslak, il "santo" accucciato contro la colonna e quella finale, quando è a terra e gli altri gli incombono sopra con le candele. Un paio d'anni fa, poi, ho iniziato a lavorare con gli scanner per digitalizzare qualche capitolo del mio archivio e un giorno sono arrivato su *Apocalypsis*. Dai negativi, molto critici, ho ottenuto un risultato, oggi praticamente inedito, che sarebbe stato difficile conseguire in camera oscura. Poi con il Centro Grotowski in Polonia abbiamo pensato di realizzare una mostra nella sala storica del Teatr Laboratorium, per il decennale della morte del regista: ho lavorato complessivamente a circa 150 immagini, delle quali 80 si riferiscono a *Apocalypsis*, mentre le altre agli anni seguenti e ai tentativi di alcuni dei componenti del Gruppo di sopravvivere teatralmente allo scioglimento. Ora queste fotografie, come un piccolo Fondo che comprende anche alcuni ritratti di Grotowski, fanno parte dell'archivio storico di Wrocław.

HY - In seguito deve aver incontrato Grotowski più da vicino, se gli ha fatto alcuni ritratti...

M.B. - Sì, era tornato dagli Stati Uniti: si era rifugiato a Pontedera, viveva e lavorava al Workcenter con Thomas Richards e Mario Biagini. Mi ha chiamato Mario per chiedermi se ero disposto a realizzare dei ritratti. Scherzando mi diceva che Grotowski pensava a un ritratto «da lasciare per il futuro, per la sua scomparsa». Mi si chiedeva di mantenere la cosa riservata. Arrivo al Centro di Pontedera e lo trovo deserto perché erano partiti tutti per una tournée in Sud America.

Erano rimasti solo loro tre. In una delle sale del Centro ho preparato un piccolo set con un fondale nero e un paio di luci e ho atteso che Grotowski arrivasse. Non stava bene, si doveva risparmiare molto e forse, pensavo, si continuava un po' a giocare con la faccenda dell'aura. Insomma, l'incontro veniva rimandato di ora in ora, e sono passati così un paio di giorni. Mi annunciavano che si sarebbe potuto fermare solo mezz'ora e perciò dovevo essere pronto e veloce. Furono due giorni di attesa, di piccoli preparativi e anche di un po' di ansia da parte mia. Mi faceva chiedere come, secondo me, doveva vestirsi. Sugerivo di portarsi un paio di abiti, ma che l'abito migliore sarebbe stato quello che lui preferiva. È arrivato di notte, con la valigia degli abiti. E abbiamo iniziato a chiacchierare. Di Kantor.

HY - Lei Kantor lo ha seguito a lungo. Aveva mai discusso di Grotowski, con lui?

M.B. - No. Però Kantor, con me presente e in un paio di occasioni - mi pare durante il tè coi biscotti - ne ha parlato malissimo. Lo accusava di essere stato uno di quei "funzionari" del potere che gli avevano impedito di uscire dalla Polonia. Credo si riferisse soprattutto a chi si occupava della "comunicazione" nell'entourage a Wroclaw. Chiamava Grotowski "gigolò della cultura". Sapeva che avevo fotografato *Apocalypsis* perché ne aveva parlato con alcuni suoi attori, ma con me direttamente non ha mai toccato l'argomento. Credo per evitare occasioni di scontro. Ma questo è un altro racconto.

HY - E Grotowski, cosa disse di Kantor quel giorno a Pontedera?

M.B. - Inizii ricordando, in maniera per me gratificante, le fotografie di *Apocalypsis*. Poi mi sorprese, ma forse un po' me l'aspettavo, parlando delle mie immagini degli spettacoli di Kantor, dicendo che conosceva le opere di Kantor attraverso le mie fotografie. Le definì un lavoro "tres remarquable", che permetteva anche a chi non aveva avuto esperienza diretta di Kantor di apprezzarne il valore. Mi dava la misura della sua intelligenza anche nel chiedermi cosa avevo tratto dalla frequentazione così intensa di un artista così grande... Mi sarebbe piaciuto parlarne con calma, magari a lungo, ma io ero anche sulle spine, sapendo che lui poteva posare solo per mezz'ora...

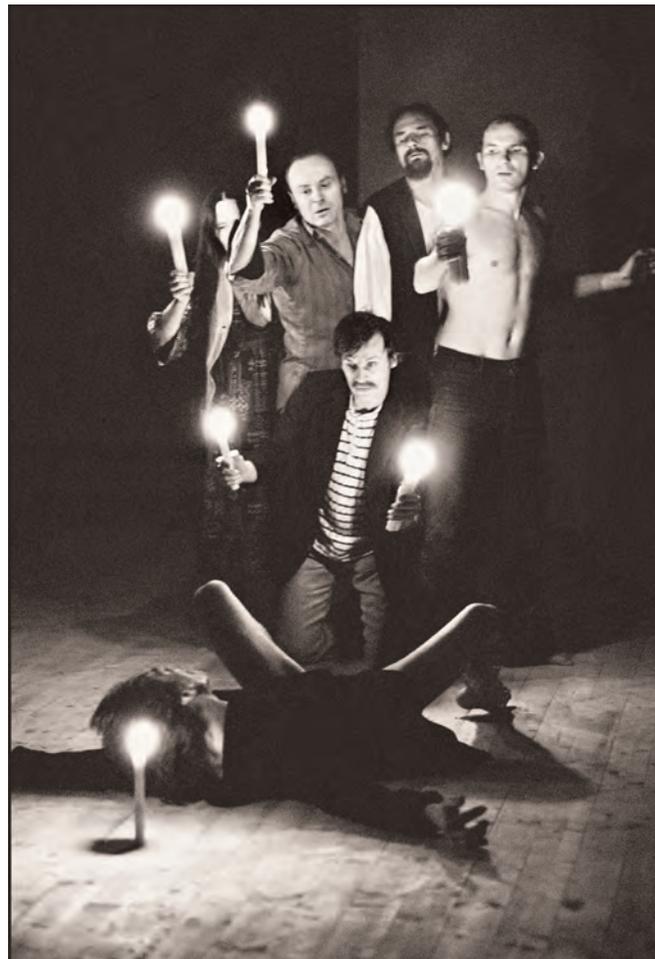
HY - E i ritratti?

M.B. - Abbiamo aperto la valigia degli abiti e me li ha mostrati. La prima era una giacca nera, l'altra anche, l'altra ancora pure. E poi c'erano camicie, tutte bianche, e cravattini verdi o rossi, che in bianco e nero avrebbero avuto la stessa tonalità... Era sottilmente e piacevolmente ironico, siamo andati avanti nel gioco delle prove e gli ho fatto vari scatti, anche con un banco ottico. Era diligentissimo, fermo fermo e fisso "in macchina" come gli chiedevo. Mi sembrò fisicamente provato, ma bello. La seduta durò davvero poco più di mezz'ora, poi lo portarono via. Ora ho scelto quello che considero il ritratto definitivo di Grotowski, un'immagine in cui ha un'aria importante, una grande barba e i capelli bianchi. È diretto verso chi guarda, solenne. Insieme a lui ho fotografato anche Thomas Richards: l'immagine dei due volti era per la copertina del libro in cui Thomas diventa suo erede.



HY - Che immagine dell'artista Grotowski, dell'uomo Grotowski, riemerge da questo suo archivio?

M.B. - Ho intitolato la mostra *Polvere*. Ho pensato a ciò che lui sapeva di essere e a ciò che è divenuto. È un album di esperienze e persone lontane, di esistenze scomparse, di esseri umani che hanno vissuto, che ho veduto vivere, che ho cercato, anche se labilmente, di trattenere. Nel mio archivio forse conservo l'immagine di un uomo che si è fatto povero, fino a rinunciare al suo nutrimento essenziale. Il suo genio è progressivamente coinciso con la storia della sua anoressia teatrale. ■



In queste quattro pagg., foto di *Apocalypsis cum figuris* realizzate da Maurizio Buscarino nel 1979 al Palazzo Reale di Milano (foto: © Maurizio Buscarino).

trent'anni dopo



Il Teatro delle Fonti come ecologia dell'umano

di Renata M. Molinari

Teatro delle Fonti: sono passati trent'anni, sembra che siamo lontani anni luce. Anche a questo servono le ricorrenze, a farci vedere quanto ci siamo allontanati dalle nostre "previsioni di crescita", da quello che poteva accadere e da quello che si poteva fare accadere a partire da un'intuizione artistica e umana capace di mettere in discussione (e rifondare) forme della rappresentazione, categorie culturali e competenze individuali.

Quando Grotowski lascia il teatro degli spettacoli, si apre la nuova fase del parateatro e del Teatro delle Fonti. Partecipazione, festa, transculturalità, ricerca delle tecniche delle origini e lavoro sulla percezione ne sono le parole d'ordine, che generano non pochi fraintendimenti e accuse di "mistericità"

Quando poi si prende in considerazione il percorso di un uomo che nella sua ricerca realizza differenti fasi di lavoro (è lo stesso Grotowski a ripercorrere - e definire - nel suo *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo, 1993-1995* le fasi del suo fare nel teatro, collegandole agli anelli della catena che attraversa e mette in relazione possibilità e modi delle *performing arts*), allora bisogna considerare una duplice linea di sviluppo, quella interna alla sua biografia teatrale, e quella delle zone d'arte e domande culturali di volta in volta attraversate e attivate. La prima linea ci consente di indagare possibili eredità e trasformazioni interne al fare teatrale, la seconda ci mette alla ricerca di "influssi anonimi" nei quali può vivere - e svilupparsi - «un messaggio di rigore, di esigenza con se stessi, che riflette certe leggi della 'vita nell'arte'», così come l'ha vissuta e fatta vivere Jerzy Grotowski.

Noi sappiamo a che punto del lavoro di Grotowski si è realizzato il Teatro delle Fonti, quando e come si è concluso, a detta del suo stesso artefice, ma possiamo ancora interrogarci sulle possibilità di sviluppo di quella proposta, sulle sue influenze nelle vite e nelle intelligenze di chi allora vi ha aderito, o, più

semplicemente, sul possibile senso di quella esperienza, riletta col senno di poi, o se si vuole, alla debole luce del nostro presente teatrale.

Procediamo con ordine: negli anni Settanta Jerzy Grotowski lascia il teatro degli spettacoli e inizia una serie di progetti e attività da lui definite parateatrali. La parola d'ordine del parateatro è *partecipazione*, il parateatro si realizza «con la partecipazione attiva di gente dall'esterno». Tecniche teatrali, un disarmarsi reciproco fra attori (conduttori-performer) e partecipanti; eventi performativi scanditi da azioni elementari sviluppate in un tempo di condivisione ritualizzato. Il riferimento è la *fiesta*: «umana, ma quasi sacra». Al termine di queste attività, da queste attività, prende avvio il grande progetto del Teatro delle Fonti. In questa fase le parole d'ordine sono: transculturalità, tecniche delle origini, lavoro sulla percezione, «nel mondo vivente, il corpo vivente».

Riguardando a quelle esperienze, Grotowski dice: «Al parateatro e al Teatro delle Fonti era legato un sostanziale pericolo: quello di fissarsi sul piano vitale, prevalentemente corporeo e istintivo. Sebbene, in realtà, sia un pericolo evitabile se si pone una grande attenzione, è opportuno parlarne - e con forza - poiché il predominio dell'elemento vitale blocca su un piano "orizzontale": non permette di passare nell'azione al livello più alto». Il lavoro su questo passaggio sarà la chiave del lavoro finale di Grotowski, quello appunto de l'Arte come veicolo.

Ma come è arrivata in Italia questo complesso sistema di attività? Seminari, workshop, progetti, a partire dal Progetto Speciale che aveva presentato alla Biennale di Venezia del 1975, la ricerca di Grotowski fuori dal teatro; da allora, «sulla strada per una cultura attiva» si era sviluppata una fitta rete di esperienze e proposte. Proposte ed esperienze che tendono a confondersi, nei rituali di partecipazione degli anni Settanta, con iniziative e atteggiamenti culturali analoghi, finendo col fare assimilare - almeno nella percezione delle cronache teatrali di quegli anni, ma anche in molte aspettative dei partecipanti - il parateatro alle più disparate forme di animazione di quegli anni: attività *new age*, ricerca di nuove spiritualità, teatro della spontaneità, organizzazione del sapere attraverso l'esperienza del corpo, una diversa attenzione al rapporto con la natura: del resto lo stesso Grotowski parla, a proposito del Teatro delle Fonti di «ecologia dell'umano»...

Il pericolo del vitalismo, della crescita su un piano orizzontale, passa dalle esperienze parateatrali alla loro lettura: in Italia l'analisi, almeno quella teatrale, sui diversi movimenti culturali degli anni della partecipazione si è costruita prevalentemente su un "confronto orizzontale", raramente si è indagato in verticale, ci si è accontentati di vedere quello che univa le pratiche della partecipazione rinunciando così a cercare quello che le motivava, anche sul piano antropologico della performatività.

La proposta grotowskiana *verso una cultura attiva*, viene letta e divulgata con una forte accentuazione sull'attivismo più che sulla domanda culturale, così come nel raccontare il suo teatro degli spettacoli si è posto l'accento sul corpo più che sull'organicità: solo dopo, dopo che ne abbiamo fatto esperienza diretta, e dopo che lui ne ha parlato, abbiamo scoperto l'importanza dei testi nei suoi spettacoli: il valore dei testi e dei loro *autori-antenati*, come li chiama Grotowski. Sono i grandi autori del romanticismo polacco, cemento e radice della lingua e

della unità nazionale e poi (o prima, prima ancora) i testi delle radici della nostra civiltà e del suo radicamento umano nei canti e memorie della tradizione. *Attiva*, dunque, è stato letto come attivismo, movimento, non come qualcosa che genera «fatti compiuti»: solo i fatti compiuti e le loro conseguenze, ribadirà Grotowski nella sua conferenza al Gabinetto Vieusseux di Firenze, nel 1985, possono segnare l'efficacia dell'arte nella nostra realtà.

Per il Teatro delle Fonti il processo di lavoro è diverso, anche se da noi spesso è assimilato a quello parateatrale: alla base c'è la costituzione di un gruppo internazionale che compie - è il manifesto programmatico del Teatro delle Fonti, a dirlo - «esplorazioni (...) in diversi luoghi del mondo, in differenti culture e nel contesto di tradizioni diverse del mondo», oggetto di queste esplorazioni sono le "tecniche delle origini" anche se il vero obiettivo della ricerca sono "le origini delle tecniche". "Si tratta di un programma di ricerca-sperimentale; si tratta del corrispondente pratico del modo di pensare ecologico nel campo della cultura" (Jerzy Grotowski, *Ipotesi di lavoro*, in *Sipario*, n. 404/1980). Attorno al lavoro del gruppo internazionale si sviluppano i "seminari pratici" del Teatro delle Fonti, nei quali il nucleo di lavoro, portatori di tecniche tradizionali o ricercatori di tecniche individuali, accolgono partecipanti-testor. "Testor", così li chiama il maestro, con uno dei suoi numerosi sconfinamenti linguistici, perché il «Teatro delle Fonti è qualcosa fra l'artigianato e l'esperimento scientifico: crea le condizioni, evoca il "testor", i testimoni che, entrando in esso, controllano se funziona, oppure no».

La sede delle esperienze del nucleo di lavoro sono nel mondo e l'apertura, il luogo dell'incontro (e a vederlo oggi, del confronto culturale fra Oriente e Occidente) è la Polonia travagliata del 1980. Una seminario pratico del Teatro delle Fonti si realizza anche in Italia, al chiuso, con una selezione più interna, forse anche più segreta. Accanto ai seguaci cominciano a delinearsi figure di testimoni "competenti", pronti a rispondere alle chiamate e affannati dietro i continui scarti linguistici di Jerzy Grotowski. Scarti linguistici tanto più sorprendenti e puntigliosi se li si confronta con la "consegna del silenzio" posta a premessa della partecipazione; suona ancora strano per chi quella esperienza l'ha fatta, strano e stranamente vincolante: testimoni con la consegna del silenzio. Una condizione destinata ad alimentare la diffidenza e l'accusa di "mistericità" del lavoro. Ora siamo in grado di capire quanto questa puntigliosità linguistica preservasse da facili omologazioni e assimilazioni: ora che viviamo il trionfo della omologazione linguistica per dire e definire, anche a teatro, quello che facciamo, guardiamo a quelle consegne come a una difesa necessaria della identità della ricerca, di ogni ricerca sulla strada di una nostra, possibile, cultura attiva. Ma questa strada richiede una postura, passi che forse nessun anniversario riesce a impostare. Le celebrazioni, gli studi, forse anche le testimonianze, se non si mischiano con il nostro presente, oltre che con le esperienze "parallele" di allora, se non si interrogano su cosa sono diventate, e possono diventare e significare oggi, per noi che le abbiamo fatte, ma anche per chi le ha sfiorate, perfino per chi le ha contrastate, non potranno mettere alla luce quei "fatti compiuti" che soli possono generare conseguenze in grado di innervare ogni possibile influenza ed eredità culturale. ■

In apertura, Fredi Graedl durante un allenamento al Teatr Laboratorium (foto: Teatr Laboratorium).



polacchi santi e peccatori

TEATRO POVERO? POVERO TEATRO!

di Fabrizio Sebastian Caleffi

Ki sono i Polacchi? Sono la tribù perduta degli Italiani: italiani che bevono vodka come fosse cappucheno (trascrizione fonetica per gli anglofoni). Se questo *incipit* vi sembra frivolo e provocatorio, vedrete che *tout ce tiens* e come solo la frivolezza teatrale possa efficacemente contrastare la lunga marcia dei penitenti del teatro povero. Fosse una novità! Povero il teatro lo è sempre stato. Povero ma bello, però. Il *glitter* della porporina si addice alla scena più della porpora cardinalizia (e della forfora bigotta, naturalmente). Terra di santi, poeti espatriati (Apollinaire, Jodorowsky), navigatori (Conrad), eroi (Roman Polanski), suicidi spettacolari (Potocki, Kosinski), la Polonia è sinonimo di contraddizione. In quest'ottica possiamo provare a leggere l'ateismo di Jerzy Grotowski e il suo concomitan-

te fondamentalismo militante di radice catto-anticonsumista. L'attore teatrale europeo del secolo scorso ha iniziato la sua risalita alle vette dell'arte scenica agganciato allo Stanslavskilift del Metodo. Al Rifugio Pirandello, seduto accanto alla Sgricia dei Giganti, ha incontrato un ruvido, ascetico predicatore del "Memento mori" e l'ha seguito nella fiaccolata sulla pista nera, discesa a christiania, della mistica interpretativa dopo la Morte di Dio (il Regista). A valle, ha trovato una ridda di segnali contrastanti. Cracovia 3 km, freccia a destra e a sinistra: Kantor e Grotowski partono dallo stesso punto e dallo stesso Non Luogo, ma il logo Classe Morta finisce con Crepino gli Artisti!, il no logo grotowskiano in una *no way out*, un *cul de sac*. Esperienze irripetibili e inimitabili le loro. Ma c'è una bella differenza. Una differenza fondamentale. Come non cogliere l'affinità elettiva tra l'e-

Se la *Classe morta* è il Kantor del Cigno della regia, il *Principe Costante* può essere o non essere l'Amleto ateo della sacra rappresentazione? Polemiche polacche da Potocki a Polanski, da Karol W. ai Klossowski, per arrivare a Grotowski (cattivo) maestro

stetica dei vecchi scolaretti kantoriani e la rivolta del ghetto di Varsavia (cfr. *Il pianista* del Maestro Polanski) e la *via crucis* che imparenta le processioni grotowskiane ai pellegrinaggi dell'attore-dramaturg Wojtyła? Il suo è stato un pontificato "capocomicale". Nella paradossale gestualità scenica del Direttore d'Orchestra Tadeusz possiamo intuire le estreme conseguenze dell'Ubu regnante.

Insomma, riportati su scala italiana, i due rappresentano una contrapposizione guelfo/ghibellina. L'uno trova corrispondenza tra la caduta del Muro di Berlino e l'abbattimento della quarta parete, l'altro tra la manzoniana merda d'artista e la *merdre* semantica secondo Jarry. Come collocarsi alla luce del presente stagnante? Con una spericolata perifrasi, osiamo azzardare un: né con il teatro di Stato né con le Brigate Rosse antiteatrali. La terza via laica, così difficile da percorrere politicamente, è la superstrada dello spettacolo dal vivo. E per viventi. Il viottolo alternativo porta allo stagno di Ofelia. A questo punto, è utile raccontare l'apologo della Teiera di Potocki. Il nobile polacco, grande viaggiatore, autore del *Manoscritto trovato a Saragozza* e anche autore teatrale (di atti unici, davvero unici), trovandosi a compiere l'ultimo viaggio, quello in una stanza, intorno al proprio ombelico, cominciò a limare, palpeggiandola, la fragola-fregio della sua teiera d'argento fino a ridurla delle dimensioni di un proiettile per la sua pistola, la fece benedire e si sparò, andando a farsi benedire il 2 dicembre 1815. Il posto delle fragole è un celebre *topos* cinematografico, la pallottola d'argento di Potocki è una clessidra teatrale, un oggetto celibe duchampiano: il tempo delle fragole. *Strawberryfields for ever (young)*.

Le radici grotowskiane non affondano nel solco di Potocki. Il misonicismo del guru pauperista non entra in relazione con l'Arte Povera, come sarebbe naturale aspettarsi. Nella sua apocalisse con figure non figura l'arboreo Ontani; ci sono gli ex voto, ma non Beuys. Più iconofobico che iconoclasta, più asessuale che sessuofobico, più anale che analitico, il progetto del Principe Scostante del teatro (auto)punitivo ignora entrambi i fratelli de Klossowski, il romanziere di *Roberta stasera* e il pittore Balthus e, con loro, l'intera dialettica pulsionale.

Viceversa, Kantor era un artista visivo e i suoi del Cricot2 pure provenivano dalla pittura. Nel mondo teatrale di Jerzy Grotowski è quasi sempre inverno, vano aspettarsi un aiuto per uscire dal nostro scontento. Ma chi sarà mai, o meglio, chi sarà mai stato l'attore grotowskiano? Una considerazione generale, per contestualizzare il fenomeno. Le basi giudaico-cristian-pagane reggono l'architettura socio-culturale europea soltanto in co-presenza, rimuoverne una fa crollare l'edificio (anche quello teatrale) e il ritorno del rimosso è un rigurgito letale, vedi neopaganesimo nazista.

L'attore grotowskiano, dunque: un ermafrodita ermafrodato. Spiegò: un soggetto diviso tra l'aspirazione alla scena e il sospetto di essere inadeguato agli standard rappresentativi, frodato dalla convinzione di poter ascendere alla "santità metateatrale" liberandosi di quei talenti e di quelle tecniche di cui è poco o punto dotato. Lo definisco ermafrodito in senso stretto e in senso lato. La personalità dell'attore riconosce implicitamente (e, spesso, anche esplicitamente) in sé la componente maschile e la femminile, la capacità (pro)creativa e la fertilità generativa dei personaggi-ruolo da partorire dopo il travaglio delle prove. In senso lato, maschile è l'attitu-

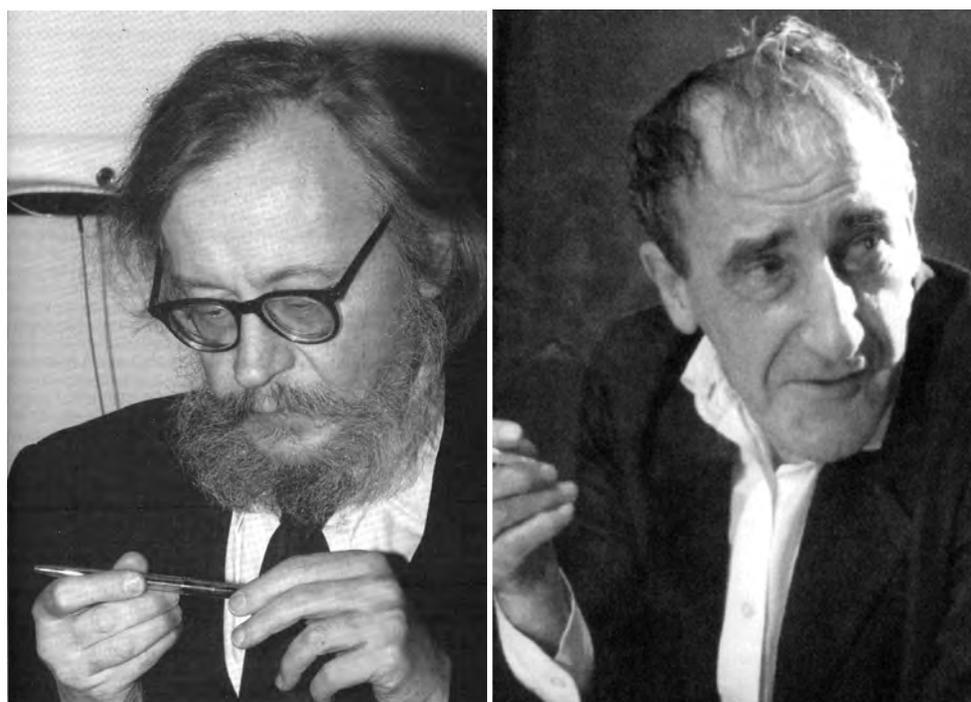
dine penetrativa della cavità scenica, femminile la capacità ricettiva rispetto al personaggio da accogliere e la propensione seduttiva dello spettatore. Ingannato, frodato è l'aspirante attore indotto dalla metodologia grotowskiana a sublimare il bipolarismo creativo nell'esaltazione del Martirio Esibizionista. Frotte di "poverelli" si sono così convertiti al protocristianesimo vagheggiato da Grotowski, incamminandosi inconsapevolmente verso il baratro architettato come fossa comune del teatro dopo la sua fine, decretata in nome di una resurrezione retorica. È proprio del cattolicesimo panico mediterraneo prediligere la spettacolarità del rito eucaristico: fu Federico Garcia Lorca a definire la messa "rappresentazione teatrale perfetta". Indubbiamente, ha avuto e continua ad avere moltissime repliche. Un polacco del tutto anti-barocco come Jerzy Grotowski si colloca in tutt'altra posizione, prediligendo la fase catacombale e perseguendo la testimonianza. Il suo edificio teatrale mentale è il Colosseo, non San Pietro. Una libido autodistruttiva alimenta l'attrazione fatale per i leoni, sbranatori di attori assetati di santità. Rispetto al condottiero Karol, Jerzy è stato l'anti-papa polacco.

Povero teatro che, nell'era mediatica, perde privilegi di mediazione sciamanica tra mito e quotidianità, smarrisce la capacità d'intrattenere, vive la crisi d'identità inventandosi un'avanguardia senza mercato e si adatta alla routine della marginalità. Nel nostro Paese, quando sarebbe stato importantissimo recuperare un atteggiamento pre-goldoniano e risalire sul carro dei comici in versione magic bus psichedelico, molte risorse *beat* e *hippy*, *flower power* e *on the road again*, sono state dissipate in quella sorta di ambigua ecologia dello spettacolo targata Odin e firmata Barba, *brand* del Grotowski *outlet*.

Bastano e avanzano l'*Arlecchino* di Strelher e il *Pulcinella* di Scaparro con la forza suggestiva della loro grammatica preculturale ad archiviare l'esperienza grotowskiana come sterile, anacronistico esercizio spirituale, basta e avanza Jodorowski e il suo teatro panico a guarire dal grotowskismo, malattia infantile del comunismo e del concomitante anticomunismo, bastano e avanzano la lettura e la frequentazione della narrativa e del teatro di Witold Gombrowicz per guarire dalla libellistica penitenziale grotowskiana.

Attenti, insomma, state sempre ben attenti a scegliere il Polacco giusto. ■

In apertura, in senso orario Balthus, Alejandro Jodorowski, Joseph Conrad, Jan Potocki, Apollinaire e Roman Polanski: in questa pag. Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor.





Workcenter e dintorni

I primi passaggi in Italia del Teatr Laboratorium e il loro effetto dirompente, la fondazione del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale nel 1974, gli sconvolgimenti politici nella Polonia dei primi anni Ottanta e la decisione di Grotowski di lasciare il suo Paese furono alla base del percorso che portò alla nascita, nel 1986, del Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski

Un maestro in esilio da Wroclaw a Pontedera

di Carla Pollastrelli

Perché Grotowski a Pontedera? È una domanda che spesso mi sento rivolgere. Per poter rispondere, beninteso dal punto di vista di "Pontedera" (Carla Pollastrelli è stata responsabile esecutivo del Workcenter of Jerzy Grotowski - dal 1996 Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards- dal 1986 al 2000, attualmente è co-direttore della Fondazione Pontedera Teatro, ndr), tenterò di ricostruire per sommi capi il percorso che ha condotto a questo approdo in cui, oltre alla pluriennale collaborazione con il Teatr Laboratorium di Wroclaw e alla determinazione del nostro Teatro, hanno avuto un ruolo cruciale negli accadimenti politici in Polonia.

I primi passaggi di Grotowski e del Teatr Laboratorium in Italia risalgono agli anni Sessanta del secolo appena trascorso e sono segnati dall'uscita del libro di Eugenio Barba *Alla ricerca del teatro perduto* (1965) e dalla presentazione del *Principe Costante* a Spoleto nel 1967. Tuttavia l'impatto che ha dato vita a un'influenza vasta e profonda si è avuto negli anni Settanta, con la pubblicazione del libro *Per un teatro povero* (1970) e poi con la memorabile partecipazione al Festival della Biennale Teatro di Venezia nell'autunno del 1975. Qui il Teatr Laboratorium nell'arco di circa due mesi realizzò un programma articolato di workshop, progetti parateatrali, incontri di lavoro con giovani gruppi di teatro, e presentò una ventina di repliche di *Apocalypsis cum figuris* in una vecchia polveriera riadattata nell'isola di San Giacomo in Paludo. Il passaggio del Laboratorium polacco alla Biennale ha segnato la biografia professionale di una generazione di teatranti (tra cui l'allora giovanissimo gruppo di Pontedera). Si sono formati gruppi, compagnie; altri si sono dissolti. Per molti è stata come una nuova nascita alla vita nel teatro. Paradossalmente questo è avvenuto

quando Grotowski aveva già proclamato da alcuni anni la sua uscita dal teatro.

Il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale è nato nel 1974 sull'onda del movimento dei teatri di base, diventandone ben presto il capofila; riferimenti essenziali e numi tutelari, quasi divinità domestiche, del Centro di Pontedera sono stati sin dal principio Barba e Grotowski. Due parole-chiave, oggi del tutto banali, emblema del rinnovamento teatrale e direttamente derivate dall'esempio di Grotowski, ispiravano le pratiche di numerosi gruppi in quegli anni: "laboratorio", che si associava a un teatro fuori dagli spazi convenzionali, antiborghese, dove esisteva una diversa relazione tra attori e spettatori, si affermava la necessità del lavoro in *ensemble* e il primato del processo sul risultato; e "training" (naturalmente in inglese) che si associava alla pratica dell'auto-pedagogia - altro termine notevole - per quei giovani attori che non avevano o rifiutavano una formazione accademica; il training denotava anche un approccio etico al lavoro dell'attore. Nella primavera del 1977 sono approdata a Pontedera su invito di Roberto Bacci (che avevo incontrato durante la Biennale del '75 dove lavoravo come interprete al seguito del Laboratorium polacco) recando in dote un piccolo patrimonio di conoscenze e relazioni teatrali acquisite durante prolungati soggiorni di studio in Polonia. Con il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale abbiamo dato vita a molti progetti con artisti, studiosi e teatri polacchi. In particolare abbiamo stabilito un forte e sistematico legame con il Teatr Laboratorium di Grotowski, organizzando workshop, seminari teorici, progetti parateatrali; nel 1979 abbiamo ospitato a Pontedera alcune presentazioni di *Apocalypsis cum figuris*, l'ultimo spettacolo del Laboratorium di Wroclaw. Parallelamente si sviluppava anche il lavoro di traduzione e di

pubblicazione, per la mia cura in quanto interprete dal polacco autorizzata, di testi di Grotowski, di Ludwik Flaszen e di studiosi prossimi al lavoro del Teatr Laboratorium.

Nell'estate del 1980 la Polonia a sovranità limitata era balzata al centro dell'attenzione mondiale grazie all'azione dirompente del movimento sindacale indipendente Solidarnosc. In seguito al colpo di stato del 13 dicembre 1981, che impose la legge marziale, Grotowski lasciò la Polonia e, dopo un breve soggiorno in Danimarca, venne in Italia su invito del Centro di Pontedera. Qui lo raggiunsero poco dopo il nucleo di lavoro del Teatro delle Fonti e la compagnia del Teatr Laboratorium. Per buona parte del 1982, nonostante l'incertezza della prospettiva e le condizioni precarie, Grotowski continuò la sua attività nel nostro Paese tra Pontedera, Volterra, Roma, la Casa Laboratorio di Cenci e Santarcangelo; la nostra collaborazione e l'amicizia si sono consolidate in quel periodo drammatico e cruciale. Alla fine del 1982 si risolse a chiedere asilo politico negli Stati Uniti. Solo nell'autunno del 1984 ebbe la possibilità di tornare in Italia e fu molto naturale per noi proporgli di creare una base di lavoro a Pontedera. Nel dicembre dello stesso anno, insieme a Roberto Bacci, abbiamo avuto i primi colloqui per vagliare l'ipotesi di un istituto diretto da Grotowski in piena autonomia artistica, con la base amministrativa, logistica e organizzativa garantita dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, e una sede adeguata a disposizione esclusiva. La nostra proposta era una sorta di *carte blanche* offerta a un grande maestro da un piccolo Teatro, dalle risorse limitate.

Così nell'agosto del 1986 abbiamo dato vita al Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski. Non si trattava di una scuola d'arte drammatica, ma di un istituto creativo di educazione permanente in cui gli elementi dell'artigianato artistico sono veicolo dello sviluppo individuale. Non è stato facile in questi anni in cui tutto quello che si ritrae dal mito dell'immagine, del prodotto, dell'aziendalizzazione imperante anche nell'arte è sospetto, e la ricerca sembra aver senso solo se applicata al mercato o alla tecnologia.

Dunque inizialmente c'era Grotowski, c'era Thomas Richards, alcuni collaboratori che poi in momenti diversi hanno lasciato il Workcenter e c'erano le sessioni di selezione attraverso le quali si sceglievano i partecipanti al programma pratico di lungo termine, giovani che arrivavano da tutto il mondo; uno dei primi che si presentò era Mario Biagini, oggi direttore associato del Workcenter con Thomas Richards. Noi del Centro di Pontedera non sapevamo molto di più; certo sapevamo che era una fase nuova nella traiettoria creativa di Grotowski (egli stesso spesso sottolineava che era l'ultima; e comunque è durata quasi quattordici anni della sua vita), che era importante l'aspetto della trasmissione. Solo dopo un anno di attività, con una felice intuizione, Peter Brook definì l'ambito di lavoro sviluppato al Workcenter: "arte come veicolo", nel senso che l'opera è una sorta di veicolo per il lavoro su di sé.

Ci sembrava di capire, le parole erano conosciute: trasmissione, tradizione, sviluppo individuale, lavoro su di sé. In realtà ho l'impressione che fossimo come formiche su un elefante, eravamo affascinati dal potere evocativo dei testi e delle conferenze di Grotowski e spesso non comprendevamo che certe formulazioni andavano intese alla lettera e non come una sorta di grande metafora. Non ci sfiorava l'idea che la tradizione non fosse solo conoscenza o un modello di riferimento,

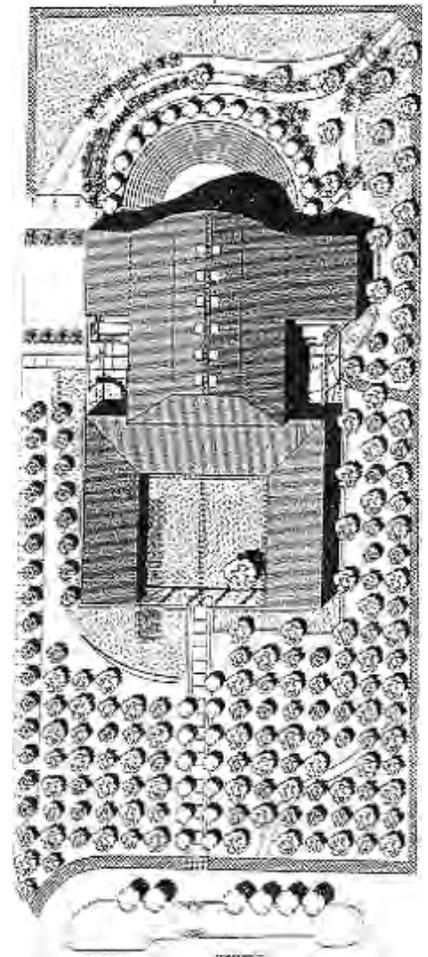
ma passaggio, ricerca e pratica.

Specialmente nei primi anni era comune paragonare il Workcenter a una sorta di eremo; la situazione di ritiro era legata da un lato alle esigenze del lavoro, dall'altro alle condizioni di salute di Grotowski; la sua malattia dettava anche una sorta di complesso rituale nelle relazioni e nelle rare uscite pubbliche. Solo due anni dopo l'attivazione del Workcenter siamo stati testimoni, insieme a pochi invitati, della natura del lavoro e per quanto mi riguarda è stato uno shock: lo shock che si prova quando si è confrontati con il rigore assoluto, con un'artigianalità impeccabile, con la scoperta della potenzialità codificata nella presenza organica dell'essere umano, con una forma d'arte sconosciuta. Per quattordici anni Grotowski è stato per il Teatro di Pontedera come un cuore nascosto, pulsante e irradiante. Se ripenso alle circostanze che hanno portato alla creazione del Workcenter, credo che nostro merito sia stato contribuire a creare le condizioni necessarie affinché il maestro in esilio potesse costruire un ponte verso il futuro. ■

TEATRO ERA uno spazio a misura d'uomo

È finita da poco a Pontedera la rassegna che l'ha inaugurato, aperta da Roberto Bacci e chiusa da Eugenio Barba, con presenze italiane e straniere, da Virgilio Sieni a Peter Brook e al grande François Tanguy con il suo Théâtre du Radeau, da Federico Tiezzi, Moni Ovaia, Bustric, Luisa Pasello al Workcenter di Grotowski e Thomas Richards. Il Teatro Era è una nuova, bella realtà della nostra scena. Dopo più o meno quindici anni e varie traversie, la Fondazione Pontedera Teatro è riuscita a inaugurare questo spazio progettato su sua misura da Tamino-Gaudenzi Associati, attorniato da un parco alberato intitolato a Jerzy Grotowski. A vedere la pianta, sembra la figura di un omino, con la testa rappresentata da un anfiteatro all'aperto, il corpo costituito dalla grande sala di spettacolo con gradinata ribaltabile, che può contenere da 400 a 800 spettatori e adattarsi a diverse piante di scena, con una più piccola sala (e camerini), due sale prova e un magazzino che fanno da braccia, un grande foyer con bar-ristorante a chiudere il corpo, una foresteria da 20 posti con cucina, uno spazio uffici e uno a disposizione per attività di quartiere che rappresentano le gambe. L'ingresso, su un prato verde, è colonnato come a riprodurre i portici della Stoa di Atene o qualche altro luogo per la riflessione e discussione. Insomma, c'è tutto il necessario per creare seguendo le esigenze degli artisti, per ospitare, per radunare intorno agli spettacoli idee, dibattiti, incontri. *Massimo Marino*

In apertura, Jerzy Grotowski, Roberto Bacci ed Eugenio Barba in occasione del conferimento della cittadinanza onoraria di Pontedera a Grotowski nel 1986; in questa pag., la planimetria del Teatro Era.



porte aperte



Il giardino del Workcenter

di Thomas Richards

Penso alla fase attuale della ricerca del Workcenter come a un giardino. Ecco quel che intendo dire. Tracing Roads Across, il vasto progetto che abbiamo realizzato tra il 2003 e il 2006, ha rappresentato un'apertura che ci ha portati in undici diversi paesi, e ci ha fatto incontrare persone appartenenti ad ambiti e culture diverse. È stato un passaggio necessario per il gruppo, per Mario Biagini e per me, dopo tutti gli anni precedenti, durante i quali il lavoro si concentrava per lo più a Pontedera; ma dopo questa apertura, abbiamo sentito la necessità di fermarci e lavorare, come in un giardino, dove cioè l'aria circola liberamente; le porte sono aperte, ma in un modo affatto differente da prima. In effetti, questa nuova fase era già cominciata durante Tracing Roads Across, quando ho cominciato ad aiutare alcuni membri della squadra ad approfondire la loro partecipazione al lavoro conosciuto con il nome di arte come veicolo. Non si finisce mai di indagare su come l'arte possa essere un fulcro di consapevolezza.

Il giardino di cui parlo, che cresce oggi, è in un certo senso iniziato con *The Twin*, diventato poi *An Action in creation* e in seguito *The Letter*. Ma nel 2006 in questo luogo tranquillo, protetto ma non isolato, è iniziato anche quello che chiamiamo "Open Program", del quale Mario Biagini, direttore associato del Workcenter, è il supervisore. Mario ha vissuto qui per ven-

tidue anni e ha assorbito a modo suo l'esperienza, dalle tecniche interiori al lavoro performativo. E tutto ciò che ha incontrato al Workcenter fino a oggi, incluso quel che ha imparato da Grotowski nei tredici anni passati insieme qui, cioè qualcosa che possiamo definire una conoscenza - che in quanto tale è sempre individuale perché ha a che fare con le qualità di chi la incarna - ora può cominciare a fluire e seminare nella maniera che gli è propria. "Open Program" è nato dalla ricognizione di questo momento nella sua strada e sta diventando qualcosa di molto interessante. La squadra di "Open Program" è stabile, ma c'è anche una porta aperta verso l'esterno. Questa modalità di lavoro è nata in parte perché alcune persone che ci interessavano avevano il desiderio o avvertivano la necessità di essere più vicine al lavoro, in modo profondo, essenziale; ma, conducendo già una vita professionale piena non potevano impegnarsi a stare con la squadra in modo completamente stabile per un anno o più. Prima il Workcenter non accoglieva persone che avessero altri impegni; adesso invece sì, con l'"Open Program" lo facciamo, per certe persone. Cerchiamo un incontro creativo con loro, una risposta che si modula secondo le loro vite: una

Il Centro di Pontedera si apre a una nuova fase: la squadra di "Open Program", oltre ad aver accettato otto nuovi membri, accoglie persone per periodi più o meno lunghi, modulati sulle esigenze di ciascuno. Il lavoro su *The Letter* e *Action*

persona può venire per un periodo, un mese o due o solo una settimana, per poi tornare a casa, alle sue occupazioni e dopo un po' ritornare al Program per un altro periodo, e così via. Attraverso questa porta aperta passano degli influssi, non solo dal

lavoro verso il mondo ma anche dal mondo verso il lavoro.

Inoltre, nel febbraio scorso abbiamo fatto una nuova selezione, e ho accettato otto nuovi membri nella squadra, dai ventuno ai trent'anni di età, uomini e donne che ora cominciano la loro strada nel Workcenter. Adesso dunque la famiglia è grande, comprende oltre trenta persone, dai ventuno ai sessanta anni di età, provenienti da dieci diversi paesi. I nuovi arrivati vengono da Polonia, Francia, Italia, USA, Croazia e Cile. Si sono impegnati a restare con noi per un anno, poi vedremo. Per ora questi nuovi arrivati lavorano con me e con gli altri attuanti di *The Letter*; con loro si lavora su canti, su diversi tipi di "esercizi", tra cui *Motions* e un training mirato principalmente all'organicità, e in più, da soli o in piccoli gruppi, elaborano alcune *acting propositions* che poi analizzo e su cui lavoro con loro. Stiamo andando verso qualcosa di nuovo e progrediamo. Vedremo quale sarà il prossimo passo.

D'altro canto, il lavoro su *The Letter* è molto avanzato, sono otto anni che sviluppiamo questo impulso. I tre attuanti che sono in *The Letter* con me, Cécile Berthe, Pei Hwee Tan e Francesc Torrent Gironella, hanno fatto molta strada sul piano del mestiere e della loro crescita individuale. Le loro sorgenti creative e le loro potenzialità sono fiorite nel lavoro: per me è stata ed è una meraviglia lavorare con loro. La struttura di *The Letter* ora è stabile, e infatti è apparso il titolo (il titolo, *The Letter*, ha a che fare con il modo in cui trattiamo il testo, che contiene un richiamo al risveglio), ma come sai al Workcenter non finiamo mai. Quando una fase di sviluppo è conclusa ne comincia un'altra, come è successo per *Action*, per tanti anni. Continuiamo a lavorare sulla nostra capacità di arrivare a toccare ogni volta la qualità alla quale si tende, è un lavoro infinito e dev'essere così: un certo giorno un frammento, nell'esperienza dell'attuante, realizza il suo scopo e il giorno dopo, anche se il tutto conserva una qualità artistica, manca qualcosa; allora la si deve ritrovare per poi svilupparla. Questa è la natura stessa del lavoro su di sé. C'è anche *Action*, l'altro opus attuale nel campo dell'arte come veicolo, dal 2006 che non viene mostrata agli esterni e non so se lo sarà in futuro, ma ci lavoriamo ancora. ■

(dichiarazioni raccolte da Antonio Attisani, Genova, 15 maggio 2008)

Genova, Teatro della Tosse

UNA LETTERA che arriva da lontano

The Letter è davvero una lettera che giunge da lontano: l'ultima evoluzione di un lento processo, che comincia a germinare a Irvine, nella seconda metà degli anni Ottanta, il periodo americano di Jerzy Grotowski, e si ripropone, in differenti versioni, fissate anche come documentario, nella cristallina ariosa performance di *Action*, creatura del maestro polacco e sempre più di Thomas Richards. Poco prima della sua morte, nel 1999, Grotowski fu categorico: «*Action* non è uno spettacolo. (...) È concepita per strutturare, in un materiale legato alle *performing arts*, il lavoro su se stessi degli attuanti». Thomas Richards non è stato meno chiaro: il valore di *Action* sta nel "fare" del performer, non nella visione da parte di un pubblico, tanto più che questa performance è più vicina alla poesia che alla prosa narrativa. In *The Letter* una narrazione ci sarebbe pure: come nelle favole, nelle leggende, si tratta di un re e una regina; di un bambino che non sa parlare e del suo viaggio, per mare, verso l'Egitto, alla conquista d'una perla custodita da un serpente; subentra nell'eroe la tentazione dell'oblio, della rinuncia all'impresa, del sogno estatico; appare quindi un'aquila inviata dai genitori lontani per risvegliare la memoria del dormiente e infine la lotta e l'inversione di questa discesa verso il cimento in un'impetuosa ascesa. Serve sapere queste cose, se si assiste a *The Letter*, presentato al Teatro della Tosse di Genova nell'ambito di Progetto Workcenter (aprile-maggio 2008)? Serve sicuramente al performer che segue un suo tracciato, un esercizio appunto, nel quale – come ha spiegato una volta Thomas Richards – si fornisce «un supporto per una relazione che può dispiegarsi in azione», creando «un contatto tra le risorse interiori dell'attuante e sedi di energia ancora più sottili, che possono essere percepite dall'attuante come se fossero al di fuori di lui, o addirittura al di sopra», il tutto al fine di realizzare una "trasparenza". Il favoloso viaggio iniziatico è forse solo la formula o la metafora di questo centrale processo di discesa e ascesa delle energie vitali. Al "lavoro" (non si può scrivere: in scena) su questa dinamica e "trasparenza", in *The Letter*, c'è una piccola formazione di due donne e due uomini; infatti, mica recitano, ma verrebbe proprio da dire – con quell'inglese asciutto e rigoroso che piaceva tanto a Grotowski – che *they are working* su se stessi, in termini precisi e misteriosi, ma non tanto da non apparire o "trasparire" abbacinanti per chi li osserva. Questo lavoro si dipana soprattutto sullo sfondo di un panorama sonoro lancinante, inusitato, mai sentito, coloratissimo e scavato nel profondo del tempo e delle geografie, se questo si può dire dei suoni. Se sei del mestiere, qui riconosci un dettaglio del *Principe costante*, lì una reminiscenza di *Apocalypsis cum figuris*, e sei fuori strada, perché questo non è un evento tessuto di pallide remote citazioni ovvero quello che si definisce un prodotto di scuola, ma è proprio un impulso vero e forte di vita, di presenza vitale, che attraversa i decenni, che trapassa le morti biologiche e che ti attira, magari tormentosamente, perché sai che riguarda altri, i performers, e sottilmente ancora Grotowski che è lì, "presente", potente inventore di una macchina dell'immortalità che si rigenera all'infinito. Chissà poi se quest'azione che ti penetra così dentro, quel dettaglio che non riesci a cancellare dalla memoria (la tensione di un mignolo, uno sguardo morbido, un fluttuante sorriso, un gesto che ritorna), quel protendersi di corpi che si legano e si distaccano, che si macerano e, perpetuamente e implacabili, rinascono in un indefinito altrove, proprio non ti riguardi?

Certo lasci la sala senza il bisogno che qualcuno ti abbia intrattenuto o raccontato una storia, e convinto che può esistere qualcosa, di diverso dal teatro, che in qualche modo può uguagliarsi al valore esistenziale del raro miglior teatro. In questa terra incerta, dove si colloca *The Letter*, avverti che può nascere una nuova arte (dell'essere) e che c'è bisogno che nasca. Franco Perrelli

THE LETTER (precedentemente noto come *An Action in Creation*), diretto da Thomas Richards. Attuanti: Cécile Berthe, Thomas Richards, Pei Hwee Tan, Francesc Torrent Gironella. Prod. Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, PONTEDERA (PI).

In apertura, Thomas Richards e Jerzy Grotowski (foto: © Maurizio Buscarino).

testimonianze



Il rapporto tra Grotowski e gli audiovisivi fu sempre dialettico, un misto di diffidenza e di consapevolezza della loro utilità come strumenti di lavoro. L'affascinante e incredibile storia della realizzazione del video del *Principe Costante*

VIDEO E FILM una parziale conversione

di Luisa Tinti

Il teatro, è noto, è scritto sulla sabbia, accade *hic et nunc*, e qualunque registrazione audiovisiva non è "monumento" ma "documento", ha essenzialmente una funzione di documentazione e di studio. Jerzy Grotowski non ha fatto eccezione a questa regola non scritta e si è sempre dimostrato contrario in linea di principio all'inserimento della tecnologia all'interno di fenomeni viventi, quali le prove per uno spettacolo, gli eventi parateatrali, ecc. Questa sua presa di posizione ha fatto sì che nel tempo siano stati prodotti molti più materiali audiovisivi relativi a sue interviste o conferenze, che non a spettacoli. Non è mia intenzione prendere in esame in modo esaustivo la vasta e sfaccettata produzione audiovisiva esistente ma mi limiterò, nel breve spazio di questo articolo, ad analizzare alcuni audiovisivi della prima fase grotowskiana nonché a fare alcune considerazioni sul rapporto di Grotowski con il video.

Tuttavia - come ebbe a dire durante una lezione da professore a contratto di "Tecniche originarie dell'attore" all'Università di Roma per la cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo di Ferruccio Marotti, nel 1982 (poi raccolta in J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, Università di Roma, Istituto del Teatro e dello Spettacolo, I Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo, dispense a.a. 1982-83, a cura di L. Tinti) - nel caso di uno spettacolo ben strutturato accettò talvolta di essere pre-

sente e di «aiutare il cameraman a sapere come condurre l'attenzione, perché normalmente, quando guardiamo uno spettacolo, la nostra attenzione fa la scelta da sé, ma durante la ripresa è la cinepresa che fa la scelta e se l'operatore fa una scelta sbagliata tutto il filo conduttore dello spettacolo si perde».

Grazie a questa sua disponibilità possiamo ancora oggi vedere lo spettacolo *Akropolis*, dal testo di Wyspianski, filmato per intero in bianco e nero e preceduto da una lunga presentazione di uno spettatore d'eccezione, attento e partecipe, quale Peter Brook: si tratta di una ripresa fatta con molti mezzi e molte cineprese e con un montaggio sofisticato che ben rende il rapporto fra vivi (spettatori) e morti (personaggi) nonché il crescendo ritmico e drammatico dell'azione scenica fino al finale del forno crematorio.

Del tutto diverso, unico, nonché emblematico, è il caso del documento relativo al *Principe Costante* (1965), da Calderon-Slowacki, spettacolo-mito del Novecento teatrale sia per la tematica che per la grande interpretazione di Ryszard Cieslak. Marotti aveva visto lo spettacolo a Spoleto, nel 1967, dopo un'interminabile attesa di una notte e un giorno e, poiché all'epoca collaborava con il Terzo Programma della Rai e aveva in dotazione un registratore portatile altamente professionale, un Nagra, di nascosto aveva registrato in audio l'intero spettacolo.

Anni più tardi, nel giugno del '75, Marotti, invitato a Wroclaw, la città sede del Teatr Laboratorium di Grotowski, per l'Université des Théâtres des Nations, ebbe la ventura di far parte di un gruppetto di insonni che una notte, da mezzanotte all'alba, in un'atmosfera da catecumeni, assistettero a una proiezione di materiali cinematografici vari, fra cui un film muto in bianco e nero in 16 mm, già abbastanza rovinato, che riprendeva lo spettacolo del *Principe Costante* per intero, con solo un'interruzione ogni undici minuti, corrispondente al cambio di caricatore in una cinepresa professionale. La visione di quel film muto, in cui l'operatore, in un unico piano sequenza di quasi un'ora (per la precisione 52'), incentrava tutta la ripresa, peraltro effettuata in modo magistrale, quasi unicamente su Cieslak, il Principe Costante, colpì moltissimo Marotti che subito pensò alla sua registrazione audio, anche se l'idea di provare ad accoppiare l'audio con quelle immagini - come ebbe a dirgli Grotowski - era pura follia.

Verso la fine dello stesso anno Marotti invitò Grotowski all'Istituto del Teatro dell'Università di Roma, a tenere un breve ciclo di conferenze sul teatro povero e il parateatro e qui gli propose la folle impresa di provare a sincronizzare il sonoro e le immagini del *Principe Costante*, ripresi in due spettacoli diversi, registrati in anni diversi, in cui erano persino cambiati alcuni attori. Pose peraltro a Grotowski la condizione che desse la possibilità a Cieslak di sovrintendere al lavoro, soggiornando a Roma per un mese come suo ospite: Grotowski, pur scettico, accettò la sfida. Quando, dopo un mese, tornò a vedere il lavoro fatto, ne rimase entusiasta, disse a Marotti che aveva realizzato una grande impresa di "archeologia dello spettacolo" e volle chiamare il documento *Il Principe Costante - Ricostruzione*.

Questo film ha salvato dall'oblio uno spettacolo mitico ed è stato presentato in tutto il mondo. Oggi, a più di trent'anni di distanza, a dieci anni dalla morte di Grotowski, l'avventura del documento, che ormai vive di una vita propria, continua. Il film è stato restaurato con tecnologie digitali Arcangel e Da Vinci Revival, acquistando così un'incredibile nitidezza dell'immagine. È stato inoltre sottotitolato in polacco, italiano, inglese, francese e portoghese, e può essere visto in dvd (per ora solo per uso scientifico) con o senza sottotitoli, consentendo ai fruitori un diverso, più articolato, approccio al documento dello spettacolo (per esempio il rapporto con il testo drammatico). Altri brevi spezzoni dello stesso spettacolo, dall'impostazione completamente diversa, non così centrata su Richard Cieslak ma molto più corale, sono contenuti nel documentario di Jean-Marie Drot *Socrate est-il polonais?*, del 1967. Del terzo monologo di Cieslak, di cui nel film possiamo sentire l'audio completo ma vedere solo la fine a causa del cambio dello chassis, esiste la versione ripresa dalla televisione norvegese per il debutto europeo organizzato dall'Odin Teatret a Oslo (febbraio 1966). Il documentario di Jean-Marie Drot, oltre a varie interviste a Grotowski, mostra anche brani del training degli allievi e prove di uno spettacolo mai realizzato sui *Vangeli*, con Rena Mirecka e Maia Komorowska. Anche di questo documentario, di cui parla diffusamente nelle lezioni romane dell'82, Grotowski dà un giudizio del tutto positivo.

Fra i documenti particolarmente significativi di quegli anni è da segnalare il filmato del training di Richard Cieslak all'Odin Teatret, realizzato anch'esso in bianco e nero, per i Programmi

Sperimentali della Rai, con la regia di Torgeir Wethal: Cieslak, al culmine della perizia tecnica e della fluidità organica, insegna gli esercizi fisici e plastici (il filmato è in due parti) a due attori dell'Odin Teatret che si prestano generosamente a fare da cavie.

Ma veniamo al 1982 e alle lezioni romane: quell'anno Grotowski tenne un vero e proprio corso, usando per la prima volta il video, soprattutto di argomento antropologico, come strumento didattico e come punto di partenza per le sue riflessioni teorico-pratiche che spaziavano ad ampio raggio. Situazione per lui del tutto nuova, di cui non aveva alcuna esperienza, come ebbe a dichiarare all'inizio del corso: «Ma a causa di questa resistenza che io sento nei confronti della mescolanza della tecnica nelle cose radicate, non ho mai voluto assistere a nessuno di questi tipi di lavoro e non ne ho nessuna esperienza. Nessuna. Questa situazione con lo schermo e l'interpretazione di film etnografici è per me una situazione totalmente nuova. Ciononostante c'è stato il momento di una certa conversione relativa per la possibilità di un documento, ed è stato esattamente quando, ad Haiti, ho visto per la prima volta il film di Maya Deren, che mi ha molto turbato. Sì, il film è montato male, ecc., ecc., ma qualcosa è successo, c'è qualcosa, testimonia». Dunque, Grotowski parla di una parziale conversione nei confronti dello strumento audiovisivo; da allora in poi lo userà come strumento di lavoro: userà più volte il film di Maya Deren sul vudù girato dalla cineasta in bianco e nero durante una missione ad Haiti nel 1947-48, così come il piccolo film di Diego Carpitella girato durante la spedizione di Ernesto De Martino del 1959 sulla Taranta in Puglia, scoperto durante le lezioni romane.

Talvolta il materiale audiovisivo, nonostante la sua funzione di mero "documento", diviene in qualche modo "testimonianza". Ed è a mio parere il caso del *Principe costante - Ricostruzione*, se, come mi è stato raccontato, recentemente uno spettatore-testimone, capitato per caso nella saletta del Centre Pompidou a Parigi, dove il "documento" veniva proiettato in continuo nell'ambito della mostra "Tracce del sacro. Arte e spiritualità del XX secolo", si è sentito immerso nell'atmosfera viva dello spettacolo e si è commosso. ■

Giorgio Baroni - illustratore

Giorgio Baroni, che ha appositamente realizzato per *Hystrio* la copertina di questo numero, è nato nel 1982 in provincia di Milano dove ancora vive. Inizia la sua carriera di illustratore nel 2005 con collaborazioni sia nazionali che internazionali nell'ambito dell'editoria scolastica, narrativa e con alcune riviste, dalle più grandi case editrici alle più piccole. Partecipa a molti concorsi a livello internazionale nei quali ottiene numerose menzioni e premi, come ad esempio al concorso "Torino Città Olimpica" in occasione delle Olimpiadi invernali del 2006. Da maggio 2008 fa parte del Direttivo dell'Associazione Illustratori, di cui è membro dal 2005. info e contatti: www.giorgiobaroni-illustrations.com



GROTOWSKI A MILANO

scandalo e colpo di fulmine

di Sisto Dalla Palma

Quando nel 1979 invitammo Grotowski a Milano fu per tutti un autentico colpo di fulmine. Egli era così stravolgente nelle sue premesse culturali, così radicale nelle sue proposte e nel modo di concepire e di rappresentare il teatro, che ne fummo sorpresi anche noi. Avevamo visto *Apocalypsis cum figuris* alla Biennale di Venezia, attraversando in una serata di nebbia la laguna di Venezia fino all'isola deserta di San Giacomo in Palù: questa rappresentazione così prossima alle condizioni di un rito fu per noi una rivelazione. Di più: eravamo, io con i giovani studenti del Crt, alla ricerca di un teatro diverso, vero, credibile. Un teatro che si proponeva con una forza di convocazione e di provocazione nuova di fronte allo spettatore. Cercavamo un teatro in cui fosse superata la separazione storica tra il testo e la scena, tra la scena e la platea. *Apocalypsis cum figuris* lasciava intravedere tutto questo e di più, perché veniva a colpirci come un pugno allo stomaco aprendo inusitate immagini di libertà e verità. L'attore santo di cui avevamo sentito parlare stava lì, di fronte a noi, e parlava attraverso l'immagine di Cieslak, icona vivente di un lavoro che aveva a che fare con la ricerca stessa del teatro, con le esplorazioni di mondi interiori su cui la nostra generazione si stava affacciando con un'ansia di verità che dopo non abbiamo più sperimentato. Dalla Polonia di Grotowski e Kantor veniva finalmente un'idea del teatro capace di travolgere le convenzioni entro cui avevamo maturato illusioni e delusioni. Eravamo da tempo sazi di un teatro che grondava estetismo, ideologismo, e che trasmetteva, a dispetto dei proclami e delle battaglie politiche, una conce-

zione della scena a uso dei benpensanti e di certi riti mondani. Quando portammo a Milano Grotowski prima e Kantor poi scoppiò letteralmente un incendio. Anzi: non un incendio, ma si accese una fiamma subdola e insinuante che covava da tempo sotto la cenere. L'*establishment* teatrale reagì duramente. Dal teatro pubblico ai diversi centri di iniziativa teatrale che si erano staccati dalle costole dell'ufficialità per seguire percorsi autonomi e distinti, ma non distanti dai canoni consolidati, l'accusa rivolta al Crt fu incalzante e arrogante a un tempo, come accadeva spesso in virtù di una cultura politica e teatrale fortemente impregnata di settarismi ideologici. Il Crt era considerato pericoloso perché si faceva portatore di una proposta che si contrapponeva alla linea del teatro ufficiale e, dove in questo teatro il consenso si era mobilitato attorno al paradigma del teatro nazionalpopolare, della razionalità illuministica e del teatro epico, il Crt guardava altrove. Con pacatezza e fermezza esso era impegnato su una linea di forte alternativa all'ideologia dominante a costo di essere criticato in pubblici dibattiti per le sue aperture al teatro rituale, ai temi della partecipazione, alla pretesa di radicare la rappresentazione in un luogo diverso dal testo letterario. Muovendo su una linea ispirata ad Artaud e Grotowski esso tentava di recuperare le istanze più arcaiche e vere della scena, di riconoscere alle dimensioni della corporeità, dell'immagine, della scrittura scenica e del gruppo, un valore significativo per il cambiamento. A trent'anni di distanza tutto questo sembra acquisito. Ma trent'anni fa la scuola polacca fu per l'*establishment* del teatro, della cultura e della politica un autentico scandalo che non cessa di perpetuare le sue sfide. ■



GURUTOWSKI grottesco

Come si rileva dai dati recenti raccolti dalla CIAE (Centro Italiano Assistenza Emergenze dello spettacolo), il fenomeno delle teatrodipendenze è davvero allarmante. La gassmanganja circola soprattutto nelle scuole elementari, sia Montessori che Stanislavskij. Le squadre AntiQuadri del Distretto di Polizia (a proposito, lo sapevate che la regia del tv serial è di Al Capone? Da non credere!) hanno il loro gran bel da fare a contrastare lo spaccio: il mercato è conteso dagli Agrigentini, in guerra con il Cartello di via Rovello. Gravi episodi di allucinazione si sono verificati a seguito di consumo di pastiglie di Lsd, sostanza dopante che prende il nome dal suo inventore e dalla sua funzione, Lee Strasberg Drama. Pare però che il problema più grave sia rappresentato dai potlachabestia, devoti al Fungo Grotowski, di cui hanno diffuso uso e abuso. Intorno al fungo sacro (nome scientifico *Boletus Ierzensis Peyoticus*) è sorto un vero e proprio culto. Sembra davvero il caso di affrontare il delicatissimo argomento con un esperto. Ricorriamo dunque al Dottor Mabuse, che dirige una comunità di recupero. È proprio presso la comunità, intitolata a Wanda Osiris, che incontriamo il severo luminare. Si presenta in costume da gaucho, in gropa a uno dei suoi assistiti, un recuperando, insomma, condannato a tre anni di comunità dopo essere stato sorpreso in camerino a rollarsi un cannone con la pagina di una recensione televisiva di Aldo Grasso. Smontato di sella, licenziata la "cavalcaturo", il Dottor Mabuse si presta cortesemente all'intervista.

Dottor Mabuse, può tracciare per i nostri lettori il profilo del consumatore abituale di Fungo Grotowski?

Bitte, desidero fare una premessa. Ritengo certa kultur responsabile della diffusione presso la nostra jurgen, la nostra meglio gioventù, della pericolosa sostanza. Mi riferisco ai puscher dell'Artaud hashish: dalle droghe leggere alle droghe pesanti il passo è breve. Ecco che la generazione U, la Ubu Generation Perduta, insomma, cade fra le braccia del fungo. È un modo di dire: i funghi non hanno braccia. E qui vengo alla domanda, cioè alla risposta. Ricorre all'esperienza del Fungo Grotowski per lo più il tipico nerd d'Accademia, oppure il segaiolo dei workshop. Per dirla più scientificamente, c'è una stretta relazione tra autoerotismo didattico compulsivo e dipendenza da fungo. Se un giovane cade preda dell'ossessione masturbatoria della preparazione al palcoscenico, trova appagamento nel salto oltre il palco, visione mistica indotta dal suddetto fungo.

Quali sono gli effetti principali provocati dall'uso del Fungo Grotowski?

Il Grotowski addict perde progressivamente le sue facoltà interpretative, fino a diventare totalmente afasico. Incapace sia di recitare che di esprimere gestualmente la recitazione.

Come insorge e si manifesta la dipendenza, Dottor Mabuse?

Insorge nell'inesauribile sete di frustrazione creativa, esaltata da un'esponenziale esaltazione della frustrazione come fioretto.

Fioretto?

Dicasi fioretto il sacrificio offerto in cambio di una grazia.

Dottor Mabuse, in che cosa consiste la sua terapia di disintossicazione?

Si comincia con la somministrazione di metadone pinteriano, per passare alla full immersion coercitiva nelle commedie di Neil Simon, alternata all'assunzione di carmeloplaceto, un prodotto specifico che agisce sulla fonè.

Percentuale di guarigione?

Mi avvalgo della facoltà di non rispondere.

Grazie, Dottor Mabuse.

Concludiamo con lo slogan della campagna Pubblicità Progresso: Grotowski, se lo conosci lo eviti.■



tii, latrati, sevizie, languori, abbracciamenti e autoflagellazioni, tra cui si svolge il lungo martirio e l'infinito rabbioso corteggiamento degli aguzzini col Principe Costante, ben presto si perde il conto dei torti e delle ragioni e persino quello delle sofferenze e delle estasi. Voglio dire che non si sa più chi è che realmente soffre o gode di più, se quelli che infliggono le sevizie o colui che le riceve. Sono pasticci gesuitici, è del Grand Guignol mondano, ma a lungo andare diventa stucchevole. No, la novità e la bellezza dello spettacolo dei polacchi è altrove, nell'incredibile e quasi sovrumana disciplina e dedizione degli attori, nella tensione estrema e spesso dolorosa del loro gioco scenico. (Sandro De Feo, *Una Via Crucis con la ginnastica*, *L'Espresso*, 16 luglio 1967)

Apocalypsis cum figuris

Un rito severo, formale, intransigente, che non ammette trasgressioni per la sua durata di cinquantanove minuti, tutti si sono vagamente intimiditi (...) All'inizio è il momento di un'orgia intrisa di sperma, di sudore, di alcool. Poi qualcuno comincia a narrare o a simulare una vicenda evangelica (...) Con il sussidio dell'*Apocalisse di San Giovanni*, del racconto del Grande Inquisitore dai *Fratelli Karamazov* di Dostojevskij con l'aggiunta del *Cantico dei cantici*, di qualche brano poetico di Eliot e di un episodio tratto da Simone Weil (...). Simon Pietro, Giuda, Lazzaro, Giovanni e Maria Maddalena fanno corona o

Il Principe e l'Apocalisse

Shock, entusiasmo, perplessità. Furono solo due gli spettacoli di Grotowski a transitare in Italia e certo non passarono inosservati. Si trattava del *Principe Costante* (Spoleto, 1967) e di *Apocalypsis cum figuris* (Biennale di Venezia, 1975, e Milano, 1979).

Il Principe Costante

La rappresentazione dell'opera di Calderon durerebbe due ore e mezzo buone e questa non supera (piuttosto meno che più) i sessanta minuti. Ma che immediata e feroce forza se ne sprigiona. (...) dovremo almeno registrarne la suggestione fisica, così lancinante da suscitare quasi una nausea; nausea purificatrice, moderna versione della catarsi posta al culmine della tragedia greca. Seduto su nude panche, i gomiti appoggiati sull'orlo dello steccato, lo sguardo affondato nel pozzo, in cui s'agitano quei nudi maschili dilaniati fra le ombre ataviche della Prevaricazione e della Regola, lo spettatore non sa di sottoporsi ogni volta a una seduta psicanalitica che lo sconvolge e lo libera. (Roberto De Monticelli, *Sospesi sulla fossa dei serpenti per 60 minuti*, *Il Giorno*, 3 luglio 1967)

Il ragionamento è dei più semplici: si dice che i carnefici in fondo sono innamorati delle loro vittime, e che le vittime sono innamorate del loro martirio e di poter riempire di rimorsi il cuore dei carnefici: che si tratta cioè di vittimisti, masochisti eccetera. Così nelle figure, viluppi, minuetti, gorgheggi, squit-

mischia attorno a un Cristo raffigurato come l'Innocente della tradizione slava, scambiando tra di loro i ruoli della vittima e del carnefice secondo uno schema ricorrente negli spettacoli di Grotowski. (...) Si rimane sulla sensazione dominante di un oscuro e allegorico groviglio dove si annodano peccato, espiazione e redenzione. (...) l'avventura di questa specie di estremo terminale (...) ha il suo punto d'arrivo "fuori" della storia, nel cielo ambiguo di una metafisica che mira soprattutto alla fondazione di nuovi misteri orfici, di un nuovo culto di autopunizione ed espiazione rituale. È una destinazione che sembra stabilire segrete consonanze con i ritorni, oggi dilaganti agli sbocchi mistici e alle scorciatoie dell'irrazionale. Queste scorciatoie Grotowski le percorre con stile fascinoso e cadenzato: lo spettatore scivola verso l'esclusione, o verso una passività estatica. (Renzo Tian, *L'Apocalisse del "profeta" Grotowski*, *Il Messaggero*, 29 settembre 1975)

Oggi, perso in parte il carattere di cerimonia iniziatica, resta la testimonianza di un lavoro che ha raggiunto il suo culmine 10 anni fa. La tensione si è allentata, le immagini rituali e simboliche si sono logorate, evidenziano le loro credenze cristiane, e pochi sono gli spettatori che possono ancora trovarlo. (...) Rileggendo lo spettacolo la situazione di partenza sembra quella di un'adolescenza crudele, ormai tristemente invecchiata che non riesce ancora ad accettare il mondo e gli altri (...). (Oliviero Ponte di Pino, *Grotowski, l'impossibile identità tra gesto e sogno*, *Il manifesto*, 10 maggio 1979)

Grotowski in pillole

«(...) nessuno al mondo, dopo Stanislavskij, ha condotto una ricerca così approfondita e completa sulle caratteristiche, la fenomenologia e il significato della recitazione, sulla natura e la scienza dei processi mentali, fisici ed emotivi, ad essa connessi. (...) è forse l'unico teatro d'avanguardia in cui la povertà non costituisce un ostacolo, in cui la penuria di denaro non giustifica l'uso di mezzi così inadeguati da pregiudicare automaticamente gli esperimenti. (...) in che cosa consisteva questo lavoro? Nel procurare a ciascuno attore una serie di choc. Lo choc di mettere se stesso a confronto con delle molteplici e irrecuperabili provocazioni. Lo choc di prender visione dei propri artifici, trucchi e clichés. Lo choc di percepire parte delle proprie vaste e inesplorate risorse».

(Peter Brook, prefazione a *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970).

Come ho cominciato - Avevo tre possibilità a portata di mano: studiare psichiatria, dedicarmi all'orientalistica, e specialmente all'induismo, e la terza era la scuola di teatro. Le audizioni per essere ammessi alla scuola di teatro si tenevano prima delle altre, sono stato accettato e quindi non ho sostenuto le prove per le altre ammissioni. (...) per me almeno, i tre orientamenti sono assolutamente legati uno all'altro, sapevo di dover lavorare sulla vita interiore dell'uomo e, per parlare francamente, di doverlo fare per essere in grado di scoprire la mia vita interiore. (*)

Tecnica e diletantismo - Nel primo periodo della mia attività registica autonoma ho compreso che il paravento, dietro il quale fugge l'attore per evitare la sincerità tangibile e concreta, è il diletantismo. Non si fa nulla, ma si ha la convinzione di fare qualcosa. Non ho cambiato parere in proposito. Solo che anche la tecnica può servire da paravento. Possiamo praticare vari sistemi di mezzi, di trucchi, possiamo esserne grandi maestri e usarli come abili giocolieri per mostrare la tecnica, ma non svelare noi stessi. Paradossalmente, bisogna oltrepassare sia il diletantismo che la tecnica. Diletantismo vuol dire mancanza di rigore. Il rigore è lo sforzo per sfuggire all'illusione. Quando non si è sinceri, dando a intendere a noi stessi di compiere l'atto, si fa soltanto qualcosa di inarticolato, di magmatico. Dovremmo prendere dalla tecnica solo ciò che sblocca i processi umani. (**)

Il regista teatrale - Il regista teatrale è qualcuno che insegna agli altri come fare qualcosa che lui stesso non è capace di fare. (...) i migliori registi teatrali sono di solito attori senza qualità. (*)

Parte e partitura - (...) Non si deve considerare né il testo come un pretesto per l'attore né l'attore come un pretesto per la parte: questa è un mezzo per operare una sezione trasversale di se stessi, analizzandosi e subito dopo stabilendo un contatto con gli altri. Se l'attore si accontenta di commentare la parte saprà che a un certo punto deve sedersi e a un altro, gridare. All'inizio delle prove verranno evocate normalmente delle associazioni di idee, ma dopo venti rappresentazioni non sarà rimasto niente. La recitazione sarà puramente meccanica. Per sfuggire a tutto questo, l'attore, come un musicista, ha bisogno di una partitura, la partitura del musicista è composta di note. Il teatro è un incontro. La partitura dell'attore è composta di componenti di contatto umano: "dare e prendere". Prendere gli altri, stabilire un confronto con se stessi, con la propria esperienza ed i propri pensieri e dare una risposta. In queste convergenze umane piuttosto intime, si stabilisce sempre questo elemento di "dare e prendere". Il processo viene ripetuto ma sempre *hic et nunc*: il che vuol dire che non è mai lo stesso. (***)

L'attore e il pubblico - (...) l'attore non deve assumere il pubblico come punto d'orientamento ma non deve neppure ignorare la sua presenza. (...) in ogni nostro spettacolo noi creiamo un diverso rapporto fra attori e pubblico. Nel *Dr Faust*, gli spettatori sono gli ospiti; nel *Principe Costante*, sono gli astanti. Ma io ritengo che la cosa fondamentale sia che l'attore non reciti per il pubblico, ma che reciti stabilendo un confronto con gli spettatori alla loro presenza. O meglio, egli deve compiere un atto autentico al posto dello spettatore, un atto di estrema eppure disciplinata sincerità e autenticità. Egli deve donarsi e non frenarsi, aprirsi e non richiudersi su se stesso poiché questo si concluderebbe in un atto di narcisismo. (***)

Etica e creatività - (...) il nostro primo dovere in arte è di esprimere noi stessi mediante le nostre motivazioni più personali. Correr dei rischi, ecco un'altra cosa che rientra nell'etica creativa. Al fine di essere creativi, bisogna ogni volta correre tutti i rischi del fallimento. (...) La terza cosa che può essere considerata "etica" è il problema del processo e del risultato. (...) al fine di ottenere il risultato - e questo è il paradosso - non dovere ricercarlo. Se lo ricercherete bloccherete il processo creativo naturale. (***)

Il silenzio - Vi è anche il problema della passività creativa. È arduo da spiegare, ma l'attore deve cominciare col non far niente. Silenzio. Silenzio pieno. Anche per quanto riguarda i suoi pensieri. Il silenzio esterno agisce da stimolo. Se si produce un silenzio assoluto e se, per diversi momenti, l'attore non fa assolutamente nulla, il silenzio interno inizia e rivolge la sua intera natura verso le sue fonti. (***)

Lo yoga, istruzioni per l'uso - Si raggiungeva un certo grado di concentrazione, ma era di tipo introverso. Una concentrazione così distrugge l'espressività: è un sonno interiore (...) Questo avrebbe dovuto essere ovvio poiché l'obiettivo dello yoga è di arrestare tre processi: il pensiero, il respiro e l'eiaculazione. Il che equivale a fermare tutti i processi vitali e trovare la pienezza e la realizzazione in una morte cosciente nell'autonomia contenuta del nostro intimo io. Non sono contrario a questo, soltanto che non è adattabile.

In apertura, Ryszard Cieslak in *Il Principe Costante*; in questa pag., francobollo della serie "Millennio polacco" emesso nel 2001 dalla Posta Polacca



to agli attori. Osservammo, però, che alcune posizioni yoga sono di grande aiuto alle reazioni naturali della colonna vertebrale; portano a un senso di sicurezza fisica, un naturale adattamento allo spazio. Perché dunque sbarazzarsene? Si trattava unicamente di cambiare il loro orientamento. (...) Come era possibile trasformare gli elementi fisici in elementi di contatto umano? Recitando con il proprio compagno. Un dialogo vivo con il corpo, con il compagno che abbiamo evocato nella nostra immaginazione, o forse fra le parti del corpo così che la mano parli alla gamba, senza però tradurre questo dialogo in parole o in pensiero. (***)

L'allievo ideale - (...) non voglio avere allievi. Voglio avere dei compagni d'armi. Voglio avere una fratellanza d'armi. Voglio avere persone affini, persino quelle che sono lontano e che - forse - ricevono impulsi da parte mia, ma sono stimulate dalla loro natura. Altre relazioni sono sterili: producono solo il tipo del domatore che addomestica gli attori in mio nome, o del dilettante che si fa schermo del mio nome. (**)

Un attore scadente - Stanislavskij non era molto dotato in quanto attore; il suo corpo, quando era giovane, era piuttosto bello ma in qualche modo legnoso. Le cose più semplici, che gli altri attori facevano spontaneamente, per lui significavano un inferno di questioni tecniche. (...) È proprio per questo che ha inventato il suo metodo. Tutto il metodo di Stanislavskij, così come tutta la sua ricerca in questo campo, non sono stati altro che una lotta disperata contro la sua mancanza di talento. (...) Quale fu il risultato di quella lotta? (...) che divenne un attore di genio. (*)

Il rispetto per Stanislavskij - Nutro per Stanislavskij un grande, profondo, multiforme rispetto. Questo rispetto è fondato su due cardini. Il primo è la sua autoriforma permanente, il continuo mettere in questione nel lavoro le tappe precedenti. Non si trattava della tendenza a rimanere moderno. Era il prolungamento coerente di quella stessa ricerca della verità. In realtà dubitava delle novità. Se la sua ricerca si è fermata al metodo delle azioni fisiche, non è successo perché vi avesse trovato la verità massima della professione, ma perché la morte ha interrotto la sua ricerca ulteriore. Il secondo motivo per cui ho grande rispetto per Stanislavskij è il suo sforzo di pensare sulla base di quello che è pratico e concreto. Come *toccare* ciò che *non è tangibile*? Voleva trovare delle vie concrete verso processi segreti, misteriosi. Non i mezzi - contro questo lottava, li chiamava "cliché" - ma le vie. (**)

Kantor, il mio vecchio rivale - era un artista, un grande artista, non un mediocre! Fino in fondo, tutto quello che faceva passava attraverso la pittura, e infine è arrivato a qualcosa che non era più pittura ma teatro. Dipingeva con gli attori, scolpiva usando gli attori. Mi sembra che quella regia teatrale sia qualcosa di incredibilmente lontano dalle mie intenzioni e dalle mie sfide, ma si trattava di un livello straordinario, magnifico! (*)

Le citazioni sono tratte dai seguenti volumi: (*) *Opere e sentieri - Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, vol. III, Roma, Bulzoni, 2008. (**) *Opere e sentieri - Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, vol. II, Roma, Bulzoni, 2007. (***) Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, (La tecnica dell'attore. Intervista con J.G., di Denis Bablet e Incontro americano. Intervista con J.G., di Richard Schechner e Theodore Hoffman), Roma, Bulzoni, 1970. (a cura di Elisa Ferrari, Albarosa Camaldo e Claudia Cannella)

Per saperne di più

- Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970.
- *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli con la collaborazione di Renata Molinari, Firenze, La Casa Usher, 2006.
- *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura di Janusz Degler e Gregorz Ziolkowski, Corazzano (Pi), Titivillus, 2005.
- *Opere e sentieri*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Roma, Bulzoni, 2007-2008, 3 voll. (I vol.: *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*; II vol.: *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*; III vol.: *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*).
- Renata M. Molinari, *Diario dal Teatro delle Fonti. Polonia 1980*, Firenze, La Casa Usher, 2006.
- Carla Pollastrelli, *Jerzy Grotowski, Holiday e Teatro delle Fonti*, Firenze, La Casa Usher, 2006.
- Lorenzo Mango, *Il Principe Costante di Calderòn per Jerzy Grotowski*, Edizioni Ets, Pisa, 2008.
- Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Padova, Marsilio, 1965.
- Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- Antonio Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano, Medusa, 2006.
- Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993.
- Thomas Richards, *Il punto-limite della performance* (1997), Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2000.
- AA.VV., *Intorno a Grotowski*, a cura di Marco De Marinis, in *Culture Teatrali*, 9, 2003.
- Marco De Marinis, *La ricerca sul rituale nel lavoro di Grotowski*, in *Teatro e Storia*, 28, 2007, pp. 203-233.
- Franco Perrelli, *Un'arte verticale: Grotowski: gli ultimi anni*, in *Il castello di Elsinore*, 58, 2008, pp. 49-71.
- *Jerzy Grotowski e il Teatr Laboratorium*, numero monografico di *Sipario*, anno XXXV, n. 404, 1980.

Le iniziative per il decennale

BOLOGNA

Nel mese di gennaio, la XXI rassegna di eventi programmati dal Centro La Soffitta del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna si apre con il **Progetto Grotowski**. In programma un ciclo di **proiezioni** rarissime, introdotte e commentate da studiosi del Dipartimento di Musica e Spettacolo, coordinati da Marco De Marinis (28, 29, 30 gennaio e 3 febbraio, ore 17, Laboratori Dms, via Azzo Gardino 65/a - Bologna, ingresso libero). Negli stessi giorni, alle ore 15, si svolgeranno quattro **conferenze** sulla figura di Grotowski, condotte rispettivamente da **Marco De Marinis** (28 gennaio), **Georges Banu** (29 gennaio), **Luisa Tinti** (30 gennaio) e **Zbigniew Osinsky** dal titolo *L'opera di Jerzy Grotowski in quanto "oggetto di ricerca"*. Info: tel. 051.2092413-406, www.muspe.unibo.it

MILANO

Nei giorni 23 e 24 gennaio, il Crt-Centro di Ricerca per il Teatro organizza, al Teatro dell'Arte (viale Alemagna 6) e al Salone (via Dini 7), il convegno "**La frontiera del teatro. Grotowski 10 anni dopo**". Tra gli invitati, Antonio Attisani, Maurizio Buscarino, Antonio Calbi, Annamaria Cascetta, Luigi Ciorciolini, Sisto Dalla Palma, Marco De Marinis, Ludwig Flaszen, Goffredo Fofi, Piergiorgio Giacché, Renata Molinari, Ermanno Olmi, Renato Palazzi, Franco Perrelli, Davide Rampello, Franco Ruffini, Giorgio Simonelli, Gabriele Vacis, Grzegorz Ziolkowski. In questa occasione saranno presentati al pubblico il videodocumentario inedito di **Ermanno Olmi** *Apocalypsis cum figuris*, digitalizzato e sottotitolato in italiano, e una installazione fotografica di **Maurizio Buscarino** con materiali mai esposti prima su Grotowski e sulle riprese di *Apocalypsis cum figuris*. Info: 02.881298, www.teatrocrt.it

sensi
CONTEMPORANEI

MIBAC  **MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI**


Ministero dello Sviluppo Economico
Dipartimento per le Politiche di Sviluppo e Finanze


REGIONE PUGLIA
Assessorato al Mediterraneo

 **Teatro
Pubblico
Pugliese**

ph. Margherita Mirabella

FINALMENTE UN TEATRO DOVE MI SENTO PERMANENTE.

Barletta, Bitonto, Calimera, Ceglie Messapica,
Manfredonia, Mesagne, Mola di Bari, Nardò, Ostuni,
Presicce, Ruvo di Puglia, Sannicandro di Bari, Taranto,
Terlizzi, Torre Guaceto, Torre Santa Susanna, Zollino



www.teatriabitati.it

M marconi

Roberto Alonge, Nuovo manuale di Storia del Teatro, quell'oscuro oggetto del desiderio, Torino, Utet, 2008, pagg. 317, € 23.

Il manuale racconta con un linguaggio chiaro e discorsivo la tradizione scenica dell'Occidente nei suoi principali svolgimenti storici: dalla Grecia nel V secolo a.C. alla scena medievale; dalla riscoperta rinascimentale del teatro antico all'affermazione delle diverse tipologie nazionali tra Cinque e Seicento; dal definirsi, fra Sette e Ottocento, del "dramma borghese" come struttura europea unitaria alla sua messa in crisi nel corso del Novecento.

Leonardo Bragaglia, Shakespeare in Italia. Personaggi interpreti e vita scenica del teatro shakespeariano in Italia, Bologna, Persiani Editore, 2008, pagg. 270, € 18.

Un approfondito studio sugli interpreti shakespeariani italiani: da Ruggero Ruggeri a Vittorio Gassman, da Ermete Novelli a Mario Scaccia, da Memo Benassi a Giorgio Albertazzi. Sono trattate tutte le rappresentazioni shakespeariane in Italia, ordinate per cronologia e luogo: dalle prime messe in scena nel 1792 a quelle contemporanee, passando per i grandi allestimenti di Luchino Visconti, Giorgio Strehler, Franco Zeffirelli. Completa il volume un'analisi dei principali film e opere tratti dai testi del Bardo.

Daniela Ardini e Cesare Viazzi (a cura di), La borsa di Arlecchino e Aldo Trionfo, Genova, De Ferrari, pagg. 112, € 18.

Si ricostruiscono in questo volume i tre anni di vita di un piccolo ma importantissimo teatro genovese, La Borsa di Arlecchino, che costituisce uno dei capitoli della storia dello spettacolo italiano e che ha visto l'esordio di Aldo Trionfo. In appendice, l'elenco di tutti i materiali relativi al teatro conservati da Aldo Trionfo e custoditi dall'Associazione Lunaria Teatro.

AA.VV., Inventario dell'archivio dell'Ente Teatro Romano di Fiesole, Firenze, Olschki, 2008, pagg. 136, € 24.

Si tratta dell'inventario dell'archivio dell'Ente Teatro Romano di Fiesole (1975-1993), composto da carteggi, manifesti e locandine, programmi, fotografie e registrazioni audio e video di spettacoli. È una preziosa testimonianza dell'attività di un'istituzione che ha promosso produzioni teatrali di livello internazionale e dato vita a mostre, spettacoli e manifestazioni di innovativo ed elevato livello artistico e culturale.

Dario Tomasello, Il fascino discreto della tradizione. Annibale Ruccello drammaturgo, Napoli, Pagina Editore, 2008, pagg. 200, € 14.

Il volume ripercorre criticamente l'intera opera teatrale del drammaturgo napoletano Annibale Ruccello che, pur essendo scomparso all'età di trent'anni, fu artefice di una notevole produzione drammaturgica. L'autore analizza l'unicità della sua opera, rintracciandone le radici nella tradizione teatrale napoletana (da Viviani a Eduardo) e nel teatro italiano novecentesco.

Kinkaleri, 2001 - 2008, La scena esausta, Milano, Ubulibri, 2008, pagg. 200, € 27.

Un'attenta analisi degli spettacoli, performance, installazioni e video realizzati dalla compagnia dal 2001 al 2008: dalla trilogia sulla rappresentazione alle ultime produzioni, indagando tra la molteplicità e diversità della loro attività. Gli scritti (di Fabio Acca, Lucia Amara, Carlo Antonelli, Silvia Fanti, Goffredo Fofi, Joe Kelleher, Andrea Lissoni, Snejanka Mihaylova, Andrea Nanni, Maria Antonia Rinaldi, Paolo Ruffini, Rodolfo Sacchettini, Mårten Spångberg) sono corredati da immagini e testi della compagnia.

biblioc

Delbono, autobiografia d'artista

Pippo Delbono, Racconti di giugno, Milano, Garzanti, 2008, pagg. 137, € 3,00.

Racconti di giugno è il testo di uno spettacolo di Pippo Delbono che si legge di un solo fiato come un romanzo. Scritto nel 2005 per il festival Garofano verde diretto da Rodolfo Di Giammarco, ha l'impudicizia dell'autobiografia, la crudeltà di un artista che sa guardare negli occhi la vita e le sue ferite, l'andamento del grande teatro epico, la leggerezza di parole che ci scendono addosso fino a penetrare (misteriosamente) nei nostri recessi più segreti e sensibili. Racconta di sé, l'attore-poeta, della sua giovinezza inquieta, di amori, sregolatezze, solitudini. Di anni contro le convenzioni, in cerca di qualcosa. Di amore. Narra della ricerca degli altri come necessità per sopravvivere alla morte del ragazzo amato, della malattia che si scopre dentro di sé, dello smarrimento esistenziale, della depressione, delle etichette di una società bigotta che toglie il respiro. Qui, al contrario che nello spettacolo, non ci sono gli aiuti dei pezzi teatrali a rompere l'ironia faticata del testo: la voce recitata non irrompe, è solo evocata ma sta da un'altra parte. Tocca alle foto materializzare i corpi e l'esperienza, per rendere l'ombra della vita e dell'arte meno sfuggente. La narrazione si interrompe dopo l'incontro con Bobò, conosciuto nel manicomio di Aversa, un omino che lì era stato recluso per decenni. Si chiude con il viaggio con lui fuori da quelle mura di reclusione, con la scoperta del mondo. Dopo verrà la storia dei successi teatrali dell'artista. Ma quella è un'altra storia, accennata solo dalle immagini fotografiche. *Massimo Marino*



Tutti al circo!

Raffaele De Ritis, Storia del Circo. Dagli acrobati egizi al Cirque du Soleil, Roma, Bulzoni, 2008, pagg. 580, € 47.

Finalmente quel che mancava. Figura poliedrica di regista, autore, storico e saggista (suo *Illusionismi*, per Stampa Alternativa), De Ritis compone una storia del più grande spettacolo del mondo di vasto respiro, che alla trattazione diacronica unisce una grande sensibilità per il panorama internazionale, le influenze sociali e culturali, le relazioni fra arti diverse e il loro convergere intorno e dentro la pista, le forme più popolari e l'interesse delle avanguardie, l'intreccio tra oriente ed occidente, il circo sovietico e il nuovo circo. Non solo: l'autore mostra di ben comprendere che un saggio è soprattutto uno strumento di studio e lavoro, e così lo correda di un ricco apparato visivo (350 immagini in bianco e nero, 36 tavole a colori), di tabelle cronologiche e di un indice dei nomi di ben 1400 unità. È lo spirito giusto, per un'opera che mancava da troppo tempo dai cataloghi delle nostre case editrici. De Ritis - che a soli 41 anni vanta già regie colossali come *Barnum's Kaleidoscope* o *Big Apple Circus*, ma anche piccoli gioielli come *Houdini* - sfugge alla tentazione di firmare "l'opera definitiva", e di fatto apre un cantiere di lavoro, per se stesso e chi vorrà contribuire e collaborare. Lo fa in un momento propizio per l'editoria sul circo in Italia, visto che proprio in questi mesi Alessandro Serena ha licenziato *Il circo in teatro* (come curatore, per I Quaderni del Teatro del Donizetti di Bergamo) e soprattutto *Storia del circo* (come autore, edito da Mondadori). Due testi da leggere in parallelo, per le diversità metodologiche ma per la pari passione. Dando magari un'occhiata a www.circopedia.org, l'enciclopedia *in progress* su internet, su cui sta lavorando il Big Apple Circus, attraverso un'équipe di cui, manco a dirlo, fa parte De Ritis. *Pier Giorgio Nosari*



oteca

a cura di Albarosa Camaldo



La "fedeltà al presente" di Salmon

Renata M. Molinari, *Viaggio nel teatro di Thierry Salmon - Attraverso I demoni di Fëdor Dostoevskij*, Milano, Ubulibri, 2008, pagg. 238, € 21.

Dalla seconda metà degli anni Ottanta fino alla sua scomparsa nel 1998, Thierry Salmon è stato sulle nostre scene un'eccezione scomoda e illuminante. Con il "teatro di ricerca" ormai ridotto a formula burocratica o vuota dichiarazione d'intenti, e sullo sfondo dell'affermarsi di un eclettismo stilistico perlopiù anodino, questo regista belga di nascita e nomade per vocazione ha insistito con rigore febbrile a interrogarsi e interrogarci - anche tramite il suo lavoro pedagogico - sul senso del fare teatro. Dell'esploratore Thierry Salmon aveva l'inquietudine e la serietà estrema. Terreno della sua ricerca erano i confini della finzione teatrale, che ha strenuamente tentato di rendere "permeabile alla realtà", sviluppando negli anni un metodo artigianale, anti-accademico, in continua evoluzione. Alla conoscenza di tale metodo ci guida Renata Molinari, sua compagna di viaggio come *dramaturg* in importanti progetti, come quello sui *Demoni* di Dostoevskij, il cui racconto occupa buona parte di questo libro. Alla "fedeltà al presente" di Salmon l'autrice rende omaggio con un appassionato esercizio di fedeltà alla memoria, ammirevole per chiarezza espositiva e amorosa cura dei dettagli: un esempio raro di scrittura che sa riportare alla luce le tracce quasi indicibili ed evanescenti di un'esperienza teatrale. *Renato Gabrielli*



In viaggio su M'Arte: testo e testi

Cristina Valenti (a cura di), *M'Arte. I teatri di Giuseppe Cutino e*

Sabrina Petyx, Editoria & Spettacolo, Roma, 2008, pagg. 249, € 20.

Quando si decide di scrivere un libro, e per giunta corposo, su una compagnia che non ha ancora compiuto dieci anni di vita e che ha cominciato a farsi conoscere solo nel 2003 vincendo il Premio Scenario, il rischio di vaniloquio è alto. Se però si riesce ad ancorarlo, come avviene in questo caso, al rigore e alla concretezza, ecco che ci si ritrova fra le mani un piccolo gioiello in cui la teoria si fonde con la pratica, i percorsi biografici con quelli artistici, le immagini degli spettacoli con la parola scritta dei sette testi di Sabrina Petyx (*In sua assenza, Soda caustica, Vietato tuffarsi, Deposito bagagli, Come campi da arare, Volevo dirti e La signora che ti guarda negli occhi*), le testimonianze di studiosi e critici con quelle di artisti e semplici testimoni. È una bella storia, fondata su una serietà d'altri tempi e lontana dalle mode, quella dei palermitani della compagnia M'Arte. Storia che emerge in tutte le sue sfumature nelle tre conversazioni, molto articolate e gradevolissime alla lettura, realizzate da Cristina Valenti, ormai una "specialista" nel ricostruire biografie d'artisti attraverso la forma dell'intervista, con i due fondatori, Cutino e la Petyx, e con il loro maestro, Michele Perriera, alla cui scuola di teatro Teatés entrambi si sono formati. Testo, regia e attore sono i tre cardini su cui ruota il lavoro in scena di M'Arte: dove il testo viene frammentato in dialoghi non-dialoghi fra personaggi che intrecciano le rispettive esistenze pur procedendo su binari recitativi paralleli; dove la regia si fa attenta a riempire di senso ogni dettaglio e la lingua assume l'ironia e la musicalità della metrica palermitana. Completano il volume gli interventi di Emma Dante, Renata Molinari, Massimo Marino, Ignazio Romeo, Luciano Nattino, Stefano Randisi, Enzo Vetrano, Guido Valdini, Vincenzo Conticello, Lina Prosa e Paolo Ruffini. *Claudia Cannella*

Claudio Meldolesi-Piero Ferrarini (a cura di), *Luciano Leonesi. Maestro di teatro a Bologna*, Roma, Bulzoni, 2008, pagg. 231, € 18.

Questo volume a più voci rende omaggio a una delle figure più originali della scena bolognese. Luciano Leonesi, oggi ottantenne, iniziò nel dopoguerra con il teatro di massa, che mostrava le lotte di partigiani e lavoratori interpretate dagli stessi protagonisti. Fondò negli anni '50 il Gruppo teatrale viaggiante, antesignano del teatro politico. È approdato, dagli anni '90 a oggi, alla regia di spettacoli popolari con Teatro Aperto. Di queste tappe e delle sue altre attività raccontano, tra gli altri, Battistini, Bignami, Danielli, Fanti, Guido e Piero Ferrarini, Fo, Macchiavelli, Meldolesi.

testi e riviste

Annamaria Piazzi (a cura di), *Indiani sulla scena. Teatro dei nativi americani*, Urbino, Quattro Venti, 2008, pagg. 344, € 24,50.

Sette opere teatrali fanno conoscere l'insospettabile produzione teatrale degli autori indiani d'America dagli anni Settanta a oggi: una forma di spettacolo che unisce la prosa con la narrazione tribale. Dunque, un teatro giovanissimo che viene svelato in questa antologia di diversi testi dei maggiori esponenti della prima ondata di autori indiani: tre degli anni '70 (di Gerald B. Miller/Subiyay, Geraldine Keams e Wallace H. Tucker) e tre degli anni '80 (di William S. Yellow Robe jr, Hanay Geiogamah e del gruppo teatrale femminile Spiderwoman Theater), con una puntata nella produzione più recente con un'opera del 2001 di Bruce King.

Emma Dante, *via Castellana Bandiera*, Milano, Rizzoli, 2008, pagg. 136, € 15.

Romanzo d'esordio per Emma Dante, talento del teatro italiano, costruito tra realismo e allucinazione per indagare un mondo che, in nome dell'onore e di passioni senza tempo, si condanna all'immobilità. Il titolo è il nome di una strada palermitana in cui due donne si fronteggiano al volante delle rispettive auto, nessuna delle due volendo cedere il passo. Dalle vicende delle due protagoniste - l'anziana albanese italianizzata Samira e Rosa, trasferitasi a Milano per tagliare il cordone ombelicale con una famiglia che non accettava la sua omosessualità - si apre uno spaccato tragico e grottesco sulle mille contraddizioni della vita palermitana.

"Prove di drammaturgia", a. XIII, n. 1, luglio 2008, Titivillus, Corazzano (Pi), € 5.

L'ultimo numero della rivista diretta da Gerardo Guccini affronta il tema del rapporto tra teatro e informazione attraverso interviste e testimonianze raccolte negli atti del convegno "Teatro e Informazione", tenutosi a Bologna, il 5 dicembre 2007. Gli interventi sono di Gherzi, Valenti, Scanni, Grandi, Florida, Bonazzi, Paolucci, Bombonato. Segue un'intervista a Milena Gabanelli, giornalista e conduttrice di *Report* (a cura di Delia Giubeli) e un saggio di Riccardo Iacona intitolato *La televisione aperta*. Un'ultima sezione è dedicata al rapporto tra teatro e informazione nella scena spagnola e inglese.

Il teatro della memoria futura, "Art'O", n. 26, 2008, € 8.

Il nuovo numero di Art'O, trimestrale di cultura e politiche delle arti sceniche, diretto da Gianni Manzella, è dedicato alla scena come luogo della memoria. Contrariamente alle letture che vedono lo spazio della performance costantemente assediato dal rischio della dimenticanza, Art'O #26 ragiona sulle logiche che fanno della scena un luogo privilegiato della memoria. Il numero si divide in due rubriche (Ars Memorandi e Ars Oblivionalis) che, scavalcando la logica disciplinare, corrispondono alla memoria e al suo doppio: l'oblio. Gli scritti sono di Gravano, Sacchi, Bottiglieri, Piazzi, Carboni, Dotti.

criticche

regie di Ronconi e Sarti



I *Sogni* milanesi? freudiani e multietnici

Per capire il tipo di approccio di Ronconi al *Sogno* credo convenga leggere quanto ha dichiarato in un'intervista: «Il sogno - ha detto - è un'esperienza segreta, interiore e privata, che conduce a cambiamenti psicologici, per quanto probabilmente inconsapevoli». A ogni spettatore, dunque, il "suo" sogno: non è indispensabile forzare la sua attenzione con stupefacenti magie, come s'usa fare negli allestimenti tradizionali; basterà evitare ogni soluzione di continuità fra la realtà e l'immaginazione, affinché la scena diventi, in una sospensione onirica, lo specchio delle personali *reveries* del pubblico. Per paradossale che possa sembrare, all'insegna del partito preso dell'uso avaro di sovrapposizioni scenotecniche, Ronconi ha inteso non interferire nel rapporto diretto e autonomo dello spettatore con un testo straordinariamente ricco di suggestioni. Egli ha voluto investire come un *unicum*, con l'illuministica luce

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, di William Shakespeare. Traduzione di Agostino Lombardo e Nadia Fusini. Regia di Luca Ronconi. Scene di Margherita Palli. Costumi di Antonio Marras. Luci di A.J. Weissbard. Musiche di Paolo Terni. Con Raffaele Esposito, Elena Ghiurov, Sergio Leone, Silvia Pernarella, Francesco Colella, Pierluigi Corallo, Melania Giglio, Riccardo Bini, Francesca Ciochetti, Giovanni Crippa, Fausto Russo Alesi, Giovanni Ludeno, Gianluigi Fogacci, Alessandro Genovesi, Marco Grossi e altri 9 attori. Prod. Piccolo Teatro,

della ragione, la realtà metastorica, il mito e il sogno dell'incantevole e incantatoria commedia shakespeariana. Convinca o no il risultato, sarà difficile negare che questo partito preso di un nudo rigore scenico, questo andare al cuore delle virtù poetiche del testo (con un atto di fiducia nelle capacità degli spettatori di ricreare in proprio il *Sogno* sulle tracce dell'opera, ognuno a suo modo) appartengano a una concezione alta del teatro. Con quel che segue: ad esempio ignorando, in questa asciutta lettura registica, l'alone pre-romantico assegnato all'opera dagli esegeti dell'opera di Shakespeare (e riaffermato dalla Fusini, che firma insieme a Lombardo la limpida traduzione). Insieme alla recitazione ritmicamente scandita dai ventiquattro attori, l'impianto scenografico va direttamente nella direzione della lettura ronconiana di cui si è detto. Per questa sua cinquantaquattresima scenografia per Ronconi, con il quale collabora da venticinque anni, Margherita Palli ha allestito un apparato decisamente antinaturalistico, anzi astratto, dove i luoghi deputati dell'azione sono lettere dell'alfabeto in diversa scala, alonate col neon, che in un continuo comporsi e scomporsi nominano "Atene", la "Foresta", su in alto la "Luna". C'è chi, forse portato al convenzionalismo, ha definito "geniale" la trovata; è invece oggettivamente un tornare, con l'ausilio delle nuove tecnologie, alla convenzione del teatro elisabettiano, che usava indicare con semplici cartelli i vari luoghi dell'a-

zione scenica. Liquidato così ogni decorativismo, la scena diventa un fatto "interiore e privato" dello spettatore d'oggi (che Ronconi, suppongo, esorta a riempire con la propria personale immaginazione i suoi "deserti metropolitani"). Il pubblico d'oggi, in altre parole, è invitato ad animare un suo "teatro delle apparizioni". Metabolizza Shakespeare nell'inconscio, secondo l'immaginario onirico dell'*Interpretazione dei sogni* di Freud. Detto questo sulle intenzioni dell'allestimento, è doveroso annotare la perfezione dello spettacolo presentato allo Strehler: dalle luci di Weissbard che animano splendori di corte e notturni misteri ai costumi di Marras di un barocco postmoderno alle performances degli attori. Fra i quali hanno evidenza Fausto Russo Alesi, un Bottom di vitale espressività, con la testa d'asino nel sogno dell'innamoramento di Titania (che è la brava Elena Ghiurov, anche nella parte di Ippolita); Riccardo Bini (nel doppio ruolo di Filostrato e di un Puck grottesco e ghignante che chiude lo spettacolo pescando la "vera" luna), Giovanni Crippa (Quince), Raffaele Esposito (Oberon e Teseo), Sergio Leone (Egeo), Silvia Pernarella (Ermia), Melania Giglio (Elena), Pierluigi Corallo, Francesco Colella, Gianluigi Fogacci e Alessandro Genovesi. *Ugo Ronfani*

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, di William Shakespeare. Traduzione, adattamento e regia di Renato Sarti. Scene e costumi degli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Musiche di Carlo Boccadoro. Con Sara Bellodi, Marco Brinzi, Antonio Casella, Giorgia Coco, Martina De Santis, Rufin Doh Zéyénovin, Federica Fabiani, Silvana Figueira de Oliveira, Mario Gualandri, Sonia Litrico, Fabrizio Lombardo, Milvys Lopez Homen, Marita Marangoni, Rossana Mola, Elena Novoselova, Dijana Pavlovic, Domenico Pugliares, Sara Urban. Prod. Teatro della Cooperativa, MILANO.

Il fenomeno è ormai sempre più diffuso: l'approccio disinibito a Shakespeare da parte del teatro giovane, che dell'opera del sommo inglese non tanto si preoccupa di proporre allestimenti filologicamente e artisticamente ortodossi, quanto di farla coincidere con gusti e tendenze del pubblico d'oggi. Con grande sollazzo del pubblico, Renato Sarti ha messo in scena un suo libero adattamento di *A midsummer night's dream* diametralmente opposto all'allestimento ronconiano: una fiabesca farsa fatta di lazzi, gag e caricature, per comporre la quale ha riunito giovani attori della Scuola Paolo Grassi, apprendisti scenografi dell'Accademia di Brera, attori di varie etnie e interpreti del suo Teatro della Cooperativa. Sarti si è ricordato, nel dare corpo allo spettacolo, che Shakespeare aveva scritto il *Sogno* per una festa di nozze e dunque, con buona pace degli accademici, come un ameno *masque* destinato al divertimento. Dal magma onirico e fiabesco ha ricavato senza esitazioni e mezzi termini, uno Shakespeare "tutto da ridere", senza mettere a riposo la sua *verve* satirica. Conseguentemente ha demolito il mieloso mondo delle fate (già dissacrato con l'ironia da Shakespeare), spingendo il divertimento fino ai lazzi del mondo circense, trasformando il bosco dei sortilegi in una discarica di rifiuti. E trasformando gli attori dilettranti di Bottom in una scalcinata compagnia filodrammatica di donne delle pulizie, la corte ellenica in una parodiata dittatura militare del Terzo Mondo e il folletto Puck in un monellaccio di periferia. Con queste e altre cento metamorfosi sceniche l'ingarbugliata trama di incantesimi, amori, equivoci e confusioni prende risolutamente la direzione della parodia scenica. Davanti ai risultati non avrebbe senso gridare virtuosamente al sacrilegio: la comicità è di buona lega e la

parodia intelligente. Un giovanile, dionisiaco vigore sostiene tutti gli attori, in particolare Federica Fabiani, per la robusta verve con cui è un Bottom in gonnella, irresistibile quando è tramutata in somaro di cui s'innamora Titania. Da elogiare Sonia Litrico (Puck), Rufin Doh Zéyénovin, Elena Novoselova, Rossana Mola e tutti gli altri. *Ugo Ronfani*

Sei personaggi filologici

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE, di Luigi Pirandello. Regia di Giulio Bosetti. Costumi di Carla Ricoffi. Musiche di Giancarlo Chiaramello. Con Antonio Salines, Nora Fuser, Silvia Ferretti, Umberto Terruso, Marina Bonfigli, Edoardo Siravo, Giovanna Rossi, Elio Aldrighetti, Anna Canzi, Caterina Bajetta, Nadia Moretti, Dario Merlini, Giuseppe Scordio, Vladimir Tódisco Grande, Mario Andri, Gregorio Pompei. Prod. Teatro Carcano, MILANO.

Ancora *I sei personaggi*: ce n'era bisogno? Qualcuno, cui non importa la memoria del teatro, se lo è chiesto. Siccome l'allestimento curato da Bosetti come regista ha il "difetto", mentre è di moda profanare i classici, di essere filologicamente ineccepibile, questo qualcuno ha storto il naso. E ha avuto torto. Bisogna pensare ai giovani, come dice Bosetti, che non hanno mai visto il dramma, e devono farsi un'educazione teatrale. Infine, a giustificare la riproposta c'è dell'altro: c'è in questo testo canonico del primo Novecento una "teatralità misteriosa" da circoscrivere riscoprendolo, in un rapporto che dal tronco del vecchio teatro broghese diventa di generazione in generazione, per ogni spettatore, "teatro della persona". Un teatro, voglio dire, che tocca nel profondo la coscienza di ogni spettatore, in un'epoca in cui la cultura produce conformismo, indifferenza e alienazione. Per questa sua misteriosa e indubitabile "attualità", benissimo dunque il ritorno dei *Sei personaggi*. Con le sue assidue frequentazioni di Pirandello Bosetti (che nel dramma fu da giovane il Figlio, poi il Padre in successive riprese) si è accreditato come un rigoroso custode dell'ortodossia pirandelliana. Questa ortodossia non ha voluto dire però arroccarsi su una tradizione inerte. Sullo spoglio palcoscenico, nello spiovere avaro delle luci, l'intero spettacolo assume un'aura fantasmatica, senza confini fra la realtà (quella gridata, nel tragico epilogo, dal Padre) e l'immaginazione che alimenta l'ossessiva dialettica del dramma, che diventa lancinante nel finale, quando la morte della bambina nella vasca e il suicidio del ragazzo con una rivoltellata sono resi senza orpelli naturalistici, nella nuda e massima tensione di una tragedia scoppiata, subdola, in una famiglia disunita. Antonio Salines, che ha il ruolo che fu di Bosetti, contribuisce non poco al buon esito di questa ripresa, dando al padre accenti umili e toccanti di verità. Nel ruolo non facile, bifronte, del Capocomico Edoardo Siravo si tiene con intelligenza tra ragione e coinvolgimento. Silvia Ferretti esprime con slancio le lacerazioni della Figliastro, Umberto Terruso le ribellioni del Figlio. E Marina Bonfigli traccia con classe un acuminato ritratto di Madama Pace. *Ugo Ronfani*



In apertura, una scena di *Sogno di una notte di mezza estate*, di Shakespeare, regia di Luca Ronconi (foto: Marcello Norberth); in questa pag., Silvia Ferretti e Antonio Salines in *Sei personaggi in cerca d'autore*, di Pirandello, regia di Giulio Bosetti.



regia di De Capitani

L'umanità devastata dei dannati della Kane

"Blasted" è un termine che può essere tradotto in molti modi: "dannato" (questa la soluzione scelta da Barbara Nativi per la prima traduzione italiana del testo), "distrutto", "dilaniato", "appassito"... Sono tutti aggettivi che ben si attagliano ai personaggi della pièce di Sarah Kane, messa in scena da Elio De Capitani. È infatti un'umanità maledetta e lacerata quella che la drammaturga inglese ha messo al centro del proprio universo, e ciò è evidente sin da *Blasted*, opera che ha segnato l'inizio della sua breve e intensa parabola artistica. Ne sono protagonisti Ian e Cate, creature ai margini della società, giornalista alcolizzato e gravemente malato lui, con un oscuro presente da spia e killer, balzubiente ed epilettica lei, ingenua e indifesa di fronte alla prepotenza altrui. I due, che un tempo avevano una storia, si ritrovano in una lussuosa camera d'albergo. Ian vorrebbe fare sesso, Cate no, ma non è abbastanza forte per respingerlo e, in un crudele alternarsi di tenerezza e bestialità, parole d'amore e gesti di sopraffazione, rimane vittima di un perverso corto circuito di passione e violenza. Sembrerebbe un quadro terribile, sebbene non così insolito, di abusi all'interno di una coppia. All'improvviso, però, la guerra privata che ha come teatro la stanza d'albergo viene spazzata via dal conflitto in corso fuori, quando il costante senso di minaccia imminente sin dall'inizio sui protagonisti prende la forma di un soldato che fa irruzione nel loro microcosmo, messaggero di un'altra, più vasta forma di orrore. Dal particolare si passa quindi all'universale, attraverso gli efferati squarci di un conflitto che echeggia i massacri compiuti negli anni Novanta nella ex Jugoslavia. Per allestire *Blasted*, De Capitani sceglie la strada dell'iperrealismo, non tralasciando nessun particolare cruento della *via crucis* estrema e visionaria concepita da Sarah Kane, che tocca temi caldi come il razzismo, il nazionalismo, l'omofobia, la guerra, il ruolo dell'informazione. Il risultato è un allestimento intenso e fedele, eticamente rigoroso, ma con luci e ombre. A un primo impatto, *l'escalation* di atrocità rappresentate produce una sorta di assuefazione in chi guarda, rischiando di essere troppo didascalica e neutralizzando in parte una materia potenzialmente devastante. Inoltre, a tratti l'azione scenica risente di una certa discontinuità, dovuta a lentezze e a dilatazioni eccessive di alcuni passaggi. Sono da sottolineare invece la bella prova dei tre attori impegnati in scena, fra i quali spicca Paolo Pierobon, davvero convincente nell'incarnare la brutalità e la fragilità di Ian, e la scenografia di Carlo Sala, che riflette efficacemente la devastazione progressiva subita dai protagonisti. *Valeria Ravera*

BLASTED, di Sarah Kane. Traduzione di Barbara Nativi. Regia Elio De Capitani. Scene e costumi di Carlo Sala. Luci di Nando Frigerio. Con Elena Russo Arman, Paolo Pierobon, Andrea Capaldi. Prod. Teatrithalia, MILANO - ASTI Teatro.

Una sirena a Milano

ONDINE, di Jean Giraudoux. Regia di Andrée Ruth Shammah. Con Giovanni Battaglia, Fiorenza Brogi, Sabrina Colle, Alberto Mancioffi, Bob Marchese, Pietro Micci, Laura Pasetti, Mario Sala, Roberto Trifirò. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

Per la seconda volta nella sua carriera, Andrée Ruth Shammah affronta *Ondine*, teatro deliziosamente inattuale. Nuovo il cast, nuovissimo e bellissimo lo spazio dedicato all'indimenticabile Parenti. Al richiamo della Sirena Shammah, incantatrice teatrale, l'attento pubblico milanese non ha saputo resistere. I *dandies* del *gossip* erano attratti altresì dalla presenza di Sabrina Colle in Sgarbi, che con Vittorio vive una *trendy sentimental story very casta*. *Party goes* e spettatori virtuosi hanno ammirato la rappresentazione e in particolare la suggestione della *total location*. Volentieri hanno cominciato dal foyer a seguire Ruth nel Paese della Meraviglia Teatrale. Bianconiglio Andrée si è estratta dal suo stesso cilindro di Cappellaia Matta, prestidigitando effetti speciali. Gatta del Chesire Shammah ha lasciato sospeso sulla scena un mezzo sorriso un po' triste narrandoci una fiaba malinconica. Giraudoux è più *vintage* che *outlet*. Sono passati giusto settant'anni dalla prima rappresentazione parigina della storia dello spirito dell'acqua, la tenera Ondine: era maggio, il 4 maggio del 1939. Il lavoro ha avuto memorabile successo a Broadway nel 1954: protagonista Audrey Hepburn. Milano ha la Colle. E se la tiene. Il resto della folta compagnia ha dato il meglio: tutti contenti, dunque. *Fabrizio Caleffi*

L'universo privato di Bergman

TRE DIARI, di Ingmar Bergman. Adattamento e regia di Claudio Beccari. Scene, costumi e luci di Guido Buganza. Video di Vincenzo Genna. Con Giancarlo Dettori, Franca Nuti, Cinzia Spanò. Prod. Tieffe Filodrammatici Teatro Stabile, MILANO.

Mai, come in questo anno, i teatri italiani sono prodighi di omaggi a Ingmar Bergman. Tra le tante proposte, *Tre diari* ha certo il crisma dell'originalità. Per lo spunto di partenza, innanzitutto: non la sceneggiatura di un film, o una pièce per il teatro, ma un diario, tre diari, anzi, scritti a sei mani, durante la malattia della moglie, dal grande regista, Ingrid von Rosen e



dalla loro figlia Maria. E poi, per la resa scenica: fedele al materiale narrativo, Claudio Beccari non fa interagire i personaggi, ma li confina in mondi separati, ognuno prigioniero del proprio dolore. A metà tra il *reading* e lo spettacolo, seduti su divani rossi o su di uno sgabello sistemato in proscenio, in una scena autunnale vagamente ispirata a *Sussurri e grida*, i protagonisti leggono passi dai diari, sviccerando temi cardine della poetica bergmaniana, come il rapporto tra i sessi, lo scandalo della morte, la paralisi creativa e la perdita della fede, mentre sullo sfondo scorrono immagini tratte dai film più famosi, da *Persona* a *Il Settimo Sigillo*, da *Fanny & Alexander* a *Il posto delle fragole*. Il risultato è uno spettacolo garbato e intelligente, ben interpretato da attori di consumata esperienza come Giancarlo Dettori e Franca Nuti, affiancati dall'emergente Cinzia Spanò. Non del tutto risolta è invece la drammaturgia, che ancora deve trovare un equilibrio tra i diari, le immagini sullo schermo e gli inserti dal dramma giovanile *Il giorno finisce presto*, il romanzo *Sarabanda* e l'autobiografia *La lanterna magica*. Ma si tratta di un peccato veniale dinanzi all'originalità di una proposta che ha il coraggio di muovere da un testo poco frequentato e risolutamente anti-commerciale per esplorare l'universo interiore di uno dei più grandi registi del secolo scorso. *Roberto Rizzente*

Nei meandri della coscienza

LA MADRE, adattamento da *Lettere di una novizia* di Guido Piovene. Drammaturgia di Luca Scarlini. Regia e interpretazione di Maria Grazia Mandruzzato. Prod. Crt, MILANO - Armunia Festival, CASTIGLIONCELLO (LI).

Una delle possibilità che il monologo offre all'attore è quella di sovvertire le presunte leggi oggettive che regolano il reale. Affondando la lama nelle contraddizioni della coscienza, rende labili i confini con il mondo della fantasia, sconcertando lo spettatore. Come nel caso di questo breve ma intenso monologo, prodotto dal Crt in collaborazione con il Festival Armunia. Nel tentativo di chiarire a sé stessa le ragioni dell'astio che nutre nei confronti della figlia, la protagonista, Elisa, la madre del titolo, altera e orgogliosa quanto basta, lascia trapelare spiragli di una verità contraddittoria e occulta. Tanto che lo spettatore fatica a credere alle sue parole e non sa quale

idea farsi di Rita, dalla madre accusata di omicidio e per questo rinchiusa in convento, fino alla morte in carcere. Un simile congegno narrativo è perfetto per dare voce alla scrittura di Guido Piovene, che della malafede, nel romanzo epistolare *Lettere da una novizia*, ha fatto il proprio cavallo di battaglia. Le parole dello scrittore vicentino, mediate da Luca Scarlini, piovono come sassi in questa storia di ripicche e reciproche gelosie, dove nulla è come appare e ogni sfumatura della voce nasconde universi infiniti di senso, gelosamente nascosti per calcolo o convenienza. Madre e figlia si scontrano, si lacerano, implorano perdono, comprensione, negando a se stesse, fino alla fine, quella verità che giace sepolta nell'abisso della coscienza. In scena, fasciata da un lungo abito scuro da funerale, sola nella stanza dei ricordi, la Mandruzzato è brava a reggere il peso della drammaturgia, conferendo accenti di umana verità alle sofferenze spirituali della madre, che le valgono un meritato applauso da parte del pubblico. *Roberto Rizzente*

L'inchiesta è servita

LA VACANZA. *Il caso Alpi-Hrovatin*, di Marina Senesi e Sabrina Giannini. Regia di Simonetta Favari. Con Marina Senesi. Prod. Irma Spettacoli, MILANO.

Metti una sera, a cena. Un'amica giornalista ti invita a casa e, mentre prepara la pasta, ti racconta come ha costruito l'inchiesta sul caso Alpi-Hrovatin trasmesso poi da *Report*. Il linguaggio è quello colloquiale, spesso brutalmente disinvolto anche quando si parla di cose drammatiche, che si usa con chi si ha confidenza. Storia vera: l'assassinio da parte di un commando somalo di Ilaria Alpi, giornalista del Tg3, e dell'operatore Miran Hrovatin, a Mogadiscio il 20 marzo 1994. Storia che, dopo quattordici anni d'inchieste, processi, archiviazioni proposte e respinte, indagini di una commissione parlamentare, continua a non avere risposte chiare e concrete. La giornalista di *Report* è Sabrina Giannini e firma a quattro mani la pièce con Marina Senesi, che ne è unica interprete. L'invitato a cena rimane, infatti, un interlocutore immaginario, forse è (o vorrebbe essere) il pubblico stesso. Siamo di fronte a uno strano ibrido di teatro di narrazione, in cui una traccia di scenografia (libreria-cucina, scartoffie, un tavolo) e una

semi-realistica preparazione della cena sembrano voler indirizzare lo spettatore verso la visione di uno spettacolo "tradizionale", mentre poi si rivelano essere solo appigli utili all'interprete (o narratrice?) per ripercorrere le tappe professionali e umane dell'inchiesta. Potrebbe anche essere un modo per evitare il "rischio retorica" di un'orazione civile, ma paradossalmente la ricerca di informalità, che dovrebbe alleggerire e semplificare i complessi snodi tecnici della storia, si rivela artificiosa. Si sente che l'attrice sta recitando e, per quanto lo sappia fare bene, solo a tratti riesce a comunicare una reale partecipazione alla vicenda. E questo è un meccanismo dal quale, nel teatro di narrazione, non si può prescindere: non a caso, infatti, gli episodi più riusciti affondano le proprie radici nel vissuto o nella memoria degli stessi autori-attori. *Claudia Cannella*

Riccardo terzo-second life

RICCARDO III, di William Shakesperae. Regia di Corrado d'Elia. Scene e costumi di Francesca Marsella. Con Marco Brambilla, Alessandro Castellucci, Monica Faggiani, Valeria Perdonò, Bruno Viola. Prod. Teatro Libero, MILANO.

Corrado d'Elia, *serial reader* della drammaturgia shakespeariana si misura ora con il *serial killer* mentale Riccardo III. E sceglie d'interpretarlo da *avatar* invisibile in un suggestivo allestimento molto contemporaneo: con il videogame, Riccardo III ha una seconda vita: *second life*. Lo sconcerto iniziale del pubblico, che giova a un'attenzione non passiva, è presto superato da un coinvolgimento ben diretto dalla cabina di regia e ottimamente retto dal cast, che esegue la partitura precisa e complessa con cura ed entusiasmo. Richard *aka* Corrado seduce, seduce, seduce tre volte, come il *claim* di un vecchio commercial radiofonico della Camay. Valeria Perdonò è My Sweet Lady Anne, sedotta e seducentissima. Lussuoso il suo potenziale espressivo, esibito con piglio vivace dalla gestualità rituale alla danza etnica all'espressività non viziata dalla preparazione anche accademica. La geometra interpretativa ingabbia la lussureggiante lussuria del plot in una bomba

Nella pag. precedente, Paolo Pierobon ed Elena Russo Arman in *Blasted*, di Sarah Kane, regia di Elio De Capitani (foto: Luca Piva); in questa pag., Valeria Perdonò in *Riccardo III*, di Shakespeare, regia di Corrado d'Elia.



espressiva fredda fuori e bollente dentro. Shakespeare nostro contemporaneo non deve e non può ignorare il dettato laciano che coniuga sesso e linguaggio per l'analisi del profondo. Es o non es, questo è il (vero) problema della rappresentazione teatrale. La virtualità va in scena, occupando lo *show live* per eccellenza. E l'attore vince sempre. L'apparente assenza del protagonista è una presenza forte. I tormentoni sbriciolano la partitura verbale secondo una musicalità intonata alla scuola di Darmstadt. Post dodecafonico, oltre che post moderno, è lo spettacolo. Sonori e inistiti sono gli applausi finali. D'Elia mostra di non volersi sedere sulla sua pur reiteratamente vincente formula registica. Con la grinta di Mou, non è sazio di primati ed esige il massimo impegno dalla sua squadra di campioni. Peccato sia milanista. Nessuno è perfetto. *Fabrizio Caleffi*

Se la mamma ti odia

MAMMA MAMMAZZA, di Aquilino. Regia di Stefano de Luca. Scene e costumi di Lupusagnus. Con Tommaso Banfi, Marta Comerio, Sergio Leone, Annamaria Rossano, Giorgia Senesi. Prod. Piccolo Teatro di MILANO - Lupusagnus, MILANO.

Un quadrato tracciato col gesso. Nucleo familiare geometricamente freddo dal quale non si fugge. Nel centro, moderno totem gravitazionale-sociale, il televisore. Grande, antico, sul quale sedersi sopra. Questa l'immagine della famiglia per Stefano de Luca, dai tratti grotteschi (per costumi e recitazione), un po' Italia del Dopoguerra, un po' fumetto tridimensionale. Una madre castrante tira su da sola i due figli: una poverina malvagiamente zuccherosa, sempre nell'ombra; un poverino che se ne va in giro a fare l'esibizionista. Proprio da una denuncia per atti osceni si muove la vicenda, con un poliziotto che arriva in casa a interro-

gare il giovane accompagnato dalla vittima, una ciccia podista infastidita (?) al parco. Con un approccio vagamente brechtiano, dove gli interpreti rimangono a lato della scena quando non coinvolti, De Luca spinge su un umorismo nero nero, ma la recitazione spasmodica raramente strappa il sorriso. Il testo di Aquilino però, drammaturgo di riferimento della giovane compagnia strehleriana Lupusagnus, gira con una certa facilità intorno al gruppetto di attori fra cui spicca Giorgia Senesi. Davvero di un altro livello. Tranne un paio di cadute di tono (e di ritmo), *Mamma mammazza* corre con malvagità crescente verso il truculento finale, dove questa severa madre-Medea arriva a uccidere il figlio, peso insostenibile di una vita. Rimane una strana inquietudine, difficile da abbandonare. Nonostante i toni che ricordano certe commedie *noir* del cinema spagnolo contemporaneo. Ma senza quella effettiva leggerezza autoironica che permetterebbe di ridere di tutto. E di tutti. Sotto la superficie tematiche importanti, che il lavoro rende esplicite in un finale quasi didascalico, dove la volontà politica (fino ad allora piuttosto assente) si fa esposta e un po' fuori luogo. Confondendo. *Diego Vincenti*

Accumuli di creatività

LÌ O LÀ - A MURO DURO, di e con Alberto Astorri, Paola Tintinelli, Simone Ricciardi. Regia di Roberto Uilkins. Prod. Compagnia Astorritintinelli, MILANO.

Per accumulo si muovono Astorri e Tintinelli. Mai per sottrazione. Un rischio che si affronta non senza sorriso, nonostante risultati altalenanti. Ma questo *Lì o là - a muro duro* appare infelice solo nel titolo, dimostrando nuovamente l'esplosiva creatività del duo milanese qui accompagnato dal bravo Simone Ricciardi. Una creatività a proprio agio in tutte le professioni del teatro: da un testo colmo di rimandi e di fantasmi, a un impianto scenico (al solito) sorprendente per inventiva e colore, fino a una direzione attenta a spezzare ritmi, rivoluzionare aspettative, creare oasi di senso per poi ripartire. Verso il caos. Sul palco ci si dona anima e corpo a un mondo dove di tutto si può incrociare: improponibili dj di provincia, vecchi signori siciliani, musici-

sti adrenalinici, animali, boxer. È un immaginario, non un racconto. Non si cerchino fili rossi, nonostante Amleto torni e ritorni, (de)costruito come raramente è successo. C'è ribellione e forma pirandelliana, c'è amore e grettezza. Fra Bulgakov, un certo gusto situazionista, Shakespeare e tutto quello che può venire in mente. Piccoli gioielli buttati lì con una *nochalance* che spiazza. Che quasi te li fa scivolare addosso. Ma poi ci si ferma un attimo e ci si accorge che sono rimasti sotto pelle, pulsanti. Uno spettacolo che pare non finire, nel senso che ci si potrebbe lavorare fino a data da destinarsi. Ma in questo caso, nonostante i difetti ricorrenti nel lavoro della compagnia (l'incapacità di fare delle reali scelte drammaturgiche, dei tagli per quanto dolorosi; o la difficoltà a usare un minimo di "punteggiatura" teatrale), l'incompletezza diviene pregio, simbolo di un entusiasmo in divenire di cui bisogna prendersi cura con attenzione. *Diego Vincenti*

Partitura su ghiaccio

GHIACCIO. LA LEGGENDARIA SPEDIZIONE DI SHACKLETON AL POLO SUD, di e con Massimiliano Cividati, e con Gennaro Scarpatò (percussioni) e Andrea Zani (pianoforte). Prod. Aia Taumastica, MILANO.

Non si può certo dire che a Massimiliano Cividati manchi del coraggio. Dinanzi a una materia complessa come quella offerta dai diari di Shackleton, pioniere, tra il 1914 e il 1916, delle esplorazioni in Antartide, egli sceglie la strada meno battuta. Invece di puntare sul sicuro, dilungandosi nella descrizione epica dei pericoli affrontati dagli uomini di Shackleton, egli scommette sulla forma-concerto, affidando a un pianista e un percussionista il compito di commentare gli eventi. Il rischio retorica, insito in una storia che come poche altre parla di solitudine, di morte, di rapporto col sovrannaturale e di destino, è così scongiurato. La pièce fila via veloce, tra *pack* in procinto di sgretolarsi, marce forzate su distese incontaminate, pantagrueliche cene di addio e improbabili scalate verso cime inaccessibili. Ma il gioco troppo spesso rischia di sfuggire di mano a Cividati. Così, la musica, invece di accompagnare la vicenda, a tratti la



sovrasta, togliendole pathos. La stessa drammaturgia non scava a sufficienza nelle contraddizioni interiori dei personaggi, limitandosi a qualche caratterizzazione di facciata, come quella di Palle mosce, o quella, bellissima, nel finale, del capitano curvo sul ponte della nave, precocemente invecchiato. Se l'espediente della forma-concerto aiuta Cividati a prendere le distanze dai tanti, troppi esempi di teatro-narrazione, esso finisce così col sacrificare, alla distanza, le grandi potenzialità insite in questa storia, dal vago sapore conradiano, allontanandola dalle corde emotive del pubblico, troppo preso dal virtuosismo dei musicisti per commuoversi dinanzi agli scenari di apocalittica bellezza evocati da Shackleton nei suoi diari.
Roberto Rizzente

Le ali della libertà

ICARO & DEDALO s.r.l., testo e regia di Gianfelice Facchetti. Con Pietro De Pascalis, Jacopo Fracasso, Annalisa Salis. Prod. Crf, MILANO.

Sempre più intima e personale la drammaturgia di Gianfelice Facchetti. Sempre più verso un teatro di scelte (e letture) non scontato, dove il testo diviene fulcro centrale di un lavoro che ama simboli e ritualità, ma che ancora dimostra di dovere in parte liberarsi di barocchismi formali e di una certa pesantezza intellettuale. *Icaro & Dedalo s.r.l.* (de)costruisce il mito ellenico e lo (re)inventava in una claustrofobica visione d'interno familiare. Nido e prigione dove domina la figura di un padre-padrone (il capobranco Dedalo), castrante nelle indicazioni e nelle scelte, ma inavvicinabile per carattere e prestigio. Sprofondato in poltrona, osserva un figlio dall'esuberanza nervosa e sottomessa, e una moglie (forse il personaggio meglio tracciato) che ha molto della mentalità piccolo-borghese all'italiana: occhio lacrimevole sulla prole ma non un gesto contro il quieto vivere. Contro l'Equilibrio. Un equilibrio destinato a spezzarsi nel confronto tardoadolescenziale, non senza momenti violentemente emotivi (si pensi alla testa spinta nel secchio d'acqua, il correre circolare, l'abbraccio). In una messinscena con-

vincente sia nell'ampio uso dello spazio scenico che nelle piccole ma felici idee scenografiche. Di elementi primari e icone. Rispetto al precedente *Nel numero dei più*, qui Facchetti si concentra unicamente su testo e regia, scelta che gli permette un salto di qualità in entrambi gli aspetti: maggiore distanza, maggiore riflessione. Si razionalizza.

Ne giova l'equilibrio e la riuscita complessiva dello spettacolo, che rischia tuttavia di perdersi nei mal gestiti rimandi a *Pinocchio*, prima di ritrovare ritmo e profondità nel riuscito (e commovente) finale. Si conquistano le ali, si ribaltano gerarchie. Eppure tutto appare illusorio. E la vita è di nuovo sogno. Amaro.
Diego Vincenti

Tranter a Milano

PADRI E FIGLI in campeggio col vampiro

Vampyr è uno spettacolo speciale. Lo si intuisce subito, entrando nella sala del teatro Verdi avvolta in una suggestiva nebbiolina che ricorda le atmosfere tipiche della letteratura e della filmografia vampiresche. Dai Carpazi a Milano, il passo può essere breve: bastano una scenografia essenziale ed evocativa, le luci e i suoni giusti e, soprattutto, un attore e animatore di grandissimo talento come Neville Tranter, fondatore del gruppo olandese Stuffed Puppet e protagonista dell'appuntamento d'apertura della seconda edizione di IF-Festival internazionale di teatro di immagine e figura promosso dal Teatro del Buratto. *Vampyr* è ambientato in un campeggio sperduto nei boschi, gestito dal terribile Jennisen con l'aiuto del suo servo Kierkegaard, un vecchietto irrimediabilmente ottuso, e disertato da diversi anni dai turisti. Lì, in seguito a un guasto meccanico, giungono Torvald e la figlia adolescente Inger, malata e bisognosa di cure. La loro presenza attira l'attenzione dello spietato ed egoista conte Olav, vampiro da manuale desideroso unicamente di placare la sua sete di sangue senza preoccuparsi né delle vittime né tantomeno del proprio figlio, il giovane e gracile Romero, con un solo canino e tanto bisogno d'amore. A vegliare su Romero c'è l'angelo caduto Gabriel, che però è succube di Olav e non riesce a contrastarne la crudeltà. Ci sarà spazio per il lieto fine in questa fiaba nera? Intrecciando il tema del rapporto tra padri e figli ai *topoi* delle storie di vampiri, Tranter gioca con registri diversi e compone un'opera originale basata su un riuscito mix di romanzo gotico e commedia, grottesco e tragico, incursioni nell'horror e intrecci da *feuilleton*, con personaggi fortemente caratterizzati nelle sembianze e nella grande varietà di voci e toni. A colpire soprattutto è la straordinaria interazione dell'artista con i pupazzi da lui stesso costruiti, che anima nel senso più compiuto del termine, in una sorta di possessione reciproca. La simbiosi è tale che, nonostante tutto avvenga a vista e Tranter sia sempre in scena, spesso ci si dimentica che dietro i pupazzi c'è lui e li si osserva come se fossero attori in carne e ossa. In *Vampyr*, Tranter si è inoltre ritagliato un personaggio tutto per sé, a cui non dà solo voce e movimento ma anche corpo, interpretandolo in prima persona, senza intermediari animati, in una grande prova d'attore. Sì, *Vampyr* è davvero uno spettacolo speciale, bello, divertente ed emozionante.
Valeria Ravera

VAMPYR, di e con Neville Tranter. Drammaturgia di Jan Veldman. Regia di Allan Zipson. Costumi di Atty Kingma. Luci di Desirée Van Gelderen. Suoni di Ferdinand Bakker, Kim Haworth. Prod. Stuffed Puppet/Schauspielhaus, WIEN.

Nella pag. precedente, una scena di *Mamma mamma*, di Aquilino, regia di Stefano de Luca (foto: Paola Sarappa); in questa pag., due pupazzi di *Vampyr*, di e con Neville Tranter, regia di Allan Zipson.



La Pasqua dei tormenti

PASQUA, di August Strindberg. Drammaturgia e regia di Monica Conti. Scene di Claudia Calvaresi. Costumi di Monica Vacchetta. Luci di Marcello Jazzeffi. Con Silvia Ajelli, Federico Manfredi, Nicola Stravalaci, Michela Martini, Greta Zamparini, Alessandro Lussiana. Prod. L'art - Teatro Out Off, MILANO.



Risalente il dramma al 1900, un'epoca in cui lo svedese è nel pieno di una crisi mistico-spirituale, *Pasqua* ci mette davanti un autore che si stacca dal suo cupo naturalismo per assumere tratti simbolisti, essi legati a bisogni dell'anima che tendono alla ricerca del bene e di una certezza che non si può trovare che in Dio. Anche per questo, o soprattutto per questo - e poco importa se il lavoro, esile come è la sua trama, non vive di grandi movimenti esteriori - più che meritevole della nostra attenzione. E dunque da accogliere positivamente la coraggiosa riproposta operata da quella sensibile e intelligente regista che è Monica Conti. Al centro dei tre atti, qui giustamente riuniti, è l'esistenza smarrita e dolente di una famiglia "fotografata" nell'arco di tre giornate che vengono a corrispondere (ecco il simbolismo) ai tre giorni della Passione del Salvatore: Giovedì, Venerdì e Sabato Santo. L'angoscia grava sulla famiglia: il padre è in carcere avendo dilapidato i risparmi di orfani a lui affidati. La giovane figlia Eleonora è rinchiusa in un asilo per malati mentali e Elis, il fratello, fidanzato a un'onesta ragazza, trova nel disonore del padre ostacoli alla sua carriera di insegnante. Da aggiungere che s'aggira nei dintorni come l'orco delle fiabe (sottolineiamo che il testo si può leggere anche come una nordica "fiaba nera", cosa che la Conti non manca di accentuare) un minaccioso creditore, Lindkvist. Tutti vivono nel turbamento più grande. Ma ecco il piccolo miracolo. Ecco la Pasqua salvifica. Lindkvist, ricordandosi di un gesto di bontà ricevuto da quell'uomo

che è ora sta in carcere, con-

nerà il debito. Monica Conti ambienta la vicenda - sempre sospesa fra realtà e sogno, marcata di forse un po' troppo forti, segni surreali - in una sorta di grande mansarda dove campeggiano mobili cinerei tra i quali si muovono, in un'atmosfera gotica, gli interpreti che, fedeli al dettato registico, si esprimono con toni antinaturalistici, non sfuggendo a tratti a qualche gesto isterico non necessario. D'accordo il tormento interiore, ma è bene non mai esagerare come invece succede a Federico Manfredi a cui tocca il ruolo di Elis. Accanto al quale sono Nicola Stravalaci (che dà al truce usuraio i tratti del dickensiano Scrooge), Silvia Aielli (con più misura la dolce e folle Eleonora), Michela Martini, Greta Zamparini e Alessandro Lussiana. *Domenico Rigotti*

Un Otello di colori e poesia

OTELLO, di William Shakespeare. Traduzione di Salvatore Quasimodo. Regia di Claudio Autelli. Scene e costumi di Paola Tintinelli, Maria Chiara Vitali, Gilda Esposito. Luci di Fulvio Melli. Con Matilde Facheris, Lino Musella, Woody Neri, Irene Serini, Francesco Villano. Prod. Teatro Litta, MILANO.

Il teatro di Autelli salta fuori come una di quelle scatole a sorpresa, carillon a molla ben equilibrato di colori e sentimenti. Cominciando in festa, intorno a un tavolo, centro gravitazionale per le nozze kusturiziane del Moro e la sua Desdemona. Palloncini, sonorità balcaniche, cappellini di carta. Scenette (quasi) slapstick per un umorismo fresco e leggero, dopo il debutto sfrondate di qualche minuto di troppo. Meglio così. Dal sorriso alla tragicità della vita (e dell'amore): è un attimo. Attraverso una facilità poetica che si conferma una delle migliori qualità del giovane regista scuola Litta. Uno Jago fantoccio tradisce (ovviamente) e nascono veloci sospetti e follie. Precipitando. Al secondo spettacolo per il progetto Work in progress, Autelli si confronta con il classico dei classici. Non facile. Ma ne esce bene, mettendo in mostra un sé stesso teatralmente maturo ed i propri modelli. C'è Emma Dante (molto) e un sano

gusto rock'n'roll; c'è l'immaginario della Russia estetico-letteraria (fra spose, voli, colori) e una tradizione deformata (ma rispettata). C'è soprattutto il rito, che dietro al gioco e ai brindisi nasconde l'inganno, la sua vacuità. Bravo nel gestire scena ed applausi, Autelli rischia talvolta di cadere in un gusto giovanilistico non necessario. E allora non convince la chitarra elettrica di Cassio, invadente e fuori luogo. O il giocare senza contrappunto sulle musiche: non esiste solo l'emozione. Ma molti i momenti di personalità ed entusiasmo registico. Come la scena del fazzoletto, arma del "delitto" per la fragile psiche del Moro, sempre più grande con il crescere dell'ossessione. Loop attoriale-emozionale di rara immediatezza. O come il suicidio finale, appesi a una luna palloncino che osserva passiva l'atto conclusivo della tragedia. Della calunnia e dell'idiozia. *Diego Vincenti*

Juana, sapere è libertà

JUANA DE LA CRUZ O LE INSIDIE DELLA FEDE, testo, regia e interpretazione di Elena Bucci. Costumi di Marta Benini e Ursula Patzak. Luci di Alessandro Ricci. Musiche di Andrea Agostini. Prod. Cfb Teatro Stabile di BRESCIA - Le Belle Bandiere, RUSSI (Ra).



Juana de la Cruz o le insidie della fede è il titolo di un bel saggio di Octavio Paz, dedicato alla straordinaria figura della scrittrice e monaca messicana vissuta tra il 1648 e il 1695. Un titolo che Elena Bucci e Le Belle Bandiere hanno fatto proprio. Ma più esattamente si dovrebbe parlare delle insidie del tempo che a ognuno è dato di vivere. E delle insidie delle proprie inclinazioni, quando confliggono con le convenzioni della società a cui si appartiene: se queste convenzioni si travestono da convinzioni religiose, poi, non c'è scampo. E allora bisognerebbe parlare delle insidie di una ribellione individuale, e della sottile linea d'ombra tra il suo fallimento pratico e il suo trionfo morale. In ogni caso, con questo nuovo "spettacolo biografico" la Bucci rende l'ennesima grande prova d'attrice-autrice, e arricchisce una galleria che già include, per citarne tre, *Galla Placidia*, *La pazzia di Isabella* (sulla Andreini, la "diva" della prima commedia dell'arte) e *Non sentire il male* (sulla



Duse). Sono tutti affondi, più che nella biografia, nell'opera e nel significato umano dei suoi personaggi: il teatro della Bucci nasce dal confronto personale, da una lontananza (di tempo, cultura e mentalità) e dalla rimediazione di individualità femminili d'eccezione. Lo spettacolo mette così in scena un personale circuito ermeneutico, che esalta suor Juana restituendocene tutta la distanza. E che si traduce in un monologo appassionato e intelligente. Appassionato, perché il cuore della questione è la sete di sapere, il desiderio di scrivere, la rivendicazione della libertà di espressione da parte di una donna vissuta in una società che era tutto fuorché libera: il Messico coloniale e controriformista del XVII secolo, in un impero spagnolo soffocante e già in declino. Intelligente, perché la Bucci non cade mai nella tentazione di fare di Juana de la Cruz una bandiera. Sarebbe stato un tradimento, verso una donna che non si accontentò di scrivere e studiare (in un'epoca in cui il sapere era monopolio maschile), ma postulò per le donne dei diritti che non sarebbero stati enunciati (e solo enunciati, perché il riconoscimento nella forma e nella sostanza è un'altra cosa) che prima di un secolo e sotto tutt'altro cielo. La Bucci racconta una passione e, per contrasto, la meschinità di un piccolo mondo maschile. Lo fa intrecciando il discorso in prima persona alle canzoni composte da Andrea Agostini, anche esecutore dal vivo. Tutta la forza di un ritratto d'oggi di una donna di ieri. Impeccabile. *Pier Giorgio Nosari*



teatro di figura

Incanti all'opera

La quindicesima edizione della rassegna internazionale Incanti ha scelto di esplorare le possibili combinazioni del teatro di figura - suo oggetto privilegiato di indagine - con le altre arti performative, in primo luogo l'opera e, in misura minore, la danza. Non si tratta, tuttavia, di una rinuncia alla specificità del proprio linguaggio, bensì di una curiosa e inquieta volontà di sperimentazione e di innovazione. Non a caso, dunque, il festival torinese ha esordito con una particolarissima rivisitazione dell'*Aida*, in cui le raffinate ombre ideate da Controluce allo stesso tempo accompagnano e duettano con i tre ballerini in scena e dialogano con il piccolo ensemble strumentistico e i quattro cantanti cui è affidato il compito di rievocare le note verdiane. Eleganti silhouette nere o colorate nei toni del rosso-arancione ricreano un Egitto inconsueto e rarefatto, quasi un non-luogo nel quale l'infelice vicenda di Aida sfuma la sua melodrammaticità in un dolore certo più intimo e introspettivo ma, non per questo, meno intenso e commovente. E un'altra opera di Verdi, *Macbeth*, è stata l'oggetto della grandiosa messa in scena proposta dalla numerosissima compagnia di marionettisti - per la maggior parte donne - guidata da Berhrooz Gharibpour, uno dei più noti fra i registi iraniani contemporanei. Le accurate marionette a filo, dalle fisionomie ben tratteggiate e dai costumi sontuosi, si muovono come fossero realmente cantanti lirici, accompagnando la musica con movimenti mai casuali bensì calibrati e aggraziati. La stessa preziosa cura contraddistingue le scene, contribuendo così a costruire un allestimento forse un po' freddo ma tecnicamente perfetto. Alla seria e formale magnificenza del *Macbeth* iraniano si contrappone, invece, la scherzosa e leggera autoironia di *Opera Bazar*, che ci propone un'opera buffa i cui protagonisti sono un gallo, una gallina, un'oca, un tacchino e il maiale Pasquale. I cinque animali sono incarnati dai pupazzi in cartapesta creati da Altan e movimentati a vista da quattro cantanti-attori che, accompagnati e coadiuvati da un ensemble musicale, danno vita a una trama semplice ed esemplare dei meccanismi della più classica fra le commedie degli equivoci, con avidi tutori, mezzane compiacenti e agnizioni finali risolutive. Ma la storiella non è che un pretesto per dimostrare quanto la somma di opera e teatro di figura possa avere come inatteso risultato un'ora di divertita spensieratezza. *Laura Bevione*

AIDA, ideazione, messinscena e regia di Cora De Maria, Alberto Jona, Jenaro Meléndrez Chas. Scene di Elisabetta Ajani. Luci di Bruno Pochettino. Adattamento musicale di Alberto Colla. Prod. Controluce Teatro d'Ombre - Compagnia Egri Bianco Danza - Fondazione Teatro Ragazzi e Giovani - TORINO.
MACBETH, regia di Berhrooz Gharibpour. Prod. Aran Puppet Theater Group, IRAN.
OPERA BESTIALE, di Aldo Tarabella e Antonella Caruzzi. Scene di Patrizia Mugnai. Puppazzi di Francesco Tullio Altan. Con Ilaria Zanetti, Gianluca Moschetti, Mirko Quarello, Tania Bussi e il Quintetto Strumentale Opera Bazar Ensemble. Prod. Compagnia Sperimentale Opera Bazar, LUCCA.

Nella pag. precedente, Greta Zamparini e Federico Manfredi in *Pasqua*, di August Strindberg, regia di Monica Conti; in questa pag., in alto, una scena di *Macbeth*, di Shakespeare, regia di Berhrooz Gharibpour per l'Aran Puppet Theater Group; in basso, Elena Bucci, autrice, regista e interprete di *Juana de la Cruz* o *Le insidie della fede*.

Torino

DELBONO, menzogna o sortilegio?

Il principio della *Menzogna* è sovranamente indifferente a quelli che sono i tempi teatrali e a ogni riguardo per il pubblico. Tutto infatti s'avvia umbratile e muto: gli attori s'avvicinano in scena, davanti ad anonimi armadietti di ferro, alle prese con le loro tute operaie, quasi seguendo un protratto ritmo o rituale personale. Con altrettanto assoluta indifferenza partono poi due film, come nel teatro documento *d'antan*: Alex Zanottelli, che smonta la globalizzazione con implacabile appassionata seraficità; quindi, un vibrante spot all'americana sulla ThyssenKrupp. Il lento algido preludere s'è gonfiato così di colori e di umori e il palcoscenico si popola ora di figure degne di *Una settimana di bontà* di Max Ernst; a tratti, viene in mente il vecchio *Cabaret* di Bob Fosse, con tutti gli effluvi kitsch di un certo lirismo teutonico di maniera, mentre l'azione va a serrarsi sempre di più su delle scale e passerelle costruttiviste, vero e proprio "tavolo da lavoro" o centrale struttura biomeccanica, che, nel viluppo di acciaio e di corpi, si metamorfosa insieme in fabbrica e camera di tortura. Progressivamente s'impone, nel latrare angosciante di un serraglio di vacui padroni e di schiavi rabbiosi, nella bizzarra indecenza delle nudità esibite e nel fantasioso orrore gotico della composizione registica, qualche suggestione che può richiamare il *Frankenstein* del Living, ma soprattutto *Salò* di Pasolini e si ha quasi l'impressione di cogliere che, se quel film atroce aveva celebrato l'orrore del fascismo e del consumismo, con *La menzogna*, su una traccia affine, Delbono s'infiltra e ci ficca nell'incubo cieco della globalizzazione. Nel mezzo dello spettacolo, scoppia allora la scena, violenta, clamorosa, apocalittica, fra Bosch, Magritte e l'espressionismo, che la memoria civile dello spettatore riporta più immediatamente alla tragedia operaia del dicembre 2007 della ThyssenKrupp torinese. Quindi, nuova svolta, con l'entrata elegante, quasi frivola, di Bobò, l'attore-simbolo del teatro di Delbono, che dischiude la conclusione, che avrà una temperatura più intimistica e personale. Delbono adesso si denuda, negli abiti e assai più crudamente nel ricordo, dando sfogo a traumi infantili e familiari, soprattutto a una brama d'innocenza, d'identificazione con lo stesso Bobò che, dopo cinquant'anni di manicomio, incarna la sofferenza assoluta che si è mutata e purificata in leggera incantata innocenza. La profonda natura esistenziale, rammemorante e quasi kantiana della *Menzogna* (con Delbono intrigato fra i suoi attori, a dirigerne le azioni e i destini scenici) si fa infine più netta, ma - pur consapevoli di certi e probabilmente cercati squilibri stilistici, di alcuni esibizionismi forse eccessivi - si resta folgorati nell'intimo della coscienza da un teatro amaro, straripante, sempre commosso e infinitamente "cruelle". *Franco Perrelli*

Oramai il teutonico marchio Thyssen è divenuto una sorta di parola magica, capace di garantire la serietà e le buone intenzioni di chi la pronuncia, prescindendo dalla realtà di quanto avvenne il 6 dicembre 2007 così come dai sentimenti di quanti furono coinvolti in quella tragedia. Così il nuovo spettacolo di Delbono, che avrebbe dovuto inaugurare in gloria la stagione dello Stabile di Torino diretto da Martone, utilizza la Thyssen come ortodosso lasciapassare per propinare al pubblico perplesso un affastellato e confuso collage di scenette e monologhi tenuti insieme soltanto dalla velleitaria personalità del regista-attore. Ve ne offriamo una breve sintesi: per dieci minuti vediamo finti operai indossare la tuta da lavoro; viene proiettato un video pubblicitario della ThyssenKrupp seguito da un'intervista a padre Zanottelli tratta da Arcoris TV e incentrata sul problema della camorra a Napoli; silenziose figure in nero, fra cui sacerdoti e entraineuse, entrano in scena e assistono allo spogliarello di una magrissima rossa dal volto mascherato; un'attrice grida il monologo di Giulietta; per altri dieci minuti i soliti finti operai si spogliano mimando il dolore provocato dalle ustioni. Il tutto chiosato dalla voce fuori campo di Delbono, che in scena osserva i suoi attori ovvero si arrampica sulle gradinate a scattare fotografie agli spettatori. Rintracciare un disegno artistico coerente dietro tutto ciò ci appare alquanto arduo, così come non riusciamo a cogliere quanto quello cui assistiamo possa dire qualcosa di più sulla tragedia della Thyssen. Quello che stiamo vedendo, però, ci dice molto su Pippo Delbono e sul suo egocentrismo travestito da impegno politico e da attenzione verso i cosiddetti emarginati. Un egocentrismo talmente smisurato - anche perché ognora alimentato da molti critici compiacenti - da legittimare il riferimento a una tragedia per parlare, in realtà, di se stessi e delle proprie personalissime paranoie e per mettere a nudo, in senso anche letterale, le debolezze dei membri di una compagnia che, sempre più, pare acquistare la fisionomia di setta guidata da un santone paternalista. Al termine di questa approssimazione di spettacolo, Delbono si spoglia davanti al pubblico: ecco, noi vorremmo che, oltre che dei vestiti, Pippo riuscisse a liberarsi del velleitarismo, della supponenza da predicatore e della spocchia che autorizza a mettere in scena allestimenti costosissimi fondati sul nulla, per rimettere in discussione il proprio ruolo di artista con qualcosa di realmente significativo da dire al pubblico. *Laura Bevione*



LA MENZOGNA, di Pippo Delbono. Regia di Pippo Delbono. Scene di Claude Sauter. Costumi di Antonella Cannarozzi. Luci di Robert John Resteghini. Con Iolanda Albertin, Gianluca Ballarè, Raffaella Banchelli, Bobò, Gianni Briano, Piero Corso, Pippo Delbono, Lucia Della Ferrera, Ilaria Distanti, Claudio Gasparotto, Gustavo Giacosa, Simone Goggiano, Mario Intruglio, Nelson Lariccia, Julia Morawietz, Gianni Parenti, Pepe Robledo. Prod. Teatro Stabile di Torino, TORINO - Emilia Romagna Teatro, MODENA - Teatro di Roma, ROMA - Théâtre du Rond-Point, PARIGI - Maison de la Culture d'AMIENS - Malta Festival, POZNAN.



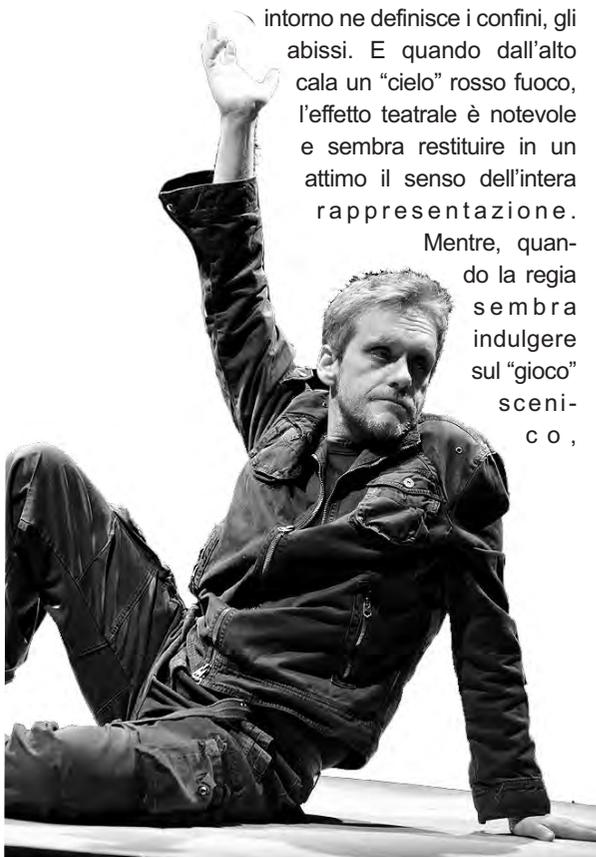
Un Macbeth troppo semplice

MACBETH, di William Shakespeare. Traduzione di Vittorio Gassman. Regia di Jurij Ferrini. Scene di Giuliano Ferrini e Roberto Minetti. Con Jurij Ferrini, Matteo Ali, Massimo Boncompagni, Roberta Calla, Andrea Cappadona, Pablo Gaston Franchini, Francesca Muolo, Woody Neri, Wilma Sciutto, Angelo Tronca. Prod. T.r.a. - Progetto Urt, OVADA (AI).

in
Tournée

Già la scelta della versione che Vittorio Gassman fece per il suo spettacolo del 1983 è una precisa indicazione di regia: tradurre il testo di Shakespeare avendo come principali destinatari gli attori che lo debbono recitare e il pubblico che deve cogliere immediatamente il significato delle parole pronunciate. Quindi, nessuna esteriorità linguistica, nessun scatto "poetico", nessuna ridondanza verbale: una sintassi semplice e chiara, quasi colloquiale, tesa verso quel senso unico del discorso e dei comportamenti che tende, in qualche modo, a uniformare la portata dei concetti, il loro valore d'uso in scena, a incidere sulla sostanza stessa delle singole situazioni e del percorso teatrale complessivo. Deprivato della sua aura tragica, questo *Macbeth* di Jurij Ferrini sembra perdere in scena anche i suoi contenuti elementari, narrativi, spinto com'è alla ricerca di una nuova e moderna spettacolarità. Ingegnoso il dispositivo scenico ideato da Giuliano Ferrini: una pedana circolare dislocata a sinistra del palcoscenico è il centro dell'azione; tutto nasce e confluisce in quel cerchio-mondo: lo spazio intorno ne definisce i confini, gli abissi. E quando dall'alto cala un "cielo" rosso fuoco, l'effetto teatrale è notevole e sembra restituire in un attimo il senso dell'intera rappresentazione.

Mentre, quando la regia sembra indulgere sul "gioco" scenico,



dichiarato, "scoperto", anche divertente, si corre il rischio di perdere alcune linee di condotta acquisite e la dimensione meta-teatrale, molto evidente, scivola decisamente nell'esercizio didascalico, in un "teatro dell'assurdo". Ogni sequenza è comunque accattivante, intelligente, anche in quel riscontro oggettivo di apparente "non finito" in cui risiede la cifra stilistica del progetto e l'originalità dello spettacolo. Bravissimi tutti gli attori ad assecondare con convinzione Juri Ferrini nel suo anticonformistico disegno registico, e lo stesso Ferrini nel ruolo del titolo, in cui fa intuire tutto quello che sarebbe in grado di fare come attore, e invece decide di non fare. *Giuseppe Liotta*

L'amore ai tempi delle chat

FIRST LIFE, di Simona Barbero e Claudio Ortotti. Regia e drammaturgia di Simona Barbero. Scene di Lucio Diana. Luci di Cristian Zucaro e Fabio Coscia. Con Silvia Ajelli, Alessandro Baldinotti, Raissa Brighi, Stefania Casiraghi, Fabrizio Pagella, Maurizio Pellegrino, Ettore Scarpa. Prod. Teatro Regionale Alessandrino, ALESSANDRIA.

Il lungo sottotitolo, *La ricerca nevrotica delle relazioni nel deserto-giardino virtuale di una chat-line*, spiega in modo esauriente il contenuto di questo spettacolo, che si dichiara ispirato molto liberamente a *Girotondo* di Schnitzler, da cui trae la struttura a dialoghi successivi e conclusi in se stessi. Ma la tematica è affatto originale e rimanda a quella confusione fra virtuale e reale che ormai pervade la nostra esistenza, inficiando la sincerità dei rapporti interpersonali. Il celeberrimo gioco virtuale *Second Life*, ci dicono i giovani autori, pare essere divenuto più vero della realtà stessa, tramutandosi nella "prima" e unica vita dei sette personaggi in scena. Quattro uomini e tre donne pronunciano, come se fossero battute di dialoghi, le brevi e nevrotiche frasi scambiate in *chat*, fra collegamenti che cadono e silenzi troppo lunghi per essere tollerati. Ci sono gli amici alla continua ricerca di nuove avventure erotiche e i ragazzi troppo timidi e imbranati per parlare dal vivo con le coetanee. C'è la ragazza disinibita e la dottoranda in cerca di dati per le sue ricerche, ma anche la giovane donna che affoga la solitudine negli psicofarmaci. Tutti impegnati in conversazioni a due

che, spesso, si tramutano in acrobatici equilibrismi quando si aggiunge un terzo interlocutore, con il quale è necessario indossare un diverso travestimento. La scena, scura e spoglia, a tratti movimentata dalla proiezione sul fondale da video che suggeriscono una realtà vagamente onirica, accoglie i sette bravi attori, efficaci nel dare corpo alle diverse ma egualmente perniciose nevrosi dei rispettivi personaggi, così come nell'attribuire il ritmo adeguato ai dialoghi, brillanti e convincenti, testimonianza di un'ammirevole intelligenza nell'uso del mezzo teatrale. *Laura Bevione*

E il killer cambiò sesso

IL CALAPRANZI di Harold Pinter. Regia di Lorenzo Costa. Con Ivana Monti e Lorenzo Costa. Prod. Teatro Garage, Genova.

La novità di questa edizione del *Calapranzi* consiste nell'attribuzione del ruolo di Gus a una donna, Ivana Monti. Harold Pinter aveva individuato nei due killer protagonisti l'incarnazione di un'inquietudine tragicomica, in cui l'attesa annega nella noia anche se dopo viene la morte. Ben e il suo socio aspettano le istruzioni di un assassino da compiere, in un'anonima stanza collegata con l'esterno solo da un oggetto stranissimo, un calapranzi, un buco nel muro usato per inviare vivande. Il regista Lorenzo Costa vuole un'interprete femminile accanto a sé sul palco. Scelta giustificata da una dimensione psicologica e tematiche in cui il genere sessuale non riveste alcuna importanza. L'autore inglese si riferisce all'umanità con un copione in cui non ci sono riferimenti individuali diversi da dubbi, sensi di colpa, interrogativi universali. Buona e giustificata, quindi, l'innovativa attribuzione dei ruoli. Ma è debole, per il resto, l'impostazione registica, che si esaurisce in questa prima intuizione. Costa diciannove anni fa aveva diretto lo stesso testo nello stesso modo piano, convenzionale, più attento alla parola che all'uso dello spazio, concentrato sulla battuta più che sui gesti, spesso imprecisi nel maneggiare i pochi oggetti di scena, come le pistole consuete ai killer. Bello da ascoltare, non necessariamente da vedere. Ricca di colori, sfumature e toni, la brava Ivana Monti. *Elia Quattrini*

in
Tournée

Nella pag. precedente, Pepe Robledo in *La menzogna*, di Pippo Delbono; in questa pag., Jurij Ferrini, regista e interprete di *Macbeth*, di Shakespeare.

Pagni/Sciaccaluga

Nel circo metafisico di un Lear brechtiano

La tragedia di *Re Lear* ci conduce in un continuo percorso dentro il bene e il male e pertanto, con quel che di misterioso reca in sé, sta al culmine di ogni possibile avventura di teatro, difficile da affrontare, soprattutto per l'attore che deve esserne il protagonista. Quel sovrano al quale la follia restituisce la coscienza aprendogli gli occhi ottenebrati negli anni del potere. Un personaggio terrificante e dunque quasi irrealizzabile, davanti al quale anche i più grandi attori hanno provato titubanza. Successe anche a Vittorio Gassman. Nel momento della sua piena maturità, si è sentito di affrontarlo Eros Pagni, attore che possiede le doti e la classe per entrare nel difficilissimo ruolo. Non seguendo però una mattatoriale tradizione, ma accostandosi a esso con una distanziamento non possiamo dire brechtiano ma che in qualche momento a essa si avvicina. Lontano da furori epici, il suo Lear, a diventare una creatura che guarda se stesso e il mondo quasi con ironia. Un sovrano, e soprattutto nei mirabili monologhi, con le parole scandite e martellate con quel modo che è solo dell'attore ligure, esprime una sorta di aspra e amara allegria. E in tal senso la sua prova può dirsi superba. Un Lear, il suo, perno di una spettacolare e fluviale messinscena dovuta a Marco Sciaccaluga che giustamente, visto che la vicenda e i fatti arrivano da un'epoca arcaica, avvolge il dramma in un'atmosfera e dentro a un tempo barbarico. Di cui è vistoso segno nei pittoreschi costumi di Valeria Manari che, in veste di scenografa, inventa un enorme spazio scenico angusto e soffocante simile a un grande circo dalla cupola opprimente e dalle cupe pareti che a tratti però lasciano intravedere un azzurrissimo firmamento stellato. Uno spazio metafisico entro il quale il regista muove azione ed episodi con un procedere che appare forzato (ciò a notarsi soprattutto nella seconda parte), alcune scene tirate via piuttosto frettolosamente pur non mancando tratti geniali o interessanti soluzioni. Accanto a Pagni, ad affrontare il viaggio nell'inquietante universo scespiriano, dove i malvagi contrastano i saggi, o viceversa, l'intero e numeroso staff dello Stabile di Genova. I veterani e i giovani, tutti impegnati con generosità nei non facili personaggi ma non in piena adesione, mancando di quell'intensità drammatica che essi richiedono. È corretta ma senza vere vibrazioni la Cordelia di Fiorenza Pieri, mentre Orietta Notari e Alice Arcuri non dispongono di quegli artigli che servono per delineare le due terribili sorelle Goneril e Regan. Alquanto opachi poi il Gloucester di Federico Vanni e il Kent di Massimo Mesculam. E, attore pur in possesso di ottime qualità, Gianluca Gobbi manca di quel dna necessario a far esplodere in tutta la sua grandezza il personaggio di Edgar, il "puro folle" scespiriano, il deuteragonista della tragedia, per l'occasione tradotta, in versi e prosa, da Edoardo Sanguineti con un surplus di ricchezza. *Domenico Rigotti*

LA TRAGEDIA DI RE LEAR di William Shakespeare. Traduzione di Edoardo Sanguineti. Regia di Marco Sciaccaluga. Scena e costumi di Valeria Manari. Luci di Sandro Sussi. Musiche di Andrea Nicolini. Con Eros Pagni, Orietta Notari, Alice Arcuri, Fiorenza Pieri, Maurizio Lastrico, Aldo Ottobriano, Pier Luigi Pasinpo, Fabrizio Careddu, Federico Vanni, Gianluca Gobbi, Nicola Pannelli, Massimo Mesculam, Vito Saccinto, Enzo Paci. Prod. Teatro Stabile di GENOVA - Teatro della Corte GENOVA.



Candido in viaggio con Luzzati

CANDIDO (*Viaggio tragicomico nel migliore dei mondi possibili*) dal romanzo *Candide o dell'ottimismo* di Voltaire. Adattamento teatrale di Tonino Conte ed Emanuele Conte. Regia di Emanuele Conte. Scene e costumi di Paola Ratto e Bruno Cereseto. Con Alberto Bergamini, Silvia Boffini, Enrico Campanati, Bruno Cereseto, Pietro Fabbri, Luca Feri, Lupo Misrachi, Sara Nomellini. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

La stagione del Teatro della Tosse si è aperta con *Candido*. *Viaggio tragicomico nel migliore dei mondi possibili*, adattamento teatrale del romanzo filosofico di Voltaire. Lo spettacolo è dedicato a Emanuele Luzzati, fondatore della compagnia e grande artista, scomparso nel gennaio del 2007. Le scene e i costumi realizzati da Paola Ratto e Bruno Cereseto sono tratti dai suoi bozzetti e dalle sue illustrazioni, ricchi di colori e magnifiche immagini. Questo spettacolo si appoggia su un adattamento certo difficile da affrontare, perché il testo originale è ricco di descrizioni, contiene pochi dialoghi e porta il lettore repentinamente nei luoghi e nei contesti più diversi, dalla vita di castello, ai naufragi, alla prigionia, come uno sfrenato romanzo d'avventura. Tonino ed Emanuele Conte, padre e figlio, riescono a comporre un copione dallo specifico teatrale forte, che ha il merito di rendere chiaro lo svolgimento di una storia tanto sorprendente da rischiare l'illogicità. Utile, in questo senso, l'inserimento di Voltaire come personaggio, che apre, chiude e chiosa l'azione, primo fra gli spettatori, con una poltrona a disposizione davanti alla prima fila in platea, rivolta verso il palco. Lo interpreta Enrico Campanati, sempre misurato, elegante, giusto. Il resto è nelle mani del figlio d'arte, che sempre più tengono le redini della compagnia ereditata insieme a una multisala complessa da gestire, piena di storia, vivace e anticonvenzionale per vocazione. Nella sua regia squaderna un repertorio tecnicamente ricco di soluzioni, dalle marionette alle maschere, alle proiezioni, alle quinte colorate, ai trampoli, ai fantasiosi espedienti per raccontare navigazione, carcere, viaggi. Come un catalogo di solido artigianato teatrale, che assume la funzione di una buona tappa ristoratrice in una carriera da sviluppare ancora. *Eliana Quattrini*

Premio Strega per Bellone

LA STREGA, dal romanzo *La Chimera* di Sebastiano Vassalli. Regia di Laura Sicignano. Con Fiammetta Bellone. Prod. Teatro Cargo, GENOVA.

Dei monologhi diffido. Con cautela entro alla Cavallerizza del Litta. Ben presto, in un'atmosfera dalle luci mutate dal Caravaggio, in un fiammeggiar di candele dal puzzo ecclesiastico, Fiammetta mi convince, mi conquista, mi appassiona. Suggestivo il soggetto di Vassalli, ben fatta la riduzione della regista, sobriamente autorevole la rappresentazione della Bellone, bella ragazza in parte che ci muove allo sdegno per l'ipocrisia persecutoria della sottocultura cattolica a cui si oppone l'onesta, icastica, iconica, edenica presenza della Mela. Mela Stregata si chiamava un frutto al caramello propinato in passato da una gelateria sul lungotevere, nei pressi di San Pietro, di cui l'allappante memoria proustiana m'evoca un'Italietta dalle radici remote, che affondano nell'ignoranza e nell'arroganza inquisitoria. Ecco che l'abilità teatrale di questo piccolo evento importante per la scena contemporanea si mostra altrettanto evocativa e di buon gusto, per di più, a differenza di quella mela di Biancaneve, involontaria parodia della trasgressione biblica. Piacevole spettacolo portatile ad alto contenuto didattico a cui non si può che augurare molte repliche, mentre s'attendono altri ruoli affidati a Fiammetta Bellone. *Fabrizio Caleffi*

Torbide passioni elisabettiane

PECCATO CHE SIA UNA SGUALDRINA, di John Ford Traduzione di Enrico Groppali. Adattamento e regia di Luca De Fusco. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Maurizio Millenotti. Luci di Emidio Benezzì. Musiche di Antonio Di Pofi. Coreografie di Alessandra Panzavolta. Con Gaia Aprea, Anita Bartolucci, Max Malatesta, Alvia Reale, Stefano Scandaletti, Enzo Turin, Piergiorgio Fasolo, Giovanna Mangiù, Matteo Mauri, Paolo Serra. Prod. Teatro Stabile del Veneto, PADOVA - VENEZIA - Teatro Biondo Stabile di PALERMO - Teatro Stabile di VERONA - Teatro Olimpico di VICENZA.

Dramma firmato da quel John Ford considerato l'ultimo di quella grandiosa schiera di drammaturghi che operarono intorno a Shakespeare, è forse da considerare il più eloquente portavoce di

un'età di involuzione e di crisi di una società che non conosce più leggi morali. Come si evince anche da questo lavoro, una nera e torbida sinfonia, ambientata in un'immaginaria Parma rinascimentale che si concede a un simbolismo talora persino troppo greve. Dove il plot annoda varie storie tragiche e crudeli, in cui a muoversi tra intrighi, vendette ed efferati delitti, compaiono personaggi cinici e loschi, nobili arroganti, servi maligni, donne assetate di lussuria; e tra le quali, storia centrale, figura quella di due fratelli, Giovanni e Annabella, legati da torbida passione. Passione da entrambi accettata con ardente abbandono, consapevoli, anche nella loro tragica solitudine, del fosco destino di morte che li attende. Storie torbide sullo sfondo delle quali si staglia una società alla deriva sulle quali punta l'indice spietato l'autore. Sfrondando il testo, levando alcuni personaggi minori, questo universo squallido (pochi gli innocenti) De Fusco lo riflette, sul palcoscenico palladiano del Teatro Olimpico di Vicenza, in una argentea e grande specchiera situata

sul *parterre* (cosa fra le più inventive dello spettacolo) che diventa la scacchiera sulla quale muove con mano veloce, quasi cinematografica, la rappresentazione. Alla quale sembra voler conferire un che di ritualistico. Il rito funebre di una cultura teatrale al tramonto (apre e chiude infatti una funerea processione). Tutti i personaggi, che il regista a tratti sembra far slittare in una fissità marionettistica (cosa che però finisce col sottrarre parte della grande tragicità dell'opera), a sembrare soli con se stessi. Soli con le loro colpe e i loro vizi. Fra gli interpreti, in fascinosi costumi d'epoca, neri o color rosso sangue, da segnalare Gaia Aprea che si sforza di dare una bella tensione a Annabella e Stefano Scandaletti che realizza un Giovanni pieno di impeto giovanile ancorché un po' formale. Su una via piuttosto tradizionale l'Ippolita di Alvia Reale e la mezzana di Anita Bartolucci e così il Soranzo di Max Malatesta. Mentre Enzo Turin disegna un Vasques beffardo e deforma a mezza via fra Riccardo III e il victorhughiano Triboulet. *Domenico Rigotti*

il film di Scaparro

Pulcinella nella banlieu

Venezia. Cinema Giorgione: anteprima del film di Maurizio Scaparro *L'ultimo Pulcinella* con Massimo Ranieri, dopo la prima uscita ufficiale al Festival di Roma. La proiezione si conclude con una commossa, partecipe *standing ovation*, tributata al regista e al protagonista, presenti e, naturalmente, a tutto l'invidiabile cast, da Adriana Asti a Domenico Balsamo, da Jean Sorel alla bellissima Valeria Cavalli, finalmente valorizzata dal ruolo e destinata a un'impennata della carriera. Applausi alla produzione, dunque, ma anche al felice risultato del connubio teatro-cinema. Nel corso della lunga tournée del fortunato spettacolo di Scaparro è nata l'idea, meglio, la necessità di una riscrittura cinematografica: *Pulcinella* nella contemporaneità. Ranieri è un attore di tradizione che, da Napoli, si trasferisce a Parigi, dove si è rifugiato il figlio (Balsamo) e viene raggiunto dalla moglie (Cavalli, dal fascino irresistibile che la riavvicinerà al marito). Nella *banlieu* parigina, insieme a un professore della Sorbona (Sorel) e a un gruppo multietnico non di maniera, *Pulcinella* resuscita un teatro: il teatro. Così, nel finale, quando irrompe la polizia, Massimo fronteggia il commissario che abbassa la celata sulla sua *grimasse* repressiva calandosi sul volto inciso d'umanità la Maschera. Ecco come trionfa la rappresentazione, avventurandosi sul crinale della retorica e scalando con perizia, senza scivolare nell'ovvio, le vette dell'emozione. Sostiene Sarno, regista italo-californiano, che il teatro è il futuro del cinema. È vero. *Fabrizio Caleffi*

Nella pag. precedente, una scena di La tragedia di Re Lear, di Shakespeare, regia di Marco Sciaccaluga; in questa pag., Massimo Ranieri in *L'ultimo Pulcinella*, film con la regia di Maurizio Scaparro.



regia di Pasqual

PROCESSO A EDIPO

All'interno delle varie iniziative promosse per festeggiare i 500 anni della nascita di Andrea Palladio, il Teatro Olimpico di Vicenza ha proposto, per il suo 61° Ciclo di Spettacoli Classici quel testo che il 3 marzo del 1585 inaugurò questo straordinario edificio teatrale: *Edipo* di Sofocle. Il testo tiene insieme le due tragedie sofoclee, *Edipo re* ed *Edipo a Colono* ma cominciando dalla seconda, quando Edipo esule da Tebe, appoggiato alla figlia Antigone, giunge nella campagna di Colono, alle porte di Atene, per chiedere ospitalità al re Teseo. Teseo vuole saperne di più, e così ha inizio il racconto delle sventure che l'hanno portato fino a quel punto, narrate dallo stesso Edipo come in un sogno (o in un incubo) che ha la vivida memoria del passato, ma spalancato altresì su un futuro fino a noi contemporaneo. La tragedia di Edipo viene qui come privata del suo *pathos* interiore, e di tutti quei risvolti psicoanalitici che l'hanno contrassegnata nel corso del '900, a vantaggio di un'azione scenica in cui il Corifeo, Creonte, Tiresia, e perfino il Servo sembrano celebrare un vero e proprio processo a Edipo, che si difende con le armi della logica, della ragione, del dubbio spaventoso, della colpevolezza "senza colpa", fino alla resa finale che lo consegnerà al suo atroce destino. L'idea di fondo che la regia di Pasqual vuole restituirci è quella di una rappresentazione laica, civile, dove ci si rivolge spesso al pubblico per avere conferma delle proprie affermazioni. Una chiarezza drammaturgica che riesce a fare di questo Edipo una rappresentazione "politica" di grande fascino e coinvolgimento, proprio per via di quel serrato confronto dialettico fra i vari attori-personaggi, e fra questi e il pubblico. Tutti gli attori sono molto bravi a dare lucidità e trasparenza alle loro argomentazioni: Anita Bartolucci nel ruolo di Giocasta ci regala un momento di grande finezza ed espressività, così come Pippo Patavina nel ruolo di Creonte impone l'autorevolezza del suo dire, e il corifeo di Piergiorgio Fasoli fa da perfetto tramite fra Edipo e il pubblico. Gaia Aprea nella parte di Antigone si ritaglia occasioni di grande tensione emotiva, come in quell'inedito finale che chiude lo spettacolo: una citazione tratta da *Quattro ore a Sabra e Chatila* di Genet. Ma è Massimo Popolizio, nella parte di Edipo, il grande protagonista della serata; forte e commovente quando da vecchio giunge a Colono, dove ha uno sprezzante dialogo col figlio Polinice (un irrequieto Max Malatesta); fiero e tenace quando cerca di opporsi a quelle verità che non può accettare: tutto sotto la stretta sorveglianza di una sensibilità recitativa senza cedimenti. *Giuseppe Liotta*

EDIPO, da Sofocle. Traduzione di Dario Dal Corno. Riduzione, adattamento e regia di Lluís Pasqual. Costumi di Maurizio Millenoffi. Musiche di Antonio Di Pofi. Con Massimo Popolizio, Gaia Aprea, Piergiorgio Fasoli, Pippo Patavina, Enzo Turin, Anita Bartolucci, Paolo Serra, Alberto Fasoli, Max Malatesta, Stefano Scaldaleffi. Prod. Teatro Stabile del Veneto, PADOVA-VENEZIA - Teatro Stabile di CATANIA.

esempio, hanno deluso i padri: il primo non si sente un ebreo modello ed è rimasto imbozzolato nelle sue frustrazioni, il secondo ha rotto con la tradizione di famiglia preferendo la carriera d'attore a quella di rabbino. Löwy è quel che potrebbe essere Kafka se si liberasse del senso di inadeguatezza, se trovasse il coraggio di affrontare la vita come un gioco in cui le regole si imparano giocando. Una bella storia, con un forte portato pedagogico e con i pregi e i limiti degli altri testi di Stefano Massini appartenenti alla quadriglia dedicata ad artisti realmente esistiti e pubblicata da Ubulibri. Pregi sono il saper individuare temi sempre molto interessanti e possedere (soprattutto rispetto alla giovane età) un notevole "mestiere" drammaturgico; difetti il trattarli indossando sempre maschere "illustri" (Kafka, Van Gogh, Hugo...), non rinunciando poi a un inutile sfoggio di erudizione, che spesso rende l'azione scenica un po' ingessata. Merito di Cristina Pezzoli e dei due attori è stato quindi soprattutto l'aver saputo togliere alla pièce le incrostazioni eccessivamente letterarie. Di aver reso l'incontro tra questi due giovani selvatico e goffo al punto giusto, allegro e dolente, intrecciato di sogni e di dura realtà, in altre parole pieno di vita. Mattia Fabris è un Löwy travolgente, nell'uso del corpo (dote rara fra gli attori italiani!), della voce e delle mille invenzioni con cui riesce a comporre la sostanza del suo personaggio. Su complice, opposto e complementare, è Jacopo-Maria Bicocchi (Premio Hystrio 2006), un Kafka tutto in levare, sensibilissimo e misurato. Ora aspettiamo a prove future il talentuoso Massini, girandogli una battuta del suo Löwy: «Tu parli con parole scritte da altri: Strindberg, Dostoevskij. Perfino il grano di Van Gogh. Racconta chi sei con parole tue, Kafka». *Claudia Cannella*

I turbamenti del giovane Kafka

LA FINE DI SHAVUOTH, di Stefano Massini. Regia di Cristina Pezzoli. Scene e costumi di Giacomo Andrico. Musiche di Riccardo Tesi. Con Mattia Fabris, Jacopo-Maria Bicocchi, Alvisè Battain. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

«Praga è una città di morti...la Storia si è bloccata ai nostri padri» dice un giovane Kafka timido e imbranato a Ytzach Löwy, esuberante attore altrettanto giovane con cui si trova involontariamente a passare una notte chiuso dentro al Caffè Savoy, mentre il vecchio oste Roubitschek (Battain, solidissimo caratterista) sta tentando di sanare con i soldi offerti da Franz un suo piccolo debito da guitto affamato. Tra fumo, bottiglie vuote e posacenere pieni, i due ingannano il tempo parlando di

tutto e di niente, di come hanno vissuto e di come vorrebbero vivere, di desideri e speranze, frustrazioni e nostalgie. Sembrano molto diversi ma in realtà hanno parecchi punti in comune. Entrambi, per



Bernardi/Cechov

In volo senza manierismi



solitudine, e a immergere in una "terra desolata" i singoli destini. In tal modo l'allestimento guadagna in una struggente "coralità" di fondo, richiama unitariamente il declino di una società. Sono di una elegante stilizzazione i costumi di Banci, evita facili ridondanze la rigorosa ambientazione sonora di Laurina, ogni elemento della complessa operazione registica combina fedeltà storica e astrazione concettuale. La limpida versione di Malcovati è stata messa a punto attraverso una proficua collaborazione fra traduttore e regista, e anche questa "intesa" contribuisce a rafforzare il senso unitario dello spettacolo. Bernardi ha affiancato ai suoi attori abituali - Patrizia Milani, che è l'inquieta Irina con il talento di una prova matura, e Carlo Simoni, che cesella il ruolo smarrito del disilluso fratello - esordienti scoperti dopo più di cento provini: Massimo Nicolini (Premio Hystrio 2007), che di Irina è il figlio Konstantin con gli impeti di un sognatore, e Gaia Insega, una Nina vibrante di slanci giovanili. Il tutto ha determinato un'orchestrazione attoriale che, senza squilibri melodrammatici, indica come oggi si deve recitare, senza lacerarne le trame psicologiche, il difficilissimo Cechov. Ci è piaciuta anche la misura con cui Maurizio Donadoni ha reso l'egoismo inconsapevole di Trigorin lo scrittore, evitando gli sbandamenti caratteriali di altri attori in questo ruolo. La Irina Arkadina di Patrizia Milani ha anch'essa il suggello dell'autenticità: in scene appassionate essa esprime bene le pulsioni emotive di una creatura irrequieta e sensibile, ben oltre i capricci della diva. *Ugo Ronfani*

Direttore di lungo corso dello Stabile di Bolzano, Marco Bernardi ci ha abituati a messinscena di classici che si distinguono da troppi allestimenti raffazzonati o gratuitamente provocatori per il rispetto filologico del testo, e un senso del contemporaneo che non sfiora mai negli eccessi della trasgressione. *Il gabbiano* è uno di questi spettacoli, che spicca nel grigio panorama della stagione per il nitore del disegno registico, la puntuale direzione degli attori, l'equilibrio fra il rispetto del testo e l'analisi dei sottotesti, l'attenzione all'impianto scenografico. Finalmente abbiamo un Cechov affrancato dallo stucchevole folklore stile vecchia Russia, e consegnato al pubblico d'oggi nella sua limpida modernità: nessuna concessione al manierismo folkloristico per puntare invece sulla complessità tematica di questo testo corale, "intenso e misterioso come la vita". Il risultato è stato più che convincente, anche perché l'allestimento astrae dall'intimismo fine a se stesso, che alla fine circoscrive e impoverisce l'opera, per puntare invece sulla solitudine dei personaggi. L'impianto scenografico di Jaekel (spazi dilatati, arredi essenziali, raffinatezze cromatiche) concorre a dare rilievo a questa

IL GABBIANO, di Anton Cechov. Traduzione Fausto Malcovati. Regia di Marco Bernardi. Scene Gisbert Jaekel. Costumi di Roberto Banci. Con Patrizia Milani, Carlo Simoni, Maurizio Donadoni, Gianna Coletti, Gaia Insega, Fabrizio Martorelli, Massimo Nicolini, Iolanda Piazza, Maurizio Ranieri, Libero Sansavini, Riccardo Zini. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

L'infermiera della morte

PAULINE, da un'idea di Mario Paolini e Giovanni De Martis. Con Marco Paolini. Prod. Fabbrica del cambiamento, TRIESTE - Ospedale Psichiatrico Paolo Pini, MILANO.



La prende larga, Marco Paolini. La prende all'epoca dei mammut, quando sul continente europeo la nostra razza, l'uomo *sapiens sapiens*, ebbe la meglio su una razza meno evoluta, l'uomo *Neandertal*. Succedeva 30.000 anni fa, un'epoca di cui si occupano solo i paleontologi. Paolini non è un paleontologo. E che cosa abbiano in comune l'uomo di Neanderthal e Aktion T4, il programma inventato da Hitler e dai suoi collaboratori per «concedere la grazia di una morte pietosa» - cioè per assassinare - quasi 200.000 disabili tedeschi, non è evidente subito. Ma lo si capisce presto, via via che Paolini lo spiega in un racconto pieno di nomi, fatti, date, che svelano uno dei tanti orrori da imputare al secolo scorso. *Pauline* è il titolo del *reading* presentato per la prima volta da Marco Paolini nel Teatrino dell'ex Ospedale Psichiatrico di Trieste: un appuntamento della Fabbrica del Cambiamento, la serie di iniziative ideate per ricordare i 30 anni dall'approvazione della legge Basaglia, quella che ha cancellato la segregazione dei manicomati, che a Trieste ebbe avvio. Chi era la Pauline del titolo? Un'infermiera tedesca. Lavorò assiduamente, alla fine degli anni Trenta, in certe cliniche "specializzate" nel somministrare la morte a migliaia di esseri umani: uomini, donne, bambini che per qualche ragione non rispondevano ai requisiti e ai pregiudizi di salute ed efficienza della razza. Persone che oggi chiamiamo disabili, o diversamente abili. Pare che Pauline fosse convinta di operare per il loro bene. E soprattutto per il bene della nazione germanica. L'olocausto di quelle vite, che la letteratura scientifica nazista definiva «vite non degne di essere vissute», anticipò di pochi anni l'olocausto più clamoroso dei campi di sterminio. Anzi, come racconta Paolini, vide riutilizzata a Treblinka, Belzec, Auschwitz, la "professionalità acquisita" da questi operatori di morte. *Pauline* è un lungo e documentato testo nato dall'incontro tra il fratello di Marco, Mario Paolini, attivo nel mondo delle disabilità, e Giovanni De Martis, che si è occupato di ricostruire la

Nella pag. precedente, Mattia Fabris e Jacopo Maria Bicocchi in *La fine di Shavuo*, di Stefano Massini, regia di Cristina Pezzoli (foto: Fabrizio Boldrin); in questa pag., una scena di *Il gabbiano*, di Cechov, regia di Marco Bernardi (foto: Tommaso Le Pera).

storia del progetto T4 attraverso l'Associazione di Studi Storici Olokaustos. Perché la vicenda di T4 va al di là della storia del regime nazista e investe soprattutto il problema della creazione del consenso, quella "banalità del male" di cui parlava Hannah Arendt in un famoso studio, e di cui capita di trovare significativi esempi anche oggi. In società strutturalmente diverse da quelle totalitarie, ma che mettono in opera meccanismi di persuasione identici. *Roberto Canziani*

Nascere, che fatica

NATI IN CASA, di Giuliana Musso e Massimo Somaglino. Regia di Massimo Somaglino. Con Giuliana Musso. Prod. Teatro Club Udine, UDINE.



Non c'è dubbio che *Nati in casa* segni una tappa fondamentale nella carriera di Giuliana Musso. Come *Vajont* per Paolini, complice l'edizione in dvd nella collana "Teatro In-civile", il monologo d'esordio ha contribuito in modo decisivo all'affermazione dell'autrice. La storia è molto semplice: movendo da interviste condotte nel Nord-Est, mette a confronto i metodi per il parto adottati dagli ospedali di oggi con quelli usati in casa dalle levatrici negli anni '60. *Trait d'union* tra i due mondi è un'anziana comare, ispirata alla figura reale di un'ostetrica, conosciuta personalmente dalla Musso. La sua figura emerge a poco a poco dai ricordi della gente e fa da testimone muto alle vicende, dal parto travagliato della madre, cui la donna ha assistito nell'infanzia a quello, di irresistibile comicità, di una signora in un ospedale supertecnologizzato di oggi. Ripreso, più volte accantonato, il personaggio della comare risulta però abbastanza opaco e lamenta una certa inconsistenza drammatica. E proprio in questo sta il limite della pièce: priva di un personaggio centrale forte, la drammaturgia esplose in una miriade di micro-episodi dal sapore quasi televisivo, in cui si disperde ogni tentativo di caratterizzazione psicologica. Sarebbe bastato, probabilmente, selezionare le storie, andando a fondo di ogni vicenda per scoprirne le radici, il legame irrisolto con la terra d'origine. Al contrario, qui, la foga del dire e l'ambizione didattica sovrastano la drammaturgia, che galleggia sospesa, priva di reali coordinate spazio-temporali. Col rischio di togliere efficacia all'assunto che è alla base dell'inchiesta: la denuncia contro l'ipermedicalizzazione degli ospedali. *Roberto Rizzente*

Realtà parallele



Omissis Festival my name is neo

Giunto alla sua quarta edizione, con 13 tra spettacoli e performance, Omissis Festival sembra davvero calarci nei panni dell'«eletto» matrixiano, ritagliandoci un perimetro (quello apparentemente fuori mano di Gradisca d'Isonzo) dove ci illudiamo, seppur per il tempo di una settimana, di trovarci in un universo sconosciuto e gravido di cambiamenti, svelandoci un fare teatro che amplifica un concreto respiro da ventunesimo secolo, sempre poco agito nel nostro Paese. Il merito di questo monitoraggio culturale spetta al gruppo mattatoioscenico, una formazione di talentati giovani che opera attivamente nella ricerca contemporanea. Attenti alle contaminazioni tra linguaggi diversi, ormai codici stabiliti nel resto dell'Europa, il gruppo forgia una rassegna internazionale che ha del miracoloso, specialmente se si considera il luogo dove viene realizzata: un nord-est virato a un teatro principalmente di repertorio, quando non di mero intrattenimento paratelevisivo. Omissis, però, sembra voler attestare che la volontà di presidiare gli avamposti e di opporsi alla stratificazione desertifica c'è e, con forza sovrumana, le nuove generazioni friulane provano a mantener costante la vigilanza. Felice, quindi, l'idea di avvalersi della collaborazione di formazioni sintonizzate sulle stesse emergenze espressive. A parte la performance annunciata/saltata di Rodrigo Garcia (per il consueto balletto sulla provocazione di un artista di fama mondiale contro sterili polemiche animaliste), i giorni ci hanno riservato incontri di pura fascinazione. A cominciare da Yan Duyvendak, un performer svizzero che, con i suoi *My name is Neo* (appunto...) e *You're dead!* esplora le nuove icone della società dei consumi, trasformando la città in un gigantesco videogame. Non da meno i Santasangre, factory romana sempre più attiva, che con il loro *Spettacolo sintetico sulla stabilità sociale*, alterano il concetto di condizionamento immergendo chi guarda in un disagio estetico ologrammatico perfetto e inquietante. Cavalcando questo inquinamento costruttivo tra immagini, musica, corpo e scrittura si incastona perfettamente *Expensive darlings*, il progetto tutto al femminile della coreografa slovena Maja Delak e le performance della statunitense Kiki Blood che, indagando sul *cutting* porta con *Alibi* e *I am self contained* una dimensione *live painting* dove il pubblico è chiamato ad agire in prima persona, affamato di confrontarsi con le proprie miserie quotidiane. *Ricci/Forte*

Modena/Reggio Emilia

Sotto un cielo senza stelle la *Commedia* secondo Castellucci

Preceduta dagli echi entusiastici del debutto avignonese, la *Divina Commedia* di Romeo Castellucci è approdata in Emilia-Romagna nel programma di Vie Scena Contemporanea Festival dislocandosi a Modena (*Inferno*), Reggio Emilia (*Purgatorio*) e Cesena (*Paradiso*). D'impianto dichiaratamente corale, la prima cantica dantesca è affidata a una massa di figuranti che ripetono, come un esercizio di cui si è smarrito il senso, la grammatica di una quotidianità indivisa. In questo basso continuo, cadenzato dalle ripetute cadute a terra dei dannati e dispiegato in una fissità anestetizzata, si inserisce la visione di un limbo trasformato in *kindergarten*, tra pouf colorati e melanconici peluche. Prima c'era stato un prologo in cui Castellucci, novello Dante, si offriva alle tre fiere (qui tre cani ringhianti e mordaci), poi ci sarà Andy Warhol (Silvia Costa con parrucca platino) sul set di uno dei suoi *car crash*, incurante del rovinare alla sue spalle di stelle-monitor sulle assi del palcoscenico. Il continuo riferimento all'icona della Pop Art (di cui vengono proiettati i titoli delle opere più note, quasi a scandire i gironi di questo *Inferno* immerso nel buio) evoca lo spettro di una contemporaneità dissanguata, emulsionata su grandi superfici dolorosamente prive di spessore. E il dolore si fa palpabile nella dedica agli attori scomparsi della Societas, anch'essa scomparsa o almeno metamorfosata da una a trina. Trascolorando dal pubblico al privato, il grande affresco si snoda con ritmo uniforme senza riuscire a raggiungere la temperatura in cui cuore e mente traboccano l'uno nell'altra. Per raggiungere quella temperatura bisognerà aspettare il *Purgatorio*, in cui Castellucci si mette in gioco con rinnovato ardimento, misurandosi con una narrazione cinematografica destinata a sciogliersi in una lunga sequenza onirica. Con minuzia di particolari visivi e sonori (i più piccoli rumori di una quotidianità amplificata), il regista inchioda il pubblico alla sedia in crescendo implicabile verso l'orrore. Tutto si consuma all'interno di una casa alto borghese (l'impianto scenico è di una monumentalità da far impallidire Ronconi) in cui un padre abusa del figlio sotto gli occhi di una madre incapace di reagire. Come nel teatro greco, la tragedia si svolge fuori scena, nella camera del figlio, al piano di sopra, mentre il pubblico fissa per un tempo lunghissimo il salone rimasto vuoto sentendo solo le voci dei protagonisti. Quando ridiscenderanno nel salone con gli abiti spiegazzati, sarà il figlio a consolare il padre accasciato sul pianoforte. È in questo rovesciamento inatteso che si insinua la possibilità - purgatoriale - del perdono, prima che tutto precipiti dal quotidiano in una selva di fiori giganteschi in cui si aggira smarrito un padre-bambino che nell'ultima sequenza - di nuovo nel salone, ora spettralmente svuotato - troveremo in preda a convulsioni. Sarà il figlio, ormai adulto, a farsi carico di quel dolore destinato a ripetersi in un'orbita chiusa sospesa nel vuoto. *Andrea Nanni*

INFERNO - PURGATORIO liberamente ispirato alla *Divina commedia* di Dante Alighieri. Regia, scene, costumi e luci di Romeo Castellucci. Musiche di Scott Gibbons. Coreografia di Cindy Van Acker e Romeo Castellucci. Con Alessandro Cafiso, Maria Luisa Cantarelli, Eia Colbara, Silvia Costa, Sara Dal Corso, Manola Maiani, Luca Nava, Gianni Pizzi, Stefano Questorio, Silvano Voltolina, Irena Radmanovic, Pier Paolo Zimmermann, Sergio Scariatella, Juri Roverato, Davide Savarani. Prod. Societas Raffaello Sanzio, CESENA e altri 16 partner interna-



Lo spettacolo che non c'è

SPECTACULAR, di Forced Entertainment. Regia di Tim Etchells. Luci di Nigel Edwards. Design di Richard Lowdown. Con Robin Arthur, Claire Marshall. Prod. Bit Teatergarasgen, BERGEN - Hebbel am Ufer, BERLINO - Pact Zollverein, ESSEN - Les Spectacles vivants - Centre Pompidou, PARIGI - Theatre Garonne, TOLOSA - Tramway, GLASGOW.

Ciondolante e con tanto di pancetta, un'improbabile e ridicola Morte fa capolino sulla scena vuota del più piccolo spazio di Ponte Alto, anche quest'anno tra le sedi votate alle proposte del Vie Scena Contemporanea Festival, brulicante, come sempre, di aspettative e occhi curiosi. A farsene tuttavia rapidamente beffa ci penserà ora quest'anomala comparsa, che, piano piano, silenziosamente, si avvicina noncurante al pubblico basito. Cercare soluzioni nelle istanze registiche non cancella infatti la comune sensazione: c'è qualcosa, in quest'entrata, di assolutamente imperfetto. Le luci sono accese, il costume da scheletro è palesemente fatto in casa, e non ci vuole molto perché tutte le angosce e trepidazioni dell'attesa svaniscano di fronte a quel molle e placido avanzare... Eppure il gioco è cominciato. Lo scheletro ci parla, direttamente, svelandosi attore, o meglio sarebbe dire intrattenitore, pronto a raccontarci, a ruota libera, dello spettacolo che avremmo dovuto vedere e che invece non c'è. Così mentre le sue parole ci dipingono un varietà d'altri tempi con grande evidenza e, forse, leggera malinconia, ecco che accanto a lui contemporaneamente un'attrice recita la sua ultima scena di morte, caricandola allo spasmo e istituendo un comico cortocircuito tra l'inconsistenza del presente simulato e l'evocazione, di contro, quasi palpabile dell'inesistente. Ironico, semplice e paradossale Tim Etchells, il poliedrico regista dei Forced Entertainment, sceglie con *Spectacular* di portare alla ribalta i labili confini della verità e della finzione, nonché quelli delle strutture e delle convenzioni che si celano dietro i sensi e i modi della rappresentazione, per interrogarsi e interrogarci sui perché della partecipazione al teatro, ai suoi riti e alla sua menzogna. *Lucia Cominoli*

Nella pag. precedente, un momento di *Alibi*, della performer Kiki Blood; in questa pag., una scena di *Inferno*, da Dante, regia di Romeo Castellucci.

I poetici freaks dei Forman

OBLUDARIUM, creazione di Matej e Petr Forman. Regia di Petr Forman. Drammaturgia di Ivan Arsenjev, Peter Forman, Veronica Svábodá. Scene di Josef e Anfi Sodomka e di Matej Forman. Musiche di Marco Ivanovic, Jarda Svoboda, Bedřich Smetana. Con Petr Forman, Matej Forman, Veronika Svábová, Petr Písa, Vladimír Javorský, Milan Forman, Kristýna Boková, Jiřka Stecová, Petra Brabcová, Marta Trpisovská, Miroslav Kochánek, Michael Vodenka, Zdeněk Borůvka, Igor Schmidt, Fernando Heranz Solís, Josef Sodomka e la piccola orchestra. Prod. The Forman Brothers, PRAGA.

Quando gli abitanti della piccola Vignola, come ogni giorno, si apprestano a raggiungere il parcheggio di Via Zenzano, non possono certo immaginare di inchiodare, di lì a poco, nel bel mezzo di un coloratissimo *chapiteau*. Lavori in corso? Abusivi? Le supposizioni si sprecano ma certo non la sorpresa, perché, signori, il circo è arrivato in città. Proprio così, con l'antico intento d'invadere e di coinvolgere gli sguardi più popolari della provincia in un evento teatrale genuino quanto eccezionale, la compagnia dei gemelli Peter e Matej Forman, figli del premio oscar Milos, ha cominciato a vagare prima tra i paesi della patria montagna boema e morava per poi raggiungere la Francia, il Belgio e l'Italia, trascinandosi con sé l'incanto e il sapore di un'atmosfera perduta. Ad accoglierci, nei pressi del tendone, un robusto mangiafuoco, che, silenzioso, si fa osservare, scendendo a ritmi di martello e tenaglia la nostra ormai curiosa e infantile attesa. Ma dura poco perché è subito Matej, l'imbonitore, a farci entrare in tutta fretta in un mondo che, ci dice, è lì che da sempre ci aspetta. I piani sono due, chi resta su, chi resta giù, mentre una batteria a manovella ci viene piazzata sulle gambe. Dobbiamo farla girare. C'è bisogno della nostra

Peter Brook

Minimalista, minimo, quasi nullo

Minimalista è una parola facile. Una volta sfuggita all'originario ambito pittorico-musicale, minimalista si concede a tutti. Minimalista può essere la scrittura, l'arredamento di una stanza, un taglio di capelli. Anche al teatro, a volte, piace farsi minimalista. Minimalista è la parola a cui si aggrappano, nei loro commenti, molti spettatori all'uscita da *Warum Warum*. In realtà il più recente spettacolo di Peter Brook, ottantatreenne sciamano della scena occidentale, è minimo. E forse non è nemmeno indispensabile. *Warum Warum*: una doppia interrogazione in tedesco. Perché perché. Un'attrice e il suo maestro si interrogano sul senso del teatro. E vanno a cercare risposte negli scritti dei padri fondatori del Novecento teatrale. L'attrice è in scena, uno spazio brookianamente vuoto. Ogni tanto un foglietto di carta vola, o si materializza la cornice di una porta. L'attrice parla, finge di dialogare con il pubblico, ripete parole che sono state scelte accostando passi di Artaud, Gordon Craig, Dullin, Mejerchol'd, con echi di Shakespeare. Perché si crea, perché ci si trasforma in qualcun altro, perché è così faticosa la strada dell'artista? Nemmeno le citazioni alate di tutti quei maestri riescono a dare risposte all'assalto interrogativo. Che interrogativo dovrà rimanere, anche al momento del congedo con il pubblico. Diversamente da altre occasioni, in cui Brook era stato maestro della rarefazione teatrale, spinta al punto da diventare poesia del nulla, *Warum Warum* è rarefatto nella propria inconsistenza. Oscura la drammaturgia (che non aiuta a distinguere le diverse citazioni). Debole e ondivaga l'interpretazione che cerca, senza ottenerla, la simpatia del pubblico. Il fascino viene dai suoni di un misterioso strumento metallico - uno *hang* - suonato da Francesco

WARUM WARUM, di Peter Brook e Marie-Hélène Estienne, basato su testi di Antonin Artaud, Edward Gordon Craig, Charles Dullin, Wsewolod Emiljewitsch Mejerchol'd, Zeami Motokiyo, William Shakespeare. Traduzione di Miriam Goldschmidt. Regia di Peter Brook. Luci di Philippe Vialatte. Musiche di Francesco Agnello. Con Miriam Goldschmidt. Prod. Schauspielhaus, ZÜRICH.

Agnello. La prima italiana di *Warum Warum* ha avuto luogo a Correggio, nel cartellone del Festival Vie, ideato da Emilia Romagna Teatro, in un capannone che di solito ospita le feste del liscio. Mentre lasciamo la sala, sul prato, improvvisamente, ecco apparire degli indiani - ragazzi e adulti, la bella carnagione scura, il turbante in capo - che giocano a cricket. Un pezzo d'universo nella pianura emiliana. È l'immagine più brookiana che ci portiamo a casa stavolta. Roberto Canzani



energia per illuminare la sala. Giriamo, giriamo divertiti, la luce si accende e l'inizio è già spettacolo. In un attimo lo spazio si abita di delicate ballerine, grotteschi nani, seducenti sirene e strambi fantocci, debitori quest'ultimi dell'intenso lavoro che i fratelli da anni conducono sulla tradizione della marionetta cecoslovacca, pronti a vivere la loro storia di dolore e di magia, cullati dai ritmi tzigani di una piccola orchestra, per condurci in un girotondo di imprese eleganti e spaventose. Quello di *Obludarium*, come dice la parola "Obluda", in ceco "mostricciatolo", è un popolo di *freaks*, dove il mistero dell'automa si unisce al segreto dell'artificio meccanico per svelare una camera delle

meraviglie sospesa tra merce e immaginazione, dove l'eccentrico ora si esibisce ora torna in vita. Una vera e propria punta di diamante giunta a impreziosire l'ultimo Vie Scena Contemporanea Festival. Lucia Cominoli

Semiramide sedotta dal potere

SEMIRAMIS, da *La hija del Aire* di Pedro Calderón de la Barca. Regia di Ganni Farina. Costumi di Elisa Alberghi. Con Consuelo Battiston. Prod. festival Es.Terni 2007- Dimora Fraglie - Compagnia Menoventi, FAENZA.

Una storia di potere, violenza e lussu-



ria. Ma è il bianco, il colore della purezza, a dominare. È ovunque: sulle tre pareti che delimitano il piccolo antro isolato dal mondo, sul pavimento e sul vestito della donna, che qui regna. È l'attrice Consuelo Battiston, con la sua perfetta comicità che distilla un'angoscia terrificante, a dare vita all'immaginario dell'antica regina di Babilonia. È Semiramis, avvolta dai Menoventi in una camicia che assomiglia molto a una divisa da manicomio. L'ambiente è semivuoto: restano solo uno specchio e uno sgabello. In questa sorta di stanza da bagno la donna vive prigioniera dell'ossessivo desiderio di raggiungere un potere illimitato. Il suo volto è continuamente trasfigurato da inquietanti maschere facciali e i suoi gesti, fatti di membra tese, trasportano quel corpo

verso il pubblico che fin dall'inizio entra a far parte della scena, ritrovandosi riflesso nello specchio. Ispirato al dramma di Calderón *La hija del aire* e alla riscrittura del testo di Enzensberger, lo spettacolo si sviluppa attraverso gli equivoci generati dal dialogo surreale che Semiramis instaura tra le parole che pronuncia e quelle che scrive sui muri attraverso alcuni oggetti da maquillage. Sulla parete sinistra una profezia sotto forma di rebus, al centro una corona stilizzata e vicino i nomi di Menone e Tiresia: sono alcuni brandelli della tragica storia della regina e della sua brutale tirannia. Le musiche e il cambiamento delle luci ci fanno attraversare i luoghi che Semiramis percorre oltrepassando lo specchio o un varco sul

muro. Ma è sempre dentro lo stesso spazio che la regina ricade, schiava delle sue allucinazioni. E le ombre crudeli di se stessa sono lì ad attenderla, negandole la possibilità di riconoscersi uomo o donna: si dà la cipria come se si radasse, s'ingella i capelli quasi come un uomo, urina in piedi e si tratteggia i baffi. Alla fine, oltrepassando quel minimo confine che la separa dal pubblico, giunge a istituire un vero e proprio dialogo con quest'ultimo: rivolgendosi sempre più direttamente agli spettatori di quella che sarà la sua ultima atrocità, chiamerà i suoi sudditi e li metterà a giudizio dalla sua follia. *Francesca Giuliani*

Tarantino/Martinelli

Stranieri sotto lo stesso tetto

Marco Martinelli ritorna al bunker. Lì si svolgeva il folgorante *Sterminio* di Schwab, allestito nel 2006, qui si svolge *Stranieri* di Tarantino. In effetti, le parentele tra i due testi sono innegabili: situazioni condominiali claustrofobiche, violenza virata in grottesco, vecchi borghesi rabbiosi asserragliati tra patetici orpelli di benessere e pronti a uccidere pur di difendere il loro piccolo mondo che sembra già un sarcofago. Come l'appartamento in cui il protagonista, un anziano signore del Nord Italia, vive barricato, col frigo pieno, una sfilata di giacche di Ermenegildo Zegna nell'armadio e un'enciclopedia scientifica in trenta volumi sugli scaffali, meschini status symbol di un piccolo borghese che ha fatto due soldi vendendo per tutta la vita bilance taroccate. Invece, urla rabbioso contro il mondo come i vecchiacchi bernhardiani, snocciolando un rosario di beceri luoghi comuni, che ben campiona le paure di una classe media occidentale a rischio di estinzione. Ce l'ha su con gli "stranieri": è per questo che vive barricato in casa, mentre dall'esterno misteriose presenze bussano insistentemente alla porta. Ma chi sono questi stranieri? Gli extracomunitari? No, sarebbe troppo facile. In un certo senso si può dire che *Stranieri* comincia là dove *Sterminio* finisce. Gli "stranieri", infatti, sono i morti che ritornano: la moglie e il figlio, pronti a portare l'uomo nella loro dimensione ultraterrena. Chissà, non è escluso che, come la signora Cazzafuoco di Schwab, li abbia uccisi lui (l'accento a quei funghi che non ha mangiato e che tiene per ricordo suona come un indizio sinistro), anche se il confine tra realtà e immaginazione è labile. Potrebbe anche essere un "omicidio" metaforico, considerato che in vita li ha sempre maltrattati. Certo è che, tema ricorrente della cronaca (e della drammaturgia) di questi ultimi anni, la violenza si consuma prevalentemente tra le mura domestiche, in famiglia. Ma l'inquietante spettacolo costruito da Martinelli sembrerebbe voler superare l'ambientazione in un luogo reale, fatto di un dentro (l'appartamento) e di un fuori (il pianerottolo). La scelta di rendere i morti visibili in vario modo (e quindi un po' invasivi) attraverso video, presenza in carne ed ossa degli attori e moltiplicazione della loro immagine riflessa in una parete a specchio fa pensare che tutto ciò avvenga nel delirante teatrino mentale del vecchio signore. Sono fantasmi, forse, più che stranieri. Martinelli suggerisce questa lettura ma, e qui sta l'intelligenza del dettato scenico, lascia allo spettatore la possibilità di andarsi a cercare la propria storia in un testo pieno di doppi fondi e scomparsi segreti. E i tre interpreti, per la prima volta alle prese con la dimensione video (colpisce Alessandro Renda, goffo e stralunato figlio filosofo, accanto ai bravi, ma non è una novità, Luigi Dadina ed Ermanna Montanari), ne assecondano egregiamente il disegno registico, aggiungendo ai personaggi di questa livida danza macabra un pizzico di ironia, ma anche la struggente malinconia di chi sa di aver sempre vissuto da straniero sotto lo stesso tetto. *Claudia Cannella*



STRANIERI, di Antonio Tarantino. Regia di Marco Martinelli. Scene e costumi di Enrico Isola ed Ermanna Montanari. Luci di Vincent Longuemare. Video di Alessandro Renda. Con Ermanna Montanari, Luigi Dadina, Alessandro Renda. Prod. Ravenna Teatro, RAVENNA. Tournée

Nella pag. precedente, in alto, Miriam Goldschmidt in *Warum Warum*, di Peter Brook e Marie-Hélène Estienne, regia di Peter Brook; in basso, alcuni dei pupazzi di *Obludarium*, di Matej e Petr Forman; in questa pag., una scena di *Stranieri*, di Antonio Tarantino, regia di Marco Martinelli (foto: Claire Pasquier).

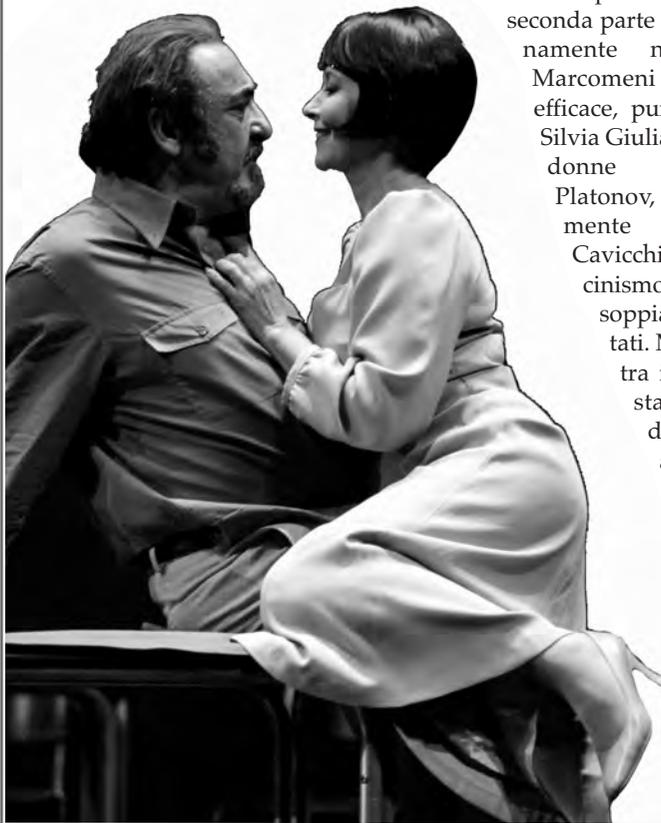
Garella/Haber

PLATONOV Don Giovanni per disperazione

È un Cechov aspro, quello di Garella. L'ambientazione sembra la terrazza di un ristorante fuori moda in disarmo autunnale, tavoli di formica, sedie di metallo, un'aria sciupata in una luce metallica. Lo scabro ed efficace impianto scenico di Antonio Fiorentino, sotto le luci ghiacciate di Gigi Saccomandi, evoca una provincia dell'anima nel momento di disfacimento di una società. Garella sposta l'azione del testo giovanile di Anton Cechov dal crepuscolo dell'impero zarista a quello dell'impero sovietico, ma in fondo il dato cronologico è poco importante. I personaggi si annoiano, si cercano, si respingono, provano a comprare con ferocia di uomini nuovi quel benessere che alcuni di loro, di antica ricchezza, hanno dissipato. Dialogano sempre di lontano, indifferenti, spesso ostili, ognuno chiuso nel bozzolo della sua solitudine, sferrando le battute come coltellate. Si avvicinano per amoreggiare, con furia animale, o per scontrarsi. Barcollano o precipitano a terra sbronzi. Non c'è orizzonte in quell'ambientazione esterna, come tra i banchi di una scuola senza bambini del secondo atto. I giovani sono già vecchi e gli anziani decrepiti. Platonov, un don Giovanni per disperazione, si aggrappa a un desiderio ferino per non sprofondare in quella palude. Consuma donne come fossero bottiglie, non eroe di tempi senza ideali, in una interpretazione registica di tagliente crudeltà ed efficacia. Garella sfronda lo squilibratissimo testo giovanile cechoviano di una buona metà, scarnificando l'azione nei suoi nodi principali. Alessandro Haber è un

Platonov prima sornione, poi nella seconda parte sempre più opportunamente nevrotico; Susanna Marcomeni è una Generalessa efficace, pungente, disincantata; Silvia Giulia Mendola è una delle donne appassionate di Platonov, romantica e sottilmente ferita; Marco Cavicchioli rende con freddo cinismo l'uomo nuovo che soppianderà i nobili spiantati. Ma tutti gli interpreti, tra i quali anche il regista, donano passione disperata e rassegnata a personaggi delineati in modo impietoso, incapaci di oltrepassare il soffocante, specchiante sipario di grigia plastica, che li rivela come fantasmi del grande freddo dei nostri stessi tempi.

Massimo Marino



Mozart, jazz per un genio

I KISS YOUR HANDS. *Catalogo semiserio delle lettere mozartiane*, drammaturgia di Sonia Bergamasco e Fabrizio Gifuni. Musiche originali e libere trascrizioni da temi mozartiani di Paolo Damiani. Luci di Paolo Vignaroli. Con Sonia Bergamasco, Fabrizio Gifuni, Rita Marcotulli, Paolo Damiani, Gianluigi Trovesi. Prod. Promo Music, BOLOGNA.



«I kiss your hands...» così chiudeva, con un inglese sgrammaticato, le lettere indirizzate a una delle sue varie baronesse un Mozart bislacco, ben lontano dall'immagine seria (e fasulla) in cui la tradizione lo ha imprigionato e che solo il film di Forman (per altro tratto dalla pièce teatrale di Peter Shaffer) era riuscito a ripulire da paludate incrostazioni. Il "colpo di grazia", e ben venga, arriva da un piccolo e raffinatissimo spettacolo-concerto che Sonia Bergamasco e Fabrizio Gifuni hanno costruito cucendo insieme una serie di lettere davvero sorprendenti in cui il genio salisburghese emerge in tutta la sua folle vitalità. Fumino, beffardo, infantilmente appassionato ai dettagli scatologici dell'esistenza, goliardico e spendaccione, il giovane Wolfgang oscilla tra l'arrogante consapevolezza di essere una spanna sopra gli altri e l'insofferenza verso committenti ignoranti e rigidità del protocollo di corte. Destinatari delle sue bizzarre missive sono i familiari, la moglie, nobildonne assortite, estimatori e nemici, che vanno a comporre il puzzle sfaccettato in cui si riflette il ritratto sghembo di un giovane uomo, genio suo malgrado. Bastano due leggi, la voce "dodecafonica" della Bergamasco, che si inerpica in arditi percorsi di parole e suoni, e quella sorniona e mutevole di Gifuni, che trasforma i pensieri mozartiani in ironici rap, surreali passaggi di gusto gaberiano o romantici song alla Cat Stevens. In costante dialogo con loro è un formidabile trio jazz - Rita Marcotulli al pianoforte, Gianluigi Trovesi ai clarinetti e Paolo Damiani al violoncello, suoi gli splendidi adattamenti -, che gioca con le note di celebri partiture (dal *Requiem* al *Flauto magico*), adattandole a sonorità forse inusuali per Mozart, ma magicamente calzanti a rivelarne la modernità senza tempo.

Claudia Cannella

Spiando l'Africa di Koltès

LOTTA DI NEGRO E CANI, di Bernard-Marie Koltès. Traduzione di Valerio Magrelli. Regia e interpretazione di Teatrino Giullare. Prod. Teatrino Giullare, SASSO MARCONI (Bo).



La situazione - minacciosa, claustrofobica, misteriosa - è il *fil rouge* che unisce questo nuovo spettacolo di Teatrino Giullare ai precedenti *Finale di partita* e *Alla meta*. Ancora drammaturgia contemporanea europea, di cui sono protagonisti personaggi impediti a vivere, confinati in luoghi sinistri e impegnati in giochi di sopraffazione reciproca: Koltès questa volta, dopo Beckett e Bernhard. È anche il caso di questo *Lotta di negro e cani*, storia di colonialismo franco-africano, violenza e razzismo intorno alla morte, in un cantiere, di un operaio di colore. Il fratello viene a reclamarne il corpo, che non può essere restituito perché è stato gettato nella fogna. Tutta la pièce è costruita intorno a questo atto impossibile con una ragnatela verbale che cerca di occultare invano una sconfitta sociale e culturale, in realtà ben più ampia metafora di solitudine, incomunicabilità e disperazione. Domina il buio, è notte, l'ingegnere e il capocantiere intrecciano discorsi loschi, così come ambigualmente seduttivi sono i dialoghi tra la donna del capocantiere e il fratello del morto, girano soldi e alcol, tutto deve essere messo a tacere. Con un grande cartello di divieto d'accesso appeso al muro di recinzione del cantiere Teatrino Giullare ci indica subito quello che sarà il nostro ruolo: spettatori-voyeur impegnati ad afferrare l'Africa nascosta di Koltès attraverso luci e ombre, suoni e parole, simboli e illusioni che si materializzano come brandelli di corpi e oggetti nei pochi pertugi lasciati aperti alla nostra vista. Non vediamo attori recitare, ma siamo immersi in una gabbia sonora e viva che amplifica efficacemente l'essenza più intima di un testo carico di tensione e sensualità, paura e dolore, senza rinunciare a lampi di inquietante comicità. Una macchina teatrale conturbante e delicatissima, quella di Teatrino Giullare, che ancora una volta coglie nel segno con intelligenza e sorprendenti invenzioni "artigianali", ma che meriterebbe proprio per questo spazi raccolti, non certo la palestra di una scuola come è avvenuto al Festival Vie di Modena, dove lo spettacolo ha debuttato lo scorso ottobre. *Claudia Cannella*



Lombardi / Tiezzi

Fascinazione e razzismo nell'India di Forster

Federico Tiezzi dice che *Passaggio in India* è il suo romanzo preferito, in assoluto. Ora questo grande amore lo ha tradotto in uno spettacolo, lavorando profondamente sull'adattamento scenico anni Sessanta dell'indiana Rama Rau. Tiezzi non si fa spaventare dalla sfida di restituire con i mezzi comunque "poveri" del teatro un romanzo tutto composto di atmosfere e ambientazioni, impossibili da ricostruire come ha potuto fare il cinema con il film di David Lean. Riesce comunque, da maestro di un teatro poetico e visuale (e non solo), con sobrietà, per tocchi allusivi, evocativi, a creare suggestioni ed emozioni sfuggenti: soprattutto nel primo atto, con mezzi semplici quali proiezioni di sfondo e una grande cartina - da tempi dell'Impero Britannico - dell'India, che da sola basta a restituirci un clima, l'odore di un'epoca e di tutto un mondo. E poi, altri sapori ed echi, brandelli di atmosfera rinchiusi in un gesto, in un'apparizione e in poche parole di un personaggio, in un suono (di sitar): pennellate anche minime e fugaci, ma efficaci. Questo, soprattutto - dicevamo - nel primo tempo, che senza dubbio è il più riuscito. Più del clima processual-politico del secondo atto, in cui si dibatte accanitamente se il dottor Aziz abbia davvero cercato di violentare la sua accusatrice Miss Quested, in un contesto di violenta intolleranza dei colonizzatori inglesi nei confronti dei loro sudditi indiani. Questo prima che esploda, nel finale, ad Aziz finalmente assolto, il fuoco di un'ostilità ideologica e irriducibile che fatalmente sempre opporrà indiani e "civilizzatori" inglesi. Ostilità gettata in faccia da un Aziz radicalmente cambiato all'illuminato Mr. Fielding, che pure ha fatto tanto per scagionarlo. Tutta questa parte, tutto sommato, ci pare meno nelle corde registiche (e poetiche) di Tiezzi, che ci riserva una bizzarra sorpresa conclusiva con tutti i personaggi impegnati in un inatteso siparietto da musical di Bollywood. Gli interpreti sono certamente un punto di forza dello spettacolo: dal lineare, rigoroso Fielding di Sandro Lombardi all'Aziz dai due volti di Graziano Piazza (veramente credibile come indiano, e non solo per l'aspetto) dal Mc Bryde di Silvio Castiglioni alla Quested - nel complesso persuasiva - di Debora Zuin. Poi, naturalmente, c'è la grande Giulia Lazzarini, che nella parte di Mrs. Moore ha almeno una scena in cui può ribadire la sua straordinaria, indiscussa statura di attrice. *Francesco Tei*

PASSAGGIO IN INDIA, di Santha Rama Rau dal romanzo di Edward M. Forster. Traduzione di Sandro Lombardi. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Francesco Calcagnini. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Roberto Innocenti. Con Sandro Lombardi, Graziano Piazza, Giulia Lazzarini, Debora Zuin, Massimo Verastro, Giovanni Franzoni, Sandro Mabellini, Silvio Castiglioni, Daniele Bonaiuti, Ciro Masella, Fabricio Christian Amansi, Aleksandar Karlic, Andrea Carabelli. Prod. Teatro Mestastasio - Stabile della Toscana, PRATO - Compagnia Sandro Lombardi, FIRENZE.

Nella pag. precedente, Alessandro Haber e Susanna Marcomeni in *Platonov*, di Cechov, regia di Nanni Garella; in questa pag., una scena di *Passaggio in India*, di Edward M. Forster, regia di Federico Tiezzi.

Una società al suicidio

BIKINI BUM BUM, di Roberto Latini e Gianluca Misiti. Drammaturgia e regia di Roberto Latini. Scene di Laboratorio scenotecnico Armunia. Luci di Max Mugnai. Musiche di Gianluca Misiti. Con Sebastian Barbalan, Fabiana Gabanini, Guido Feruglio, Roberto Latini, Marco Vergani. Prod. Fortebraccio Teatro, ROMA - Fondazione Pontedera Teatro, PONTEDERA (PI).

Elegia della (consumistica?) morte. Di oggetti e sentimenti. I Fortebraccio di Latini debuttano nel nuovissimo Teatro Era con un lavoro profondamente estetizzante, in cui la parola (declamata, spezzata, reiterata) cerca faticosamente di rimanere veicolo portante di significato. Molto faticosamente. Ad accogliere gli spettatori, un cumulo di macerie (rifiuti? ghiaccio?), dal quale alcuni arringano, altri cercano improbabili suicidi, giochi (quasi) infantili da non provare a casa. Ma al di là di brevissimi attimi di serenità, dove si sorride della propria finitezza, il testo rimane teso su un lirismo lugubre, mal di vivere nel quale un po' ci si crogiola intellettuali, un po' ci si perde. Come se chi indicasse la via, non sapesse in realtà bene dove andare a parare. La narrazione si sfilaccia così in frammenti episodici e disomogenei, riproponendo alcuni dei difetti già presenti nel precedente *Nord*: ritmo costantemente spezzato e poco controllo scenico, nonostante la bellezza di un allestimento dal gelido impatto. Buon materiale ma grezzo. Tanto il lavoro da ripassare. Come per il finale, davvero rabberciato, dove lo stesso Latini nuovamente interviene al microfono ad arringare la folla. A concludere, certo: ma cosa esattamente? Suo il ruolo meno riuscito, con il testo a virare verso l'inutilità retorica, la didascalica. Peccato. Pura poesia invece il "suicidio" reiterato del bravo Marco Vergani, la leggerezza di certe mimiche (ma sempre gothic), i consueti omaggi a De Berardinis o il tempo rarefatto della pattinata sul (non) ghiaccio: emozionante nel suo vacuo esistenzialismo. Ma su tutto la musica di Gianluca Misiti, valore aggiunto che avrebbe meritato un ruolo più corposo. E di primo piano. *Diego Vincenti*

Théâtre du Radeau

Alla ricerca della verità tra fughe infinite di immaginazioni

Sembra di essere in un laboratorio artigiano, in una falegnameria, nel deposito di vecchie tappezzerie e arredamenti dismessi, o forse in qualche stanza della memoria, dell'immaginazione. L'impressione è di trovarsi in un luogo uguale a quello dell'ultimo spettacolo di François Tanguy e del Théâtre du Radeau che avevamo visto, *Orphéon*, alla Biennale Teatro di Barberio Corsetti. Ma anche di essere precipitati in uno spazio nuovo, anche se gli attori si somigliano, con quelle bombette e quei completi alla Magritte, con quei vestiti femminili fruscianti. Siamo in una caverna, simile a quella platonica, dove scorrono allucinazioni verbali, sonore, fisiche, visive. Il mondo del Radeau è così: misterioso, imprevedibile, iniziatico, seducente, ammaliante, rivelatore. Una fuga infinita di stanze inscatolate in stanze è la scena, pronta a ritagliare un quadro parziale, o a dilatarsi all'improvviso, ad avvolgere nel buio o a infuocare con le parole dei poeti e gli scatti fisici. Non c'è filo, come nell'esistenza, come nella ricerca della verità. Si incontrano esperienze, inganni, luci, folle compatte e individui, figure che danzano e pensieri. Gadda, Villon, Dante, Pound, Campana, Leopardi, i *Giganti* di Pirandello, Fellini, Goethe, Schubert, Leopardi e Mahler, e Büchner e Robert Walser, con le sue calligrafie che squarciano un mondo dove l'apparenza urbana, perfino compassata, copre l'urlo del dolore, dove il paesaggio più umano sono i monti insospitati entro cui si rifugia e si perde la follia di Lenz. Eccoli, i resti, i bagliori che si spengono della nostra civiltà occidentale. Sentire ciò che avviene. Dimenticare il teatro. Dimenticare di essere spettatori. Smettere di pretendere di raccontare. Lasciarsi trascinare, stupire, tra quelle piante, tra quelle povere tappezzerie, tra quegli stinti fiorami. Sentire le parole per quel che sono: echi, riverberi di spazi, di esistenze. Guardare il gioco delle maschere e i volti di attori che sono invecchiati in un magazzino di fantocci troppo simile alla vita, alla vita alienata. Un Kafka impolverato avanza e poi indietreggia in un salottino borghese. Fantasmii, ombre sfuggono. La materia rivela una sua ermetica poesia. Le ombre, come al cinema, sembrano acquisire dettaglio, nel ballo, in un altro coro, in fanfare dissonanti, in parole incise fuori dal chiasso, in stanze incastonate l'una nell'altra, in finestre che non si aprono verso nessun fuori, in processioni, in scarti, in misteri, in gruppi viventi, in melodrammi, in solitudini, in colori violenti e silenzi abbandonati. In una contemplazione finale alla finestra, che potrebbe essere Pessoa, o un suo eteronomo, ed è, ancora, un ghirigoro di Walser: chi dice sentire, dice mormorio, chi dice mormorio, dice movimento e chi dice movimento dice questa concretezza che è piantata da qualche parte e che prende il suo slancio a partire da un punto preciso... Una carezza al mistero dell'immaginare, del provare e dello svanire. *Massimo Marino*

RICERCAR. Regia, scene, luci di François Tanguy. Suoni di François Tanguy e Marek Havlicek. Con Frode Bjørnstad, Laurence Chable, Fosco Corliano, Claudie Douet, Katia Grange, Jean Rochereau, Boris Sirdey. Prod. Théâtre du Radeau, LE MANS (Francia).



Nel segno di Klee

LA SOFFERENZA DELLA LUCE, di Silvia Rubes. Drammaturgia di Luisa Pasello e Silvia Rubes. Scene, costumi e regia di Luisa Pasello. Luci di Marcello D'Agostino. Con Silvia Rubes. Prod. Fondazione Pontedera Teatro, PONTEDERA (PI).

Non nasconde le proprie ambizioni Silvia Rubes. I riferimenti culturali, in questa opera dal vago sapore autobiografico, sono numerosi e altisonanti: la teoria dei colori di Goethe e la *Confessione creatrice* di Paul Klee, per citare solo i più evidenti. Non sono da meno i temi che scandiscono le sette stazioni in cui è strutturata la pièce, pregni di risvolti esistenziali e filosofici, ispirati dal dolore per la scomparsa della madre. Come se non bastasse, la scenografia, curata da un'artista di talento come Luisa Pasello, cresciuta

alla scuola di Thierry Salmon, è affascinante come poche, con quel bianco baluginante contro cui si staglia il rosso dell'amaca, sospesa su di un metafisico paesaggio di case. Le premesse per uno spettacolo di qualità, a questo punto, ci sono tutte. Ma la retorica sottesa al testo rischia di vanificarne l'efficacia. Le immagini di cui è costellato il testo non hanno presa, non si traducono in azione e appartengono più alla letteratura che al teatro. Non c'è la forza del dettaglio, il monologo resta sospeso su di un piano astratto, puramente intellettualistico, che non avvince. La stessa Rubes, scegliendo la strada della declamazione, finisce col mantenere un tono neutro che non le consente di variare gli accenti. Confinando lo spettacolo in un limbo dal quale non riesce a usci-

re, immobilizzato in una crisalide che è asettica mancanza di vita. Avrebbe avuto più senso, probabilmente, attraversare il testo, guardarlo di lontano con ironia, ribaltandone le premesse. Al contrario, la Rubes non riesce a superare i diktat della propria ispirazione letteraria, consegnando alle cronache un'ora e poco più di monologo ricco sì sul piano delle intenzioni, ma deficitario su quello dell'efficacia scenica. *Roberto Rizzente*



regia di Castri

PORCILE: c'è del marcio tra quei fiori colorati

In scena c'è un prato verde, in pendenza, come se si fosse sul declivio di una collina. C'è una panchina, poi; e grandi fiori irreali, altissimi, di velluto colorato. Massimo Castri, e il suo scenografo Maurizio Balò, sembrano voler raccontare *Porcile* come se fosse una puntata dei Teletubbies, come se venisse fuori dall'elaborazione di un disegno d'asilo, uno di quelli col sole giallo, col comignolo fumante e con i colori sempre vivi e sempre accesi. Anche Julian e Ida, più che come intellettuali ombrosi e problematici, qui appaiono come due bambinetti ricchi e un po' viziosi: lui corre sgambando nei suoi pantaloni alla zuava e guarda volar via il suo palloncino rosso; lei, in un vestito rosso e gonfio proprio come il palloncino di Julian, fa la smorfiosa, corteggia e si sottrae, gioca con la piena consapevolezza di aver solo diciassette anni. Ma è mai possibile ridurre a puro scherzo un testo tanto ambiguo, rischioso e scostante come *Porcile*? No, ovviamente. Eppure l'obiettivo di mettere in scena soltanto figurine bidimensionali sembra essere perseguito con tenacia: i padri capitalisti indossano cilindro e frack da operetta, la madre di Julian è vestita da gala e sembra una di quelle dame nobili e secche disegnate da Tofano, Spinoza compare come farebbe Mary Poppins, con l'ombrello aperto e il borsone rettangolare. Ma allora c'è da capire a cosa porti l'operazione di Castri. In fin dei conti lo spettatore non ha la sensazione di essere davanti a un testo tradito; un testo - *Porcile* - che, peraltro, è fatto di sole battute, senza alcuna indicazione di messinscena. È dunque forse la percezione del marcire a salvare questo lavoro,

PORCILE, di Pier Paolo Pasolini. Regia di Massimo Castri. Scene e costumi di Maurizio Balò. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Arturo Anecchino. Con Paolo Calabresi, Corinne Castelli, Milutin Dapcevic, Ilaria Genatiempo, Vincenzo Giordano, Miro Landoni, Mauro Malinverno, Davide Palla, Antonio Giuseppe Peligra. Prod. Teatro di ROMA.

l'idea che tutti quei fiori colorati, tutti quei vestitini fumettosi, debbano andare in malora e in putrefazione, debbano crescere e corrompersi nella retorica famelica del capitale. Lo spettacolo, semmai, sembra inciampare sul piano del ritmo o, più in generale, su quello della fruibilità. Del resto il fatto che *Porcile* persegua una struttura simmetrica, peraltro qui visivamente sfavorita dalla pendenza della scena, non significa che quella struttura sia anche facile da rappresentare. Tutt'altro. E allora, complice una recitazione sempre un po' finta e sempre un po' cantilenante, lo spazio dell'allestimento, splendido ma immutabile, diventa sede di una nullificazione, più che di un tragico processo di formazione e di coscienza. *Marco Andreoli*

Nella pag. precedente, una scena di *Ricerca*, regia di François Tanguy; in questa pag., Corinne Castelli e Antonio Giuseppe Peligra in *Porcile*, di Pasolini, regia di Massimo Castri.

Tournée

Amore e morte al fiordo

UN GIORNO D'ESTATE, di Jon Fosse. Traduzione di Graziella Perin. Adattamento e regia di Valerio Binasco. Scene e luci di Nicolas Bovey. Costumi di Sandra Cardini. Musiche di Jan Sibelius. Con Sara Bertelà, Elena Callegari, Fabrizio Contri, Federica Fracassi, Emiliano Masala. Prod. Teatro Eliseo, ROMA - Fondazione Teatro Stabile di TORINO.



È un autore molto amato da Valerio Binasco, che con questo *Un giorno d'estate*, da lui adattato e diretto nella bella traduzione di Graziella Perin, torna per la terza volta alla drammaturgia di Jon Fosse. E che in fondo non sa bene cosa lo attragga nelle opere dell'autore norvegese, insignito nel 1996 del Premio Ibsen. Forse una particolare tenerezza per i sogni distrutti di quei suoi personaggi, variamente maltrattati dal destino. Figure per cui l'amore continua a costituire l'unica vera ragione per vivere, al di là di ogni personale esperienza che al loro percorso abbia riservato il tremendo dolore dell'abbandono. Come è accaduto alla protagonista di questo testo, tessuto di parole che segnano la scena assolutamente spoglia, quasi una sala d'aspetto avvolta in caldi riflessi di sole estivo, a inseguire un'unica domanda e un unico enigma. Quello di un distacco che la buia violenza del mare ha avvolto nel respiro della tragedia, ma anche nel sospetto di una morte cercata, destinata a lasciare dietro di sé dubbi testardamente, indagati nel corso degli anni. Tanti anni, da quella fuga di giovani innamorati dalla città all'isolamento di una grande casa affacciata sulla riva di un fiordo. Dove tuttavia si è insinuato nella coppia un distacco sottile, che la donna sente e non sa spiegare e che

inutilmente cerca di scandagliare con la trepidazione di un amore sensibile e dolce. Mentre il suo compagno, laconico e perfino apatico, denuncia con il silenzio più che con le



parole la prostrazione di un uomo timido e chiuso che al mare sembra guardare come all'unico interlocutore della sua malinconia. Un silenzio che ricorre del resto con insistenza a intersecare in autentiche partiture il monologare della donna canuta e sciatta, seduta davanti a quella finestra da cui ha continuato a scrutare la distesa delle onde in tumulto in quella terribile notte d'attesa. Ma anche a introdurre nella narrazione la sostanza impalpabile di un giorno mille volte rivissuto, segnato dai tratti immobili dell'uomo amato, dalla solidarietà dell'amica venuta a trovarla o dalla superficialità sventata del marito di lei. Mescolando presente e passato, ricordi e realtà sul filo di una scrittura di sapiente quotidiana semplicità, che con l'algida esattezza di uno specchio riflette l'intensità vibrante di un mondo di spiritualità profonda e di immensa solitudine. E che nella essenzialità duttile e affiatata degli interpreti, e in particolare di Elena Callegari e Sara Bertelà nei panni della donna da vecchia e da giovane, letteralmente s'incide nella nitidezza di una realizzazione asciuttamente tesa e priva di sbavature. *Antonella Melilli*

Confessioni di un uxoricida

LA SONATA A KREUTZER, di Leone Tolstoj. Adattamento, interpretazione e regia di Alvaro Piccardi. Scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. Prod. Politecnico Teatro, ROMA.

Un passeggero. Di un treno. Che racconta a un compagno di scompartimento dell'omicidio che ha commesso. Un uxoricida, per l'esattezza. Folle gesto di gelosie e insicurezze. È la celebre trama di *La sonata a Kreutzer* di Tolstoj, che Piccardi porta sulle scene come intenso monologo, tornando a dirigere se stesso dopo (troppi) anni. Prodotto dal morente Teatro Politecnico di Roma (sfrattato dopo 35 anni di storia e ricerche: complimenti), lo spettacolo mostra da subito eleganza ed equilibrio, accogliendo lo spettatore con la geometrica semplicità di sette sedie in fila, fra cui Piccardi si muove sornione, in perfetto tight grigio scuro. Passeggia, bofonchia, sorseggia qualcosa, cura ossessivamente la posizione delle sedute. Solo con se stesso e la propria colpa, inizia a raccontare a luci accese, quasi ci si ritrovasse a una cena fra amici, ci fosse

da guardarsi negli occhi e riprendere un discorso da poco interrotto. Solo in seguito l'intimità del buio, la sua sicurezza, con il racconto a farsi via via sempre più bipolare e schizofrenico. Come il protagonista. Fra una certa isteria femminile (per assurdo) e la severità della confessione, cedendo talvolta a un eccesso di toni che in Tolstoj non si ricorda. Esasperata la tematica della donna oggetto/feticcio sessuale, che attualizza le vicende ma forse trascura certe altre sfumature presenti nel breve romanzo: una psicologia più sfaccettata, il rapporto con il misticismo, la ragione, il dubbio. Sul palco più cronaca allora, meno Tolstoj, Dostojevski, l'immaginario (e la società) russi. Ma Piccardi è comunque bravo a donare tridimensionalità alla narrazione, giocando molto su una fisicità repressa e sul (repentino) mutare degli stati d'animo. Con un'intensità da scaltro professionista che solo a tratti scade nella gigioneria. *Diego Vincenti*

Foglie secche per la contessa

LA CONTESSINA MIZZI, di Arthur Schnitzler. Traduzione di Giuseppe Farese. Regia di Walter Pagliaro. Scene e costumi di Luigi Perego. Con Roberto Bisacco, Micaela Esdra, Antonio Zanoletti, Martina Carpi, Giampaolo Mannoni, Diego Florio, Ilario Grieco, Giovanni Sacchetti. Prod. Associazione Culturale Gianni Santuccio, ROMA.

Le stagioni, si sa, sono oggi massimamente imprevedibili e quindi non deve stupire se *La contessina Mizzi*, la splendida commedia di Arthur Schnitzler ora diretta da Walter Pagliaro, che si svolge in una giornata di inizio estate, è messa in scena con un fitto tappeto di foglie secche manco si fosse nell'autunno più inoltrato. E non basta perché questo "giorno in famiglia" - così non senza feroce ironia l'autore ha sottotitolato il testo - passato tra veranda e giardino, è ammantato da spesse tenebre, da un'aria luttuosa e funebre che culmina infine nell'auto seppellimento dell'eroina sotto il suddetto fogliame. Insomma la regia di Pagliaro sembra sorvolare sulla leggerezza profondissima che sempre caratterizza l'opera dello scrittore austriaco, quella leggerezza che con somma abilità drammaturgica lascia che i personaggi siano scolpiti - anche e soprattutto nelle loro ambiguità - dalle parole che

rivelano ogni possibile sfaccettatura di caratteri o incertezze dell'anima. Parole che però si fermano a un passo dalla rivelazione di una qualsiasi verità creando così il presupposto per fornire di inquieto dinamismo lo svolgimento del dramma. Ne *La contessina Mizzi* due ci sembrano i personaggi, che pensiamo di possedere e invece scopriamo più lontani. Il primo è naturalmente la protagonista, una donna a cui è stato tolto, per ipocrisia sociale ma non solo, anni addietro il figlio appena nato avuto dall'amante e che indubbiamente ha sofferto ma ha poi vissuto dimenticando, dura e superficiale nello stesso tempo, quasi sfinge indecifrabile. Il secondo, a lei speculare, è il figlio stesso che dopo diciassette anni le si para innanzi, del tutto ignaro, ormai riconosciuto dal vero padre: un giovane un po' volgare ma intelligente, un ragazzo dotato della supponenza di nuovo ricco ma sensibile e intuitivo. La pur brava Micaela Esdra fa di Mizzi una madre terremotata dalla presenza del figlio, una figura in vena di mancamenti risolti in complicate pantomime e non si sa perché - data l'oscurità della scena - avvinghiata al suo parasole per tutto il tempo della rappresentazione. Il giovane Philipp di Giampaolo Mannoni, invece, è un ragazzino impertinente che si merita scappellotti e si rimpinzia di dolci. Più giusti nella loro semplice aderenza al testo il Conte di Roberto Bisacco e il Principe di Antonio Zanoletti. *Nicola Viesti*

Guidi miliardario innamorato

FACCIAMO L'AMORE, di Norman Krasna. Adattamento di Massimiliano Giovanetti, Claudio Pallottini e Gianluca Guidi. Regia di Gianluca Guidi. Coreografie di Stefano Bontempi. Scene di Florenza Marino. Costumi di Alessandro Bentivegna. Luci di Valerio Tiberi. Musiche di Riccardo Biseo. Canzoni di Giorgio Calabresi. Con Gianluca Guidi, Lorenza Mario, Enzo Garinei, Aldo Ralli, Aldo Bergamaschi, Stefano Bontempi e sei ballerini. Prod. G.G. Production, ROMA.

Inspirandosi al celeberrimo film *Let's make love* di George Cukor, interpretato da Marilyn Monroe e Yves Montand, Gianluca Guidi, con i fidati co-autori Giovanetti e Pallottini, costruisce un omaggio al teatro di varietà. L'esile trama, incentrata sul milionario Giacomo de la Rochefort, che visita una

scalcinata compagnia di attori off Broadway per impedire di satireggiarlo in una loro commedia, ma, innamoratosi della prima attrice Julie (Lorenza Mario), decide di fingersi sosia di se stesso, è solo un pretesto per dare vita a una serie di numeri. Ed ecco gli esilaranti sketch dei due scintillanti Enzo Garinei e Aldo Ralli che fanno rivivere i fasti della rivista, un comiccissimo Stefano Bontempi *en travesti* che ironizza sul suo passato di "attrice", la protagonista Julie, figlia del capocomico, cresciuta in teatro che confida a Giacomo-Guidi le difficoltà di essere figlia d'arte. Quasi tutto lo spettacolo viene, infatti, ambientato in palcoscenico o fra le quinte così da mettere in moto il meccanismo del teatro nel teatro. Il gioco riesce nello sdoppiamento tra vita e tea-

tro e nella doppia identità di Giacomo che si finge in scena quello che è nella realtà per conquistare l'amata, così diversa dalle ragazze modaiole che solitamente frequenta. Guidi spazia con sicurezza dalla recitazione, al ballo, al canto per meglio sottolineare la trasformazione del suo miliardario da donnaio a uomo innamorato. Lorenza Mario si riconferma eccellente ballerina ed attribuisce la giusta ingenuità e vivacità alla sua Julie. Completano l'allestimento alcune canzoni di Giorgio Calabresi composte appositamente per lo spettacolo e musicate dal maestro Biseo, anch'egli in scena nel ruolo di se stesso, e le splendide musiche di Porter, Coleman, Trenet animate dalle vivaci coreografie di Bontempi. *Albarosa Camaldo*

testo di Schimtt

Il Vangelo secondo Mauri

È tratto da un lavoro narrativo, e non da un testo teatrale, questo *Vangelo* rivisitato di Schmitt: e l'origine letteraria, in parte, si vede. Ma due come Glauco Mauri e Roberto Sturno (quest'ultimo, in verità, assistito da una "spalla", da un partner di scena, che è Marco Bianchi) non avrebbero problemi a misurarsi anche con il testo meno teatrale, rendendolo capace di avvincere, e di calamitare l'attenzione del pubblico anche per un tempo lungo: vedi il racconto-monologo di un'ora che costituisce il primo tempo. Nel suo viaggio, anticonvenzionale, e necessariamente problematico, nella vicenda di Cristo, Schmitt sceglie due chiavi diverse, che offrono due risposte differenti, se non opposte, a quello che è l'enigma supremo che non è azzardato definire alla base del pensiero occidentale. Cristo - e la sua proclamata divinità e risurrezione - sono il mistero dei misteri che stanno davanti all'uomo. Ed eccolo, il Cristo nell'orto degli Ulivi raccontato e insieme impersonato al di là, ovviamente, di ogni plausibilità anagrafica, da Glauco Mauri: un Gesù irresoluto, smarrito, dubbioso, che subisce un destino grandioso che sembra imporgli, e la stessa sua figura di Messia che gli altri, ma anche i segni e miracoli che lo accompagnano - sembrano proclamare con prepotenza. Un destino di Dio in terra che egli, contemporaneamente, accetta e non riesce ad accettare. Mauri, di questo Gesù inconsueto, accentua una componente di incertezza, di sofferenza, di debolezza quasi adolescenziale: in un'interpretazione, comunque, di straordinaria umanità e profondità emotiva, che commuove e sconcerta. Nel secondo tempo, invece, assistiamo all'incalzante indagine di Ponzio Pilato dopo la morte dell'uomo di Nazareth, quando cominciano a susseguirsi voci e notizie di apparizioni.

Qui Schmitt, che nel primo tempo sostanzialmente diceva no a un Cristo Dio, sembra cambiare invece prospettiva, nell'arrendersi - graduale - del governatore romano al messaggio "impossibile" della Resurrezione, destinato ad affermarsi e a vincere quanto meno storicamente. E ciò nonostante una resistenza interiore convulsa, di questo Pilato di Sturno: un Pilato di grande intensità, quasi rabbioso, preda di un rovello tormentoso e violento; ma poi, via via, pacificato dall'accettazione - sia pure sotterranea - della verità incredibile che riguarda l'uomo che lui ha fatto morire. *Francesco Tei*

Nella pag. precedente, Fabrizio Contri e Federica Fracassi in *Un giorno d'estate*, di Jon Fosse, regia di Valerio Binasco; in questa pag. Glauco Mauri regista e interprete di *Il Vangelo secondo Pilato*, di Eric-Emmanuel Schmitt.

IL VANGELO SECONDO PILATO, di Eric-Emmanuel Schmitt. Traduzione di Stefania Micheli. Regia di Glauco Mauri. Scene di Mauro Carosi. Costumi di Odette Nicoletti. Luci di Gianni Grasso. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Glauco Mauri, Roberto Sturno, Marco Bianchi. Prod. Compagnia Glauco Mauri e Roberto Sturno, ROMA.



Gloriababbi Teatro

Un medico in crisi tra politica e professione

Il dottor Maggi è un bravo medico, uomo tutto d'un pezzo, che non chiede aiuto a nessuno e tende, un po' moralisticamente, a giudicare tutti. Diventa assessore e si trova a fare i conti con la politica nel contesto spregiudicato della sanità nazionale fra corruzione, connivenze, tradimenti e giornalisti senza scrupoli. Intanto la sua vita privata va a rotoli, ma anche quella professionale subisce dei duri colpi. È una storia di discesa agli inferi e ritorno (forse, perché il finale rimane aperto) quella raccontata da Giampiero Rappa in *Prenditi cura di me*, testo vincitore del Premio Enrico Maria Salerno 2007, che ha coraggiosamente messo in scena per la sua compagnia Gloriababbi Teatro (Fausto Paravidino, agli esordi, tra i fondatori). Coraggiosamente perché oggi, sull'economicamente dissestata scena italiana, è rarissimo vedere ben otto bravi attori al servizio di una commedia, scritta per loro e su di loro con quell'antico e sempre moderno lavoro della pratica quotidiana del palcoscenico. Sono, infatti, sette i personaggi che ruotano intorno al dottor Maggi, facendogli prendere coscienza, nel bene e nel male, di quel che resta di lui e della sua vita, spesa a emulare il padre, famoso cardiocirurgo, nel desiderio di ripulire il mondo e di smascherarne le ipocrisie. O forse di liberare se stesso da un perbenismo borghese fasullo e castrante. Saranno una tormentata adolescente (Valentina Cenni) e una giovane giornalista capace di ribellarsi alla logica cinica dei suoi capi (Ilaria Pardini) a fargli (ri)aprire gli occhi sul vero significato della parola "dignità". Così come il manager corrotto (Andrea Di Casa), la moglie bella e depressa (Valentina Chico) e i colleghi a vario tasso di ambiguità (Sergio Grossini, Mauro Pescio e Gaetano Sciortino) a fargli capire quello che non vuole più essere. Rappa sa come si scrive per la scena, tiene ritmi mozzafiato alla Mamet e riesce a rendere avvincente come un thriller dell'anima il sofferto percorso esistenziale del dottore. Ma imprescindibile è l'apporto di tutta la compagnia, affiatatissima, in cui spicca un Filippo Dini in stato di grazia per sensibilità, qualità e quantità di registri recitativi con cui riesce a costruire il personaggio dell'infelice dottore. *Claudia Cannella*

PRENDITI CURA DI ME, testo e regia di Giampiero Rappa. Scene e costumi di Barbara Bessi. Luci di Gianluca Cappelletti. Musiche di Massimo Cordovani. Con Valentina Cenni, Valentina Chico, Andrea Di Casa, Filippo Dini, Sergio Grossini, Ilaria Pardini, Mauro Pescio, Gaetano Sciortino. Prod. Fattore K - Gloriababbi Teatro, ROMA.



Ragazze sul binario morto

LA STRADA FERRATA, di Marta Gilmore, Fiammetta Olivieri, Pamela Sabatini. Regia Marta Gilmore. Musiche di Fabio Guendalini. Luci di Luca Barbafi. Con Fiammetta Olivieri, Pamela Sabatini, Fabio Guendalini. Prod. Compagnia Isola Teatro, ROMA.

È uno spezzone di ringhiera il semplicissimo oggetto che rinvia al binario morto intorno al quale si intrecciano le storie di Willie e Secondina, le due protagoniste de *La strada ferrata*, il bel testo finalista al Premio Scenario 2007, scritto per improvvisazioni dalla regista, Marta Gilmore, insieme alle due bravissime e giovanissime interpreti, Fiammetta Olivieri e Pamela Sabatini. Il progetto ha intrecciato letture drammaturgiche - fra le quali un atto unico di Tennessee Williams - spunti contemporanei, vissuti personali e ha prodotto una scrittura scenica a sei mani che, fra situazioni inevitabilmente buffe, racconta la dolorosa solitudine e il conseguente bisogno d'affetto e di reciproca solidarietà delle due protagoniste. Due ragazzine che fra dispetti e crudelissimi giochi infantili rivelano a poco a poco d'essere in realtà due "piccole donne" che la vita già da tempo sottopone a durissime prove. La linea ferroviaria abbandonata sulla quale Willie e Secondina si incontrano/scontrano si trova in Sicilia. Qui, Willi è approdata molti anni prima, insieme alla sorella Alva; Secondina, invece, racconta di essersi discesa, in sella alla sua bicicletta, dal lontanissimo Piemonte, per cercare un fratello mai conosciuto. Su questo binario morto le due ragazzine giocano e litigano e, giocando e litigando, si raccontano, descrivendo il mondo così come lo hanno brutalmente conosciuto. Scimmiettando di volta in volta presentatrici televisive, suore, ciclisti famosi, donne fatali, ballerine, cantanti rivelano le atrocità che hanno vissuto: Secondina è scappata da una cantina in cui il padre la teneva segregata per aver scoperto l'esistenza d'un fratello frutto dell'adulterio materno; Willie vuole a ogni costo ritrovare sua sorella Alva e lo fa ricostruendo episodi che le hanno viste insieme a San Berillo, il quartiere storico della prostituzione di Catania. La lucida e poetica regia della Gilmore, insieme alle emozionanti interpretazioni della Olivieri e della Sabatini e al sempre appropriato commento musicale di Fabio Guendalini, conducono inesorabilmente a un finale tristemente annunciato. *Stefania Maraucci*



De Filippo/Sastri

Un peccato Soriano il gattone della Marturano

C'era una volta e adesso non c'è più. Per fortuna, è proprio il caso di dirlo, perchè quella sigla N.N., in vigore fino alla sua abolizione avvenuta nel febbraio del 1955, era come un marchio infamante che di fatto respingeva ai margini di una società moralistica e benpensante i figli illegittimi. Come sono quelli di Filumena Marturano, indimenticabile protagonista dell'omonima commedia di Eduardo. Una commedia di cui egli stesso sottolineava il carattere sociale e che, fin dal suo debutto al Politeama di Napoli nel novembre del 1946, imponeva alla riflessione del pubblico il problema, in discussione proprio in quel periodo all'Assemblea Costituente, del diritto-dovere dei genitori di mantenere ed educare anche i figli nati fuori dal matrimonio. Un diritto che Filumena, madre di tre figli avuti da uomini diversi nei suoi anni stenti e degradati da prostituta, ha difeso all'insaputa di tutti e anche di loro stessi sotto la spinta di un senso materno che attinge a radici antiche e a una volontà granitica che le ha consentito per venticinque anni di vivere accanto a Domenico Soriano senza mai rivendicare nulla per sé. Ma anche di escogitare, ora che lui vuol sposare una giovane di cui è innamorato, una morte simulata che le consenta il matrimonio in extremis. Una commedia che, in questa messinscena diretta da Francesco Rosi, oggi testimonia l'ultimo lavoro scenografico dello scomparso Enrico Job, con un interno di elegante linearità, dietro le cui vetrate s'indovina un vasto intrico di vicoli e palazzi, che ci si aspetterebbe forse un po' meno raffinementamente consoni alla condizione borghese del suo proprietario. Mentre appare ispirata a una accuratezza pacata, perfino un po' sotto tono, la recitazione di Luca De Filippo e di Lina Sastri nei due ruoli principali. Quasi a voler asciugare l'insita drammaticità del testo in una più dimessa usualità di voci e di gesti, che vanno componendo insieme lo sfondo dolente di un faticoso dopoguerra. E che gli interpreti tutti assecondano con misurata giustezza, a partire da una par-tecipante Antonella Morea nei panni della fida Rosalia. *Antonella Melilli*

FILUMENA MARTURANO, di **Eduardo De Filippo**. Regia di **Francesco Rosi**. Scene di **Enrico Job**. Costumi di **Cristiana Lafayette**. Luci di **Stefano Stacchini**. Con **Lina Sastri**, **Luca De Filippo**, **Nicola Di Pinto**, **Antonella Morea**, **Silvia Maino**, **Gioia Miale**, **Carmine Borino**, **Daniele Russo**, **Antonio D'Avino**, **Giuseppe Rispoli**, **Chia De Crescenzo**. Prod. Teatro di ROMA - Eleclieffe, ROMA.

Matrimonio all'italiana

IL GIORNO DELLA TARTARUGA, di **Garinei e Giovannini** scritta con **Massimo Franciosa** e **Luigi Magni**. Regia e adattamento di **Saverio Marconi**. Coreografie di **Fabrizio Angelini**. Scene di **Gabriele Moreschi**. Costumi di **Zaira de Vincentis**. Luci di **Valerio Tiberi**. Musiche di **Renato Rascel**. Con **Chiara Noschese**, **Christian Ginepro** e otto ballerini solisti. Prod. Compagnia della Rancia, TOLENTINO - Ati Il Sistina, ROMA.

La deliziosa commedia sulle difficoltà della vita coniugale, scritta nel 1964 nell'epoca del boom, e allora interpretata dagli indimenticabili **Delia Scala** e **Renato Rascel**, mostra ancora oggi la

sua attualità e la sua freschezza nel sontuoso allestimento di **Marconi** che, già nel 1992, aveva allestito, con il beneplacito di **Pietro Garinei**, il medesimo spettacolo con **Maria Laura Baccarini** e **Fabio Ferrari**. Proprio per questo motivo **Enzo Garinei** e il Teatro Sistina hanno deciso di consentire a **Marconi** di riproporre *Il giorno della tartaruga* così da poterlo trasformare in un classico della commedia musicale. La particolarità dello spettacolo, rispetto agli altri musical della ditta G & G, è la concentrazione su solo due personaggi principali contornati dai ballerini solisti.

Marconi, con l'aiuto delle scenografie mobili di **Moreschi**, passa con abilità da una ambientazione all'altra in cui si svolgono le scaramucce amorose fra i due litigiosi protagonisti. Si ripercorrono così, grazie ad alcuni *flashback*, le fasi della loro tormentata storia d'amore, a cui i due interpreti danno vita con una maestria piena di sfaccettature. Inoltre si trasformano, con arte fregoliana, anche in alcuni altri personaggi come la divertentissima madre di **Maria**, resa con ironia dalla **Noschese**, o il frate imbroglione o i parenti invitati alle nozze. **Ginepro**, oltre a essere un eccellente ballerino, ha modo di dare prova delle sue doti di attore capace di trasmettere simpatia e allegria, anche quando si confida con il suo animaletto, la tartaruga del titolo appunto, mentre la **Noschese** si riconferma attrice di qualità conferendo la giusta disinvoltura alla sua **Maria** e tratti incisivi agli altri personaggi. Sempre affascinanti e coinvolgenti le musiche create da **Rascel** tra cui spiccano *Aspettando che spiova* e *L'orchestra di Villa Balestra*. **Albarosa Camaldo**

D'amianto si muore

VITA D'ADRIANO, di **Francesco Niccolini**, **Giorgio Felicetti**, **Andrea Chesi**. Regia e interpretazione di **Giorgio Felicetti**. Prod. Terra di Teatri Festival, MACERATA - Provincia di MACERATA.

Nel vasto (troppo?) mondo del teatro di narrazione, inizia a farsi conoscere anche il marchigiano **Giorgio Felicetti**. Suo questo *Vita d'Adriano*, lavoro sinistroide come ce ne sono tanti, qui a concentrarsi sulle sorti delle Officine Meccaniche **Cecchetti** di **Civitanova** e dei suoi operai, silenziosa tragedia proletar-industriale (causa amianto). Teatro alla ricerca dei fantasmi dell'Italietta più meschina. Come il miglior giornalismo. Sempre più raro. Si sa, i canoni del genere vogliono il monologo sfumato di dialetti, una spruzzata di emotività, un lirismo non sempre raffinato, di frasi (slogan) più che strutture. **Felicetti** non se ne allontana ma si rende personale, grazie alla severità che dona al racconto, quasi monacale nell'evitare barocchismi e sorrisi. Poco ruffiano insomma, mentre le vicende dell'operaio **Adriano Cecchetti** si sviluppano dall'adolescenza (in fabbrica a 13 anni) a una

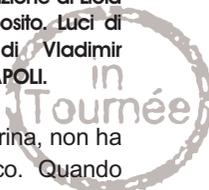
Nella pag. precedente, **Filippo Dini** e **Andrea Di Casa** in *Prenditi cura di me*, testo e regia di **Giampiero Rappa**; in questa pag. **Lina Sastri** e **Luca De Filippo** in *Filumena Marturano*, di **Eduardo De Filippo**, regia di **Francesco Rosi**.

vecchiaia/pensione vissuta in maniera amara e sofferta. Nostalgia di un tempo che fu, sgretolatosi sotto inadeguatezze e incapacità umane. Vuoto il palco, una sedia e un orologio fermo a tenere compagnia, quasi inesistenti luci e musica, Felicetti interpreta con rigidità eccessiva un racconto che tuttavia sotto la scorza si sente vivere. Pulsare. Poche rilassatezze, poche strizzate d'occhio, mentre pericolosamente si vira però verso la retorica, il

didascalico. Elegia della sottrazione teatrale, da tempo di crisi. Una tendenza fin troppo comune nelle ultime produzioni. Gli amanti del genere vi possono scoprire un lavoro che piace per la necessità civile e il lavoro drammaturgico, come spesso avviene basato sull'indagine, l'intervista sul campo. Ma che spiazza per l'interpretazione austera, quasi fredda che rischia di passare per limite attoriale. O registico. *Diego Vincenti*

Il lutto si addice a Borina

MANCA SOLO LA DOMENICA, di Silvana Grasso. Scene, regia e interpretazione di Licia Maglietta. Costumi di Katia Esposito. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Vladimir Denissenkov. Prod. Teatri Uniti, NAPOLI.

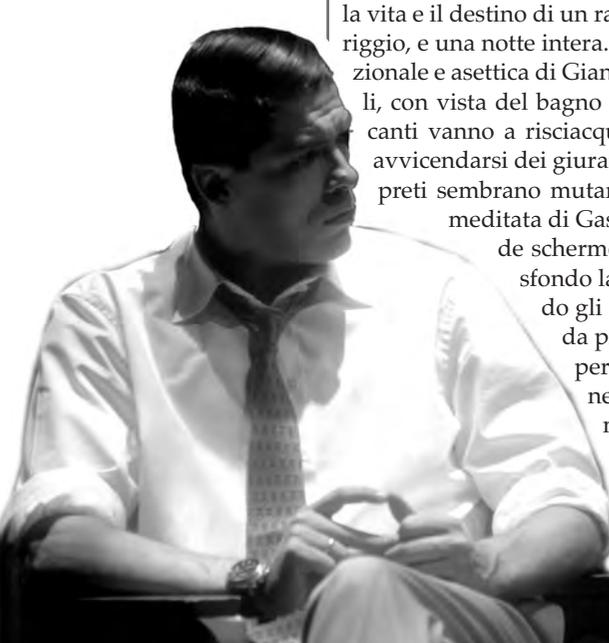


Liboria Serradifalco, detta Borina, non ha mai idealizzato l'abito bianco. Quando l'ha indossato al matrimonio combinato suo malgrado con Cataldo Liuzzo - basso, grasso, butterato e "pilo russo" -, non le ha certo portato fortuna. Molto meglio i vestiti neri, simbolo del lutto, che Borina si illude di dover mettere quando il marito, emigrato in Australia, non dà più sue notizie... Ma Cataldo è vivo e, anche se non ha intenzione di tornare al paese, a Borina è preclusa la tanto sognata vedovanza che, nella Sicilia degli anni Cinquanta, le garantirebbe la rispettabilità. Lei però non si dà per vinta: dopo rigorose selezioni nei camposanti dei dintorni, "adotta" sei defunti sconosciuti, uno per ogni giorno della settimana, da commemorare amorevolmente come se fosse la loro vedova. La domenica resta esclusa perché, come un'amante clandestina, nei giorni di festa deve rinunciare ai propri amori: il rischio di incontrare i legittimi congiunti è troppo grande. Tra viaggi in pullman e in littorina, rose rosse per gli amatissimi coniugi immaginari e lapidi lustre come specchi, la vita di Borina scorre serena per molti anni, sinché Cataldo non si ripresenta all'improvviso. Forse però non tutti i mali vengono per nuocere... *Manca solo la domenica* è una commedia nera e grottesca con molti passaggi divertenti. Si ride amaro, però, di una donna costretta a costruirsi un universo di fantasia per sopperire allo squalore della propria realtà e avere un posto in una società retrograda e maschilista. Su una scena drappeggiata su due lati da pezze di tessuto e abiti rigorosamente neri, Licia Maglietta, qui impegnata anche come regista, si cala con piglio mattatoriale nei panni di Borina, veicolando bellezza e ironia nella follia lucida e cinica che anima la vedova virtuale nata dalla penna di Silvana Grasso. Filo rosso di questo lavoro piacevole anche se un po' esile è la musica di Vladimir Denissenkov, che con la sua fisarmonica dialoga costantemente con l'attrice napoletana, contrappuntandone l'interpretazione generosa ma non sempre incisiva. *Valeria Ravera*

Alessandro Gassman

Il tarlo del dubbio garanzia di giustizia

Uno spettacolo di forte suggestione drammatica *La parola ai giurati* che, firmato con passione e convinzione da Alessandro Gassman, va facendo *l'en plein* nei teatri della penisola. Uno dei successi più vivi di queste ultime stagioni. Alla sua origine, si sa, sta un copione di Reginald Rose che, dopo aver trionfato a Broadway, fu impeccabilmente tradotto sullo schermo da Sidney Lumet. Il successo determinato vuoi per la sua tematica (la denuncia del razzismo in quegli anni strisciante nella soddisfatta *middle classe* americana e le insidie del sistema giudiziario), vuoi per la straordinaria tensione dell'impianto narrativo la cui unità di tempo e luogo, lontano dall'impovertire la vicenda, ne esaltava la dimensione inquietante e claustrofobica. S'aggiunga la bellissima prova fornita da un attore allora sulla cresta dell'onda quale Henri Fonda nel ruolo del giurato (qui il ruolo assunto dalla stesso Gassman, abito chiaro e grande rigore interpretativo) che si batte con tenacia e pazienza per scagionare dalla condanna a morte sulla sedia elettrica un minore di origine ispanica sospettato di parricidio. È una afosa giornata di agosto e al Palazzo di giustizia di New York un gruppo di giurati popolari si riunisce per il verdetto. Tutto dovrebbe risolversi velocemente, dal momento che tutti si mostrano convinti della colpevolezza. Ma un dubbio è sorto in uno di essi. E quel dubbio a poco a poco scaverà nelle coscienze anche degli altri undici giurati, appartenenti alle più diverse classi sociali. È spietato il dibattito che si accende tra un nucleo di persone che appaiono più responsabili e coloro che manifestano invece il rozzo egoismo di chi vuol solo liquidare alla svelta la partita e così distruggere la vita e il destino di un ragazzo. Ore e ore di discussione. Un interminabile pomeriggio, e una notte intera. Vincerà la verità. Nella scena, solo apparentemente funzionale e asettica di Gianluca Amodio (stanzone arredato da vecchi pesanti mobili, con vista del bagno annesso dove come dei Ponzio Pilato gli ipocriti giudicanti vanno a risciacquarsi le mani) che lo sciabolare delle luci e il continuo avvicinarsi dei giurati trasforma in un'aula di dissezione anatomica, gli interpreti sembrano mutarsi negli officianti di un rito. Mentre nella regia agile e meditata di Gassman, di tanto in tanto si affaccia la tentazione del grande schermo, quando si accendono le luci e si vede proiettata sullo sfondo la vita tumultuosa della metropoli. Allorché ancora quando gli attori si bloccano davanti ad una immaginaria macchina da presa. Attori tutti che sono magnifici caratteristi. Reclutati per uno spettacolo emozionante, anche se esso è a risentire, nella sua messinscena, di un teatro un po' lontano, anzi molto lontano dai moduli correnti. *Domenico Rigotti*



Amor paterno e solitudine

L'INSEGUITORE, di Tiziano Scarpa. Regia di Arturo Cirillo. Scene di Dario Gessati. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci Simone De Angelis. Musiche di Francesco De Melis. Con Arturo Cirillo, Michelangelo Dalisi, Sabrina Scuccimarra, Salvatore Caruso. Prod. NAPOLI Teatro Festival Italia - Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI - Teatro Stabile del Veneto, PADOVA-VENEZIA.

Solitudine e amor paterno sono gli elementi principali de *L'inseguitore*, lo spettacolo di Arturo Cirillo presentato al Napoli Teatro Festival Italia e completamente ripensato per la ripresa autunnale al Ridotto dello Stabile di Napoli. Nella sala trasformata in un lungo palcoscenico, con il pubblico a pochi passi dalla rappresentazione, i rumori di una strada ad alta percorribilità fanno da sottofondo al prologo dello spettacolo: un vecchio insegue

un giovane che, infastidito, lo stende con un rovescio. La seconda scena si presenta identica alla prima: il giovane, però, è un altro, sebbene conservi l'andatura sostenuta e sospettosa del primo. In un estenuante girovagare, comincia un alterco che rivela, fin dalle prime battute, i tratti distintivi dei due personaggi: la verbosità lamentosa dell'inseguitore, il vecchio signor Aloisio, contrapposta alla laconica ferocia di Nic, il giovane inseguito. Un girovagare surreale, in una scenografia astratta e cupa che sembra incombere sulle solitudini dei due personaggi: due individui che si scontrano più che incontrarsi, in un mondo di desolazione e di emarginazione. Quello che si delinea poco a poco è un quotidiano deformato e dalle atmosfere oniriche nel quale fanno capolino strani figure: camerieri di ristoranti e bar, la cassiera di un cinema porno, il gestore di un

locale per turisti; e poi ancora due stravaganti soggetti che si sono conosciuti in una chat e una zia dall'aria grottescamente dark, tutti magistralmente interpretati da Salvatore Caruso e Sabrina Scuccimarra. Personaggi che aleggiano nell'ambiguità e sembrano essere generati dagli incubi dell'eccentrico Aloisio, abilmente interpretato da Arturo Cirillo. Un vecchio dall'espressione smarrita, ma dai gesti nervosi indicativi d'una dolente aggressività, ansioso di risolvere un "problema" per il quale è necessario l'intervento del cupo e violento Nic - un inquietante Michelangelo Dalisi - che nasconde, a sua volta, una grande fragilità. Gli ultimi venti minuti dello spettacolo svelano i motivi dell'inseguimento: Aloisio vorrebbe servirsi di Nic per regalare un po' d'amore, e magari un figlio, a Lisa, la sua povera figlia spastica che nessuno ama, tranne lui. *Giusi Zippo*

regia di Cerciello

Don Giovanni libertino al tempo della svastica

Strana figura il Don Giovanni concepito da Odon Von Horváth nel 1936 e quindi in piena affermazione del nazismo. Un protagonista che torna dalla Prima guerra mondiale tanto cambiato da non riconoscere se stesso, l'archetipo di ogni grande amante che smania per rintracciare un'antica fidanzata, anni prima da lui abbandonata ed ora bramata, desiderata sopra ogni cosa, spasmodicamente cerca negli occhi, nei corpi di ogni nuova donna che incontra quasi a comporre un impossibile puzzle dei sentimenti. Un mito ferito in tempi che mutano, in una società - il dramma è ambientato durante la crisi economica della fine degli anni Venti - che con disperata allegria corre verso l'annientamento. Unica certezza l'ineluttabilità - o forse la necessità - della guerra che sola può mutare gli animi mentre distrugge i corpi. Carlo Cerciello affronta Von Horváth affratellandolo al grande Brecht e l'operazione è ardita ma pertinente tenendo presente l'anno in cui l'opera fu composta anche se questo *Don Giovanni* sfugge ad un intento didattico ed è ben lontano dal teatro epico guardando più volentieri verso un romanticismo di algido disfacimento. Ecco quindi le scene introdotte da cartelli esplicativi dei luoghi dell'azione e minaccioso appare, anche per i nostri giorni, quello che all'inizio ed alla fine riporta la scritta «È finita la guerra?». Le trentacinque presenze femminili sono affidate a nove formidabili attrici che percorrono, recitando e cantando, tutto il possibile immaginario tra i disegni di Félicien Rops, citato dal grande fallo conteso da due signore, e il formidabile *Cabaret* di cinematografica memoria. Un trionfo di suggestioni iconografiche di stampo espressionista mutuato dalla Repubblica di Weimar e oltre, segni che gradatamente si accumulano e verso la fine sembrano saturarsi, specie quello della svastica che compare ovunque e per troppo tempo minacciando la fluidità del ritmo e sottolineando oltre misura una scelta registica peraltro già chiara. In questa dimensione di vividi colori, che anelano al nero o infine a un bianco luttuoso, sembra ritagliarsi un mondo a parte il protagonista, Remo Girone. Il suo Don Giovanni sfiora a volte l'afasia ma poi resta nella memoria come fantasma a cui è negata ogni possibile reincarnazione, una maschera che infine riconquista un settecentesco abito per liquefarsi come un "pupazzo di neve" sulla tomba dell'amata finalmente trovata. Un essere che ricongiunge il maschile e il femminile all'insegna della putrefazione, senza disperazione né lacrime perché quando si precipita nell'abisso può esserci solo attonito stupore. *Nicola Viesti*



DON GIOVANNI RITORNA DALLA GUERRA, di Ödön Von Horváth. Traduzione di Teodoro Scamarcì. Regia di Carlo Cerciello. Scene di Roberto Crea. Musiche di Paolo Coletta. Con Remo Girone, Daria Pascai Attolini, Monica Bauco, Francesca Caratuzzolo, Isabella Carloni, Angela De Matteo, Desirée Giaretta, Milvia Marigliano, Valentina Picello e Alessia Vicardi. Prod. Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI.

Nella pag. precedente, Alessandro Gassman, regista e interprete di *La parola ai giurati*, di Reginald Rose; in questa pag., una scena di *Don Giovanni ritorna dalla guerra*, di Ödön Von Horváth, regia di Carlo Cerciello.

Non fare... Scarpetta

DELITTO DI PARODIA 'A CAUSA MIA, IL PROCESSO D'ANNUNZIO-SCARPETTA, di Antonio Vladimir Marino. Drammaturgia di Antonio Marfella, Antonio Vladimir Marino, Luciano Saltarelli, Francesco Saponaro. Regia di Francesco Saponaro. Scene di Lino Fiorito. Costumi di Ortensia De Francesco. Luci di Cesare Accetta. Con Gianfelice Imparato, Fortunato Cerlino, Marco Mario de Notaris, Giovanni Esposito, Enrico Ianniello, Toni Laudadio, Demi Licata, Antonio Marfella, Peppino Mazzotta, Luciano Saltarelli. Prod. NAPOLI Teatro Festival Italia - Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI - Teatro Stabile d'Abruzzo, L'AQUILA.



La potenza drammaturgica insita in ogni fase dibattimentale di un processo trova origine nella tragedia greca e offre spunto a diversi piani espressivi, dal dramma alla farsa. Nella risultante di queste due tensioni, quella dell'origine e quella della ricerca, si inserisce *Delitto di parodia*, la riscrittura drammatica della vicenda giudiziaria che vide D'Annunzio querelare Scarpetta per plagio e contraffazione, per la parodia *Il figlio di Iorio*. Regia e drammaturgia giocano con la contaminazione tra teatro, cinema e televisione, secondo una struttura molteplice e agile. Nonostante siano facilmente scindibili i singoli momenti di cui è composto lo spettacolo, tanto da rendersi quasi autonomi l'uno rispetto all'altro, il risultato finale è coinvolgente proprio perché attraversato ed esplorato dalle varie possibilità che si propagano da quel nucleo generatore che è la controversia all'origine della storia. La prima parte, esilarante e ritmicamente sostenuta, racconta il lavoro di Scarpetta con i suoi attori durante le prove della suddetta parodia, in cui i lazzi e la galleria di personaggi sembrano proprio riprodurre le forme scoppiettanti di una *scarpettiana*. Nella parte centrale dello spettacolo Scarpetta è chiamato a deporre di fronte a giudice e avvocati, e qui la strepitosa interpretazione di Gianfelice Imparato si fa magia di attore. Interessante l'idea di riservare una parte dello spettacolo al confronto e al ragionamento dei quattro avvocati (due per parte), ma collocata nel finale appesantisce un po' tutto. Scarpetta fu assolto ma si ritirò dalle scene non molto tempo dopo, forse quella violenta ingerenza nella sua libertà nel far ridere il pubblico napoletano,

fu una delusione troppo forte. Sostenuto dalla bravura di tutti gli attori (in scena e nei video), lo spettacolo di Saponaro coincide con l'inaugurazione della prima stagione, dopo oltre vent'anni, del Teatro San Ferdinando, il teatro di Eduardo, che viene definitivamente riaperto alla città. *Linda Dalisi*

Lui è gay, lei lo ammazza

DUE, di Licia Lanera e Riccardo Spagnolo anche registi. Con Licia Lanera. Prod. Fibre Parallele Teatro, BARI.



Due ragazzi poco più che adolescenti, il primo amore, le prime esperienze sessuali. Sembra di toccare il cielo con un dito poi lui confessa a lei che forse è gay. Sconcerto e il tentativo di andare avanti pensando anche a un opportuno, risolutivo matrimonio ma le robuste effusioni di un gruppo di palestrati, scoperte per caso in un video porno a casa di lui, convincono lei che forse è il caso di farlo a pezzi. Questo, molto sommariamente, il tema di *Due* il nuovo spettacolo di Fibre Parallele che dopo l'interesse suscitato da *Mangiarmi l'anima e poi sputala* non solo confermano un talento non comune ma si prendono anche il lusso di giocare - e alla grande - con segni diversi e differenti suggestioni. Infatti l'io narrante della messa in scena non è certo una trepida e sconvolta fanciulla ma una super sexy virago strizzata in un bianco abito tra l'infermiera e la spogliarellista, una figura femminile che sprizza *glamour* mentre si abbandona alla tragedia con fremiti orgasmici e golosità *splatter*. Il segno distintivo dei lavori di Fibre Parallele è anche qui presente costituito da una pluralità di livelli di lettura che si intersecano e si sovrappongono in maniera volutamente ambigua. Così, nello spazio bianchissimo disseminato da microfoni, la drammati-

cità della vicenda si colora di pennellate ironiche strizzando l'occhio spesso a una corposità da fumetto. E una storia plausibile e quasi di rilevanza sociologica diventa una fiaba cattiva e ammiccante per adulti dove strega e fanciulla sono tutt'uno tra l'iniziale pioggia di grandi bolle di sapone e la finale, spettacolare immersione in una vasca da bagno degna dei migliori B movie. Licia Lanera si muove a proprio agio anche sui temibili tacchi della sua eroina e fa del breve ma molto intenso spettacolo un'occasione teatrale che non si dimentica facilmente. *Nicola Viesti*

Enichem, latte e arsenico

SOTTO SOPRA, LA CITTÀ SALVATA DALLE DONNE, drammaturgia di Stefania Marrone e Cosimo Severo. Regia di Cosimo Severo. Musiche di Fabio Trimigno, Luca Lalla, Vincenzo Starace, Vincenzo Raddato. Con Livia Gionfrida, Franck Nassirou e le donne di Manfredonia. Prod. Teatro La Bottega degli Apocrifi, MANFREDONIA (Fg).

"Bevete più latte" canta all'unisono l'ensemble di quindici girl quindici mentre danza portando voluttuosamente le mani al seno. Sembrerebbe un momento di un musical con pochi lustrini e dall'impronta decisamente naïve e invece è l'emozionante prefinale di *Sotto/Sopra*. *La città salvata dalle donne*, lo spettacolo della Bottega degli Apocrifi che potrebbe segnare una nuova maniera di guardare al teatro sociale. La Bottega, diretta da Cosimo Severo, da quattro anni lavora a Manfredonia, città pugliese dove, negli anni Sessanta, l'Enichem costruì uno stabilimento che risolse il problema occupazionale e nello stesso tempo avvelenò gli abitanti, invitati a bere latte contro le piogge di arsenico, persone che ancora oggi pagano, con un tasso altissimo di morti per tumore, il sogno del riscatto e del benessere.

Sotto/Sopra ci parla della fabbrica e del suo rapporto con la città dalla nascita allo smantellamento reso possibile da una rivolta di donne senza precedenti, una testarda protesta durata ben due anni. Con grande pudore lo spettacolo si ferma all'inizio delle tragedie personali perché, afferma Severo, per raccontare que-



st'altra storia forse c'è bisogno di un altro linguaggio, di un'altra forma spettacolare. Interpretato da un'attrice professionista e da un animatore di colore che – cattivissimo – sovrasta tutti in bianco frac dando voce all'Enichem, la messa in scena trae linfa dalla partecipazione di un gruppo di cittadine, quindici scatenate e sorprendenti presenze che vanno oltre la caratterizzazione di personaggi riuscendo a fondere teatro e vita. Dal suo canto il regista orchestra una corale rappresentazione ironica e spietata, un piccolo kolossal, certo imperfetto e a volte volutamente sgangherato come il vecchio avanspettacolo a cui, peraltro, si ispira. Ravvivato da musiche dal vivo e molto ben mosso, *Sotto/Sopra* riesce a veicolare l'impegnativo messaggio restituendocelo in tutta la sua drammaticità con sorprendente levità ed esattezza. *Nicola Viesti*

Un tuffo nel mare di Beckett

L'ESAUSTO o IL PROFONDO AZZURRO, di Lorenzo Gleijeses. Regia di Julia Varley. Con Lorenzo Gleijeses e Manolo Muoio. Prod. Teatro Stabile di Calabria, CROTONE.

Pensa in grande il giovane Gleijeses. Non sceglie un testo di Beckett, lo sceglie tutto, creando un mondo immaginifico di fantasmi e (in)sensatezza. S'intravedono veloci sprazzi del campionario umano dell'assurdo, in un lirismo che vive sul movimento e sulla posizione scenica, sul teatro che si fa (anche) danza. Leggerezza del gesto a vincere un'insostenibile pesantezza dell'essere. Che confonde. Fra sogno e realtà, difficile seguire in totale comprensione il tracciato drammaturgico, con la narrazione appena abbozzata, quasi un fastidio. E allora immagini e ancora immagini. Frammenti. Certo, Beckett. Fin dai due personaggi che accolgono il pubblico (più o meno) in attesa. Ma molto oltre Godot, si è ai margini di una società che esclude, il diverso come la massa generazionale più giovane, sottomessa a logiche di potere ed immobilismi. Accompagnato da Manolo Muoio (per buona parte anima dinamica del duo), Gleijeses fa sue alcune direzioni già dell'Odin immaginando un testo che al fisico concede molto, ma dimostrando una sicurezza drammaturgica che fa davvero ben sperare. Via via verso il

finale abbandonando senza troppi rimpianti gli stessi modelli dichiarati, per una scrittura che si fa più intelligibile e propria, con una freschezza solo a tratti un po' bidimensionale. L'eleganza di Muoio ammorbidisce le pretese intellettuali, insieme alla presenza scenica di Gleijeses, carisma che non si compra. Minimale la regia, che gioca con una manciata d'oggetti e (moltissimo) con le ombre. Ovunque. Per una realizzazione che affascina più per l'impatto estetico che per un sottotesto abbastanza scontato. Ma in certe micro-coreografie omogenee alla recitazione, la forza poetica si amplifica esponenzialmente, la bellezza a farsi concetto totale. Di mente e corpo. E ci si emoziona, nonostante un finale debolezza e stranamente sciapo. *Diego Vincenti*

Complotti pirandelliani

IL GIUOCO DELLE PARTI di Luigi Pirandello. Progetto e drammaturgia di Egisto Marcucci. Regia di Elisabetta Courir. Scene di Graziano Gregori. Luci di Luigi Ascione. Musiche di Matteo D'Amico. Con Geppy Gleijeses, Marianella Bargilli, Luciano Virgilio, Antonio Ferrante, Franco Ravera, Massimo Cimaglia, Ferruccio Ferrante, Francesco Pupa, Francesco Sgrò, Antonella Familiari. Prod. Teatro Stabile di Calabria, CROTONE.

Tratto da una sua precedente novella con una struttura e un esito semplice e chiaro, quando Pirandello gli cambia titolo e la trasforma in dramma, tutto si complica, tenuto com'è, quell'intrigo domestico, sul piano scivoloso di astratti schemi filosofici, così come gli esempi concreti che li vorrebbero dimostrare (la metafora dell'uovo), fino a risultare inutili, sciocchi e pedanti, e ritorcersi proprio contro chi li pronuncia (il perfido Leone Gala) e se ne avvale per mascherare la trama di un delitto che ha già deciso di compiere per rancore, vendetta, per "gioco", indifferenza: o forse soltanto per nascondere, finché sarà ancora possibile, la propria incapacità a vivere una normale vita (anche sessuale) coniugale. Nelle abili mani di un drammaturgo d'oggi il testo si presta a un adattamento che porti alla luce del palcoscenico proprio l'idea del complotto, che è alla base di altri drammi dello scrittore siciliano; altrimenti diventa difficile sfuggire alla vera trappola pirandelliana che è quella di essere assecondato in tutti i suoi sofismi. Assunto il dramma così com'è, lo spettacolo, intelligentemente ideato da Egisto Marcucci e

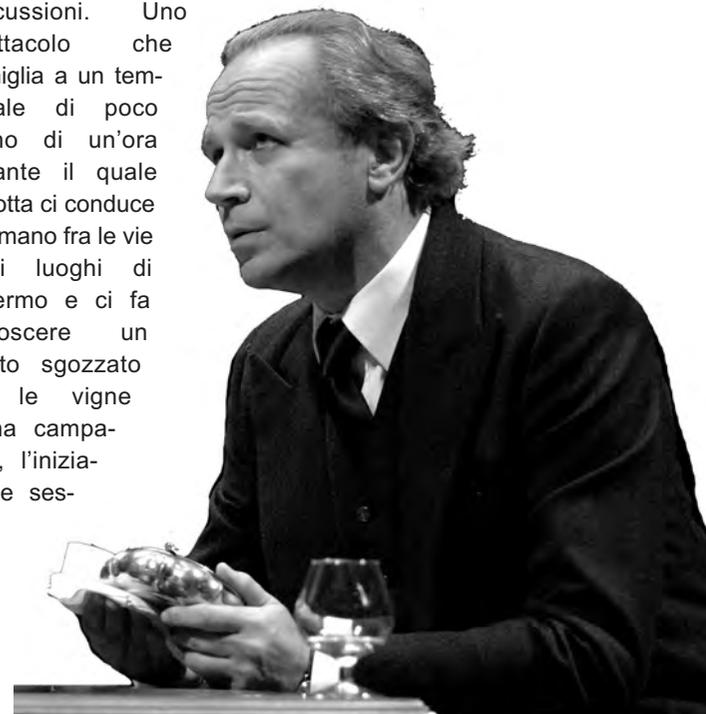
messo in scena da Elisabetta Courir con alcune incongruenze interne (dalla malcelata, persistente ironia di Geppy Gleijeses/Leone Gala, alla scoperta e travolgente passione da eroina tragica/*femme fatale* di Marianella Bargilli, nella parte di Silia; a una evidente, ma troppo discontinua, metateatralità scenica), ha una sua originalità proprio quando abbandona il vano filosofare di alcuni suoi personaggi e si fa immagine, visione, spazio neutro (quindi, non necessariamente borghese), per incontri verbali che diventano anche dissonanze fisiche, del corpo, come nel teatro di Strindberg o di Wedekind. Molto bravi tutti gli interpreti, ognuno per la sua parte. Così ammiriamo il sarcasmo obliquo e agghiacciante di Gleijeses, giustamente lontanissimo dalle "classiche" interpretazioni di Leone Gala precedenti, la fiammeggiante presenza scenica di Marianella Bargilli che fa di Silia un personaggio distonico, anti-psicologico, da avanguardie primo-Novecento, l'inquieto Luciano Virgilio, vittima colpevole e predestinata, come la voleva Pirandello, e Franco Ravera che, furbescamente, fa un Filippo detto Socrate, strizzando l'occhio ai giorni nostri. *Giuseppe Liotta*

Per le vie di Palermo

MALALUNA, di Vincenzo Pirrotta. Regia di Vincenzo Pirrotta. Musiche di Emanuele Esposito e Luca Mauceri. Con Vincenzo Pirrotta e Luca Maceri. Prod. Associazione Culturale Esperidio, PALERMO.

È un fiume in piena questa *Malaluna* scritta-diretta-interpretata da Vincenzo Pirrotta, solo sulla scena e accompagnato dalle musiche di Luca Mauceri alle prese con chitarra e percussioni. Uno spettacolo che somiglia a un temporale di poco meno di un'ora durante il quale Pirrotta ci conduce per mano fra le vie e i luoghi di Palermo e ci fa conoscere un morto sgozzato fra le vigne d'una campagna, l'iniziazione ses-

Nella pag. precedente, Licia Lanera, attrice e interprete di *Due*, regia di Licia Lanera e Riccardo Spagnuolo; in questa pag., Geppy Gleijeses in *Il giuoco delle parti*, di Luigi Pirandello, regia di Elisabetta Courir.



suale d'un tredicenne geloso e attratto da una prostituta di Piazza Marina dalla «funcia di cerasa russa russa» (bocca di ciliegia rossa), le lascivie di donne maritate «vasa-vasa», nei confronti di giovani virgulti quando i mariti se ne stanno lontani imbarcati su navi da pesca, i bottegai della Vucciria che incensano i loro prodotti «banniando», strillando a squarciagola, la via Maqueda, la più spagnola delle vie di Palermo, il carcere dell'Ucciardone, il «quarume» delle carnezzerie (il brodo di carne con l'osso delle macellerie), i vicoli dalla "A" alla "Z". È un omaggio a Palermo, città simbolo della lotta alla mafia e delle sue multietnie, con le sue contraddizioni, con una luna luminosa e oscura, macchiata di sangue e ostile ma che luccica più che in ogni altra città del mondo, un viaggio nella Palermo "madre-coraggio" dove si innestano le storie più singolari, raccontate da un Pirrotta in grande vena, che sfodera un'infinità di modulazioni e timbri vocali e che ha dei momenti di quiete, simili a degli squarci di sole, solo quando accompagna il "cuntu" con canzoni al ritmo di tarantelle o di valzer.

Gigi Giacobbe

Lo sguardo feroce del pizzo

LA SIGNORA CHE GUARDA NEGLI OCCHI, di Sabrina Petyx. Regia di Giuseppe Cutino. Con Maria Cucinotti, Filippo Luna, Sabrina Petyx. Prod. M'Arte, PALERMO.

La signora che guarda negli occhi è la paura. E la paura spesso fa abbassare lo sguardo, genera vergogna. Sono questi i sentimenti, angosciosi e soffocanti, in cui si trova avvolto lo spettatore fin dalle prime battute del nuovo lavoro della compagnia M'Arte, palermitani doc che meriterebbero più frequenti sbarchi in continente. Si parla di pizzo, racket, estorsione, ma non come ci si potrebbe aspettare. Non c'è infatti l'intenzione di costruire l'ennesimo congegno drammaturgico "a tesi", lo spettacolo d'impegno civile a rischio retorica o la performance di teatro di narrazione dalle modalità ormai pericolosamente logore. Ma, allo stesso tempo, il concentrarsi della scrittura "frammentata" di Sabrina Petyx su un

tema di pregnante attualità, anomalo rispetto ai trascorsi del gruppo, crea un cortocircuito di sorprendente efficacia, sia intellettuale che emotiva. Il lavoro di documentazione è partito sì da letture di libri e giornali, ma il risultato non è né documentaristico né cronachistico. Quel che viene evocato sono l'angoscia e la solitudine che si insinuano nella vita privata, familiare delle persone vittime di taglieggiamento. Gli estorsori sono signori sempre sorridenti, non articolano mai minacce dirette, ma sanno dove vanno a scuola i tuoi figli, in che giardinetti giocano, dove tua moglie va abitualmente a fare compere. Ogni "vittima" si trova a vivere isolata nella sua paura e nella sua vergogna, a rischio di impazzire. In scena ci sono un uomo e due donne (davvero emozionanti Filippo Luna, Maria Cucinotti e la stessa Petyx guidati dalla ficcante regia di Giuseppe Cutino), ascoltiamo dalle loro voci frammenti di minacce, brandelli di esistenze turbate, istantanee di famiglie distrutte. Si affannano a cercare un equilibrio su tre sedie irrimediabilmente sghembe, si spogliano e si rivestono come se non sapessero più chi sono. Finché una di loro trova il coraggio della denuncia. Coraggio che, al Palermo Teatro Festival dove il lavoro è stato presentato, contagia anche alcuni spettatori (tra questi Rita Borsellino e Vincenzo Conticello, da anni sotto scorta per il suo impegno in prima linea contro il pizzo) che si uniscono agli artisti in scena nel testimoniare la necessità di dire basta. Parole

semplici, nessun compiacimento: solo il teatro che torna a farsi tempo laico in cui la comunità si ritrova e si ricompatta. E non è poco. *Claudia Cannella*

Due uomini e una bara

OUMINICCH', di Rosario Palazzolo. Regia e interpretazione di Anton Giulio Pandolfo e Rosario Palazzolo. Musiche di Francesco Di Fiore. Prod. La Compagnia del Tratto, PALERMO.

Trentasetti e Trentaquattro, protagonisti dello spettacolo *Ouminicch'*, rappresentano il paradigma di una vita misera fatta di riti quotidiani, di paure e di immobilismo. Lo spettatore non sa, ossessionato dalla musica insistente e fastidiosa di una radiolina, come inquadrare quei due uomini e quella bara al centro della scena. Si tratterà di una storia di mafia? Ci sarà un riscatto da pagare? Gli attori interpretano due malfattori? E invece Rosario Palazzolo e Anton Giulio Pandolfo, entrambi bravissimi nel giocare con l'equilibrio fra silenzi e parole, fra cupezza e luminosità, sono semplicemente due "ominicchi". In preda a una partitura precisa: "u sacramento da pisatura", ovvero il sacramento della pesatura, "a vestitura", il momento di vestirsi con gli abiti presi dalla valigia, "a segnatura", ossia chi perde fa un segno con il gessetto sul corpo dell'altro. Così nello spettacolo i due "ominicchi" si confrontano con le loro debolezze, eternamente incerti sull'aprire o meno "quella porta", e soprattutto minacciati da un'ansia di morte slegata dal quotidiano. Un lavoro puntuale e deciso in ogni sua parte, dalle tinte *noir*, che si appoggia su un dialetto a tratti grottesco ed estemporaneo che contribuisce a creare un'atmosfera straniante. Il testo dello spettacolo regala anche molta ironia alla scena, così com'è pieno di simboli e di doppie interpretazioni. Tutto si svolge in uno spazio senza tempo, in una stanza essenziale a volte claustrofobica, che funziona ai fini di quell'universalità che gli attori ricercano. *Ouminicch'* potrebbe diventare il primo tassello di una "Trilogia dell'impossibilità" che guarda dentro ai rapporti umani e alle loro fragilità e che la compagnia palermitana intende portare avanti. *Claudia Brunetto*





Alain Platel

Una pietà senza tempo

Il coreografo belga Alain Platel non è più in Italia una sorpresa sconvolgente. Se così si può dire, alla sua “danza bastarda”, che cerca la verità della nostra epoca, che fotografa in modo deformato i rapporti profondi che ci avvolgono, ci siamo abituati. Eppure ogni spettacolo, da quel *Bernadetje* che ritraeva un gruppo di adolescenti in un metaforico autoscontro più di dieci anni fa, lascia in noi qualcosa che continua ad agire a distanza. Così è per *Pitié*, che ha debuttato in prima italiana al Festival Vie di Modena. Siamo distanti dallo stile metropolitano dei primi lavori, da quelle ambientazioni che richiamavano qualche periferia: rimangono solo i costumi molto “da strada” e un po’ United Colours of Benetton. Anche in questo caso come nel precedente *Vsper* da Monteverdi, l’incursione in una composizione musicale del periodo barocco si trasforma in uno spettacolo dalla figurazione insieme astratta e universale, sospesa in un non-tempo per raccontare qualcosa di sempre bruciante. Ora la fonte è la *Passione secondo San Matteo* di Bach, trasformata in una composizione jazzata da Fabrizio Cassol, piena di risonanze antiche, di stridori contemporanei, di melanconie senza età. La danza si intreccia con il canto e con la musica per raccontare la morte e la pietà, la vicenda del Cristo e della madre e anche la nostra, che in quel sacrificio continuiamo a riconoscerci da svariati secoli. L’impianto scenico è semplice: un tavolo, con una donna coperta da un velo nero al centro, un uomo e una donna ai lati, all’inizio in una posa di dolore; un gruppo di ballerini, una torre, una tribuna di legno con un’orchestrina. I danzatori dei Ballets C. de la B., la straordinaria compagnia nata nel 1984, sembrano mossi da un dolore tramutato in corrente nervosa: li scuote, li sloga, li slancia, tra il movimento convulso, malato, e il virtuosismo, fino a momenti in cui sembra che vogliano strapparsi la pelle di dosso. I tre personaggi al tavolo prendono vita e voce: sono il soprano Laura Claycomb che interpreta la madre dolorosa, la strepitosa Cristina Zavalloni che incarna Maddalena e il controtenore Serge Kakudji che canterà ma anche ballerà con sorprendenti movimenti tribali il Cristo stesso. È un’opera composita, *Pitié*: la danza si raggruma in momenti di rigido, terribile nitore, e la musica scava le emozioni; il dolore si fissa in pose al limite di figurine che ricordano un atto tante volte celebrato e un assolo di voce trasporta nelle sfere più intime della partecipazione umana. L’azzurro dell’iconografia mariana è un telo da imballaggio contro il quale i corpi combattono per emergere, respirare, sopravvivere. La rappresentazione del dolore rende questi meravigliosi ballerini grottesche marionette legnose. E la musica, alla fine, nel buio della morte, vince sulle pose evocando una scintilla di verità che sconvolge. *Massimo Marino*

PITIÉ. Coreografia di Alain Platel. Musica originale di Fabrizio Cassol ispirata a *La Passione secondo Matteo* di J.S. Bach. Scene di Peter De Bieck. Costumi di Claudine Grinwis Plaat Stultjes. Luci di Carlo Bourguignon. Suono di Caroline Wagner, Michel Andina. Drammaturgia di Hildegard De Vuyst. Drammaturgia musicale di Kaat Dewindt. Con Elie Tass, Emile Josse, Hyo Seung Ye, Juliana Neves, Lisi Estaràs, Louis-Clément Da Costa, Mathieu Deseigne Ravel, Guan Bui Ngoc, Romeo Runa, Rosalba Torres Guerriero e i cantanti Laura Claycomb, Cristina Zavalloni, Serge Kakudji, Magic Malik. Musiche eseguite da Aka Moon (Fabrizio Cassol, Michel Hatzigeorgiou, Stéphane Galland) Airelle Besson, Philippe Thurio, Lode Vercamp, Alexandre Cavalière. Prod. Les Ballets C. de la B., BRUXELLES.

Le tre età di Venere

LA NATURA DELLE COSE, dal *De rerum natura* di Lucrezio. Regia, coreografia e scene di Virgilio Sieni. Costumi di Geraldine Taylor. Collaborazione alla drammaturgia e traduzioni di Giorgio Agamben. Musiche di Francesco Gíomi. Luci di Corrado Mura e Virgilio Sieni. Con Ramona Caia, Massimiliano Barachini, Jacopo Jenna, Daniele Ninarello, Csaba Molnar, Virgilio Sieni. Voce di Nada Malanima. Prod. Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO - Compagnia Virgilio Sieni, FIRENZE.

Opera della maturità, *La natura delle cose* che Virgilio Sieni ha tratto dal *De rerum natura* di Lucrezio si trasforma, grazie alla complicità drammaturgica di Giorgio Agamben, in un canto dell’inesaudito, elegia di una condizione in cui delizia e amarezza si fondono inscindibilmente. Con la stessa intensità teatro e danza si fondono in una partitura scenica scabra e visionaria, lieve e potente, che lascia ammirati e commossi. Distillati in una sintesi capace di coniugare densità e trasparenza, gli umori estratti dal poema lucreziano si metamorfosano in visioni costantemente in bilico tra grazia e sublime goffaggine, simulacri di un’umanità gettata nel tempo. Scandito da versi ritornanti (nella preziosa traduzione di Agamben affidata alla voce tenue e profonda di Nada Malanima) e da sonorità in cui tra echi di elementi naturali affiorano ombre arcaiche e pagane (le musiche sono di Francesco Gíomi), il flusso delle apparizioni si distende in un concertato onirico

Nella pag. precedente, Maria Cucinotti, Sabrina Petyx e Filippo Luna in *La signora che guarda negli occhi*, di Sabrina Petyx, regia di Giuseppe Cutilino; in questa pag., in alto, una scena di *Pitié*, di Alain Platel; in basso, un’immagine di *La natura delle cose*, di Virgilio Sieni.



incorniciato da figure animali. Tra i sussulti di una testa equina, che sbucca da un velario destinato a cadere per rivelare un vuoto delimitato da altri identici velari, e il passaggio di una figura dalla testa di cervo, Venere si concede agli sguardi. All'inizio ha il volto di una giovane donna, poi la testa di una bambina e infine le rughe di una vecchia. Prima sospesa a mezz'aria grazie alle cure di un quartetto maschile che in un'unica concatenazione ne asseconda i movimenti come in una sequenza di bunraku rovesciata (qui la marionetta è viva - anzi, è vita - e i servi di scena ne raccolgono gli impulsi), Venere trova poi la verticalità per scivolare infine verso una terra a cui il ventre femminile sembra ricongiungersi per naturale gravità. Vestita di rosso, i biondi

capelli sulle maschere di lattice che evocano il grigio della pietra, Ramona Caia incarna con l'immaterialità di una vibrazione il *clitamen* indicato da Lucrezio come origine della vita, il suo essere "incerto momento". Ed è proprio nella terza stazione, quella dedicata alla vecchiaia, che si dispiega una riflessione sull'amore - simulacro dei simulacri - in cui risuona la *pietas* di cui, a distanza di secoli, Rilke si sarebbe fatto cantore nelle Elegie Duinesi. È con l'immagine degli amanti che «mescolano sulle labbra le salive e il respiro, premendo coi denti le labbra invano, perché nulla possono raschiare di là, né penetrare né confondersi con tutto il corpo in quel corpo» che si chiude l'epifania e si torna ai propri simulacri, grati per il dono ricevuto. *Andrea Nanni*

FUORISTRADA giovani coreografi a Ferrara

Giunta alla terza edizione, Fuoristrada, la piccola maratona dedicata ai giovani coreografi italiani dal Teatro Comunale di Ferrara nell'ambito del progetto Anticorpi, si è aperta quest'anno anche ai talenti emergenti d'oltreconfine: tre compagnie italiane e tre straniere, dunque, si sono avvicinate nell'arco di due serate con il minimo comune denominatore della recente assegnazione di un premio. Realizzato grazie al premio di produzione Fare Anticorpi, *Motel* del gruppo Nanou scandisce il dispiegarsi di un'assenza disseminando azioni senza movente (nitide e rarefatte come fossili di un immaginario canagliesco), sonorità evocative (lo scorrere di una pellicola cinematografica, l'intrecciarsi di frequenze radio in cerca di sintonie) e luminescenze spettrali (che rivelano e insieme nascondono) tra gli arredi anonimi di un interno in cinemascopo. Dal limbo in cui una figura maschile in tuba nera ci invita a specchiarci affiorano muti rituali anch'essi anonimi, esercizi di mutua solitudine distillati da Marco Valerio Amico e Rhuena Bracci con vibrante distacco, effetti personali trafugati e abbandonati come spoglie di una realtà che non si lascia afferrare se non per subitanee accensioni. Lo spettro di una realtà sempre più inafferrabile aleggia anche in *Eye Was Ear* di Francesca Pennini, vincitrice del premio Giovani Danz'Autori Emilia-Romagna. Ludico e concettuale, sintetico e bidimensionale, il lavoro della giovane danzatrice e coreografa ferrarese (reclutata da Sasha Waltz per la sua prossima produzione berlinese) indaga con inquieto rigore le derive di una virtualità in cui il corpo diventa anagramma insolubile, copia senza originale, oscena immaterialità. Il risultato è un acre *divertissement* in cui parrucche, protesi plasti-

che e indumenti indossati al contrario trasformano la stessa Pennini e Alessandro Pintus in figurine ancipiti che oscillano su un quadrato bianco tra suoni rubati alla piattaforma *second life*. Così, tra nuche trasformate in volti privi di occhi

e braccia pronte a staccarsi dal tronco si delinea una tassonomia immaginaria dove emerge tutta la violenza del presente derealizzato in cui siamo immersi. Tra gli italiani rimane da dire della promettente Chiara Frigo, che in *Takeya* (premio Giovani Danz'Autori Veneto e premio Aerowaves) indaga i rapporti tra velocità mentale e velocità fisica coniugando spirito analitico e afflato lirico seduta di fronte al pubblico dall'inizio alla fine. Sul versante straniero delude l'australiano Adam Linder (vincitore del The Place Prize for Dance) con *The Perfect Score*, riflessione sull'identità maschile in bilico tra lampi di violenza ed enfasi masturbatorie sulle note del *Bolero* di Ravel. Ed è poco più che un bozzetto *No intre 1800* (premio Certamen Coreografico di Madrid)

dei galiziani Pisando Ovos, in cui momenti di vita di coppia rischiano di scivolare in una generica poeticità. Meglio allora la sgangherataggine pop di *Love Always, Debbie and Susan* (premio Dansescene-Kedjia Dansolution), in cui l'islandese Steinunn Ketilsdóttir e lo statunitense Brian Gerke ridono (e ci fanno ridere) sugli inganni del desiderio. *Andrea Nanni*



MOTEL, di e con Marco Valerio Amico e Rhuena Bracci. Suono di Roberto Reffura. Luci di Fabio Sajiz. Prod. Gruppo Nanou, RAVENNA - Fondo Fare Anticorpi.
EYE WAS EAR, regia e concept di Francesca Pennini. Musiche di Gianluca Russo. Con Francesca Pennini e Alessandro Pintus. Prod. Collettivo Cinetico, FERRARA.
THE PERFECT SCORE, di e con Adam Linder. Musica di Maurice Ravel. Prod. The Place, LONDRA.
TAKEYA, di e con Chiara Frigo. Disegno sonoro di Mauro Casappa. Luci di Leonardo Benetollo. Prod. Chiara Frigo, VERONA.
NO INTRE 1800, di Ruf Balbis e David Loira. Luci di Afonso Castro. Con Ruf Balbis e Natxo Montero. Prod. Compañia Pisando Ovos, VIGO.
LOVE ALWAYS, DEBBIE AND SUSAN, di e con Steinunn Ketilsdóttir e Brian Gerke, REYKJAVIK.



Come ti cucino lo show

SHOW, di e con Antonio Tagliarini. Prod. Rialto Sant' Ambrogio, Centro Artistico Il Grattacielo di LIVORNO - Armunia Festival, CASTIGLIONCELLO (LI).

Show è il titolo, semplice ma appropriato, di una messa in scena che vede mattatore Antonio Tagliarini, giovane danzatore formatosi alla scuola di Giorgio Rossi e Raffaella Giordano e anche bravo attore che ha collaborato, tra gli altri, con Marco Baliani e Massimiliano Civica. Per iniziare uno sketch in cui il protagonista delimita sino all'infinito lo spazio della rappresentazione per poi impegnarsi in tredici minuti di una danza essenziale ed elegante. Poi si ferma e, facendo il verso a tanta coreografia dei nostri tempi che rifiuta il movimento per abbordare altri linguaggi, si pone - e ci pone - tormentosamente il problema di riempire una rappresentazione che per essere di tutto rispetto deve almeno raggiungere un'ora di durata. Diventa dunque un performer di scaltra sapienza attoriale, modulando tempi comici infallibili mentre si lancia in un scontro con almeno altri due suoi alter ego, l'uno provvisto di abito grigio e maschera con l'effigie del Tagliarini stesso e l'altro un bislacco ballerino in tutù un po' tonto ma in cerca di *glamour*. Si ride molto ma lo "Show" nasconde altro, una inquietudine che serpeggia e che a volte si svela disorientante, un corpo a corpo con sé stesso alla ricerca di una possibile identità che continuamente sfugge e si dissolve. E così la messa in scena riesce a regalarci momenti di grande emozione come la coreografia tutta trattenuta sulle note di *Singin' in the rain* o lo sfogliare lentamente una serie di foto del volto del protagonista che da nitido via via sbiadisce perdendosi nel bianco mentre aleggiano le celebri note di *Avec le temps* di Léo Ferré nella versione di Dalida. Ossessivo e struggente il gesto continuo di inserire il capo in una busta di plastica per soffocarsi, una spruzzata di dramma però subito sconfitta dall'arrivo di un sorriso. *Nicola Viesti*

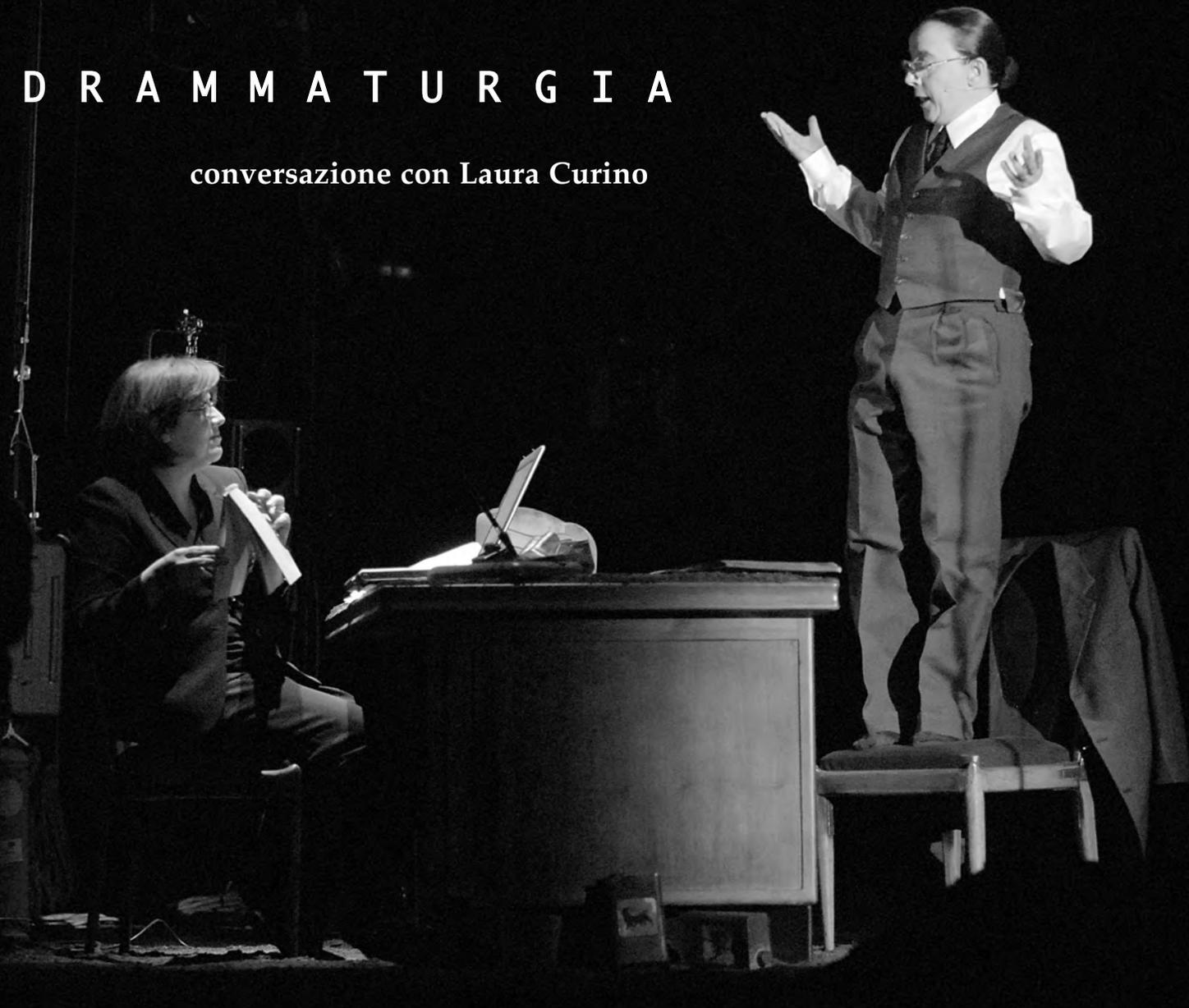


Exister o non Exister? l'incerto futuro milanese

Ai desideri non si rinuncia. Potrà anche Milano avere, come Parigi, il suo Théâtre de la Ville, tempio della danza contemporanea? Nella metropoli lombarda un bacino potenziale di spettatori non manca e ormai esistono manifestazioni collaudate. Ci riferiamo in particolare allo storico Festival Milanoltre (in verità l'ultima edizione, messa in cantiere come sempre all'inizio d'autunno da Teatridithalia, passata un po' sottotono: anche per l'assenza di personalità di grande rilievo), a Short Formats (un lumicino anch'esso, ma da non sottovalutare), a Uscite d'emergenza, al festival, declinato tutto al femminile, Danae e ancora a quello che di essi reca l'insegna più curiosa, Uovo. Rassegne alle quali dall'anno scorso è venuta ad aggiungersi Exister e con propositi almeno sulla carta più ambiziosi, quello innanzitutto di guardare a un pubblico che va al di là delle strette cerchie di appassionati e di addetti ai lavori e quello di provare a estendersi lungo tutto l'arco di una intera stagione. Nell'edizione di quest'anno ha messo nell'insegna il sottotitolo *Contaminazioni*. Termine che sottintende la volontà di creare una più stretta relazione e connessione fra spazi, artisti e pubblico, risvegliando potenzialità in vista anche dell'Expo 2015. *Exister* insomma, un territorio di incontro e confronto, di contaminazioni appunto con artisti e teatri, fra i quali anche quell'enorme struttura che è il Teatro degli Arcimboldi, che ancora stenta a trovare una sua fisionomia. Fatica, anche se avvisaglie di un nuovo corso sembrano avvertirsi. Un corso che dovrebbe fare del grande contenitore qualcosa di vicino al sopracitato parigino Théâtre de la Ville. La vetrina appunto della danza contemporanea. Progetto generoso e però rischioso. Che richiede sicure risorse finanziarie e intelligenza nelle scelte. Gli spettacoli presentati finora, e si allude soprattutto a quelli di questo 2008, hanno dato infatti l'impressione di essere arrivati un po' per caso. Frutti minori o scartati da altri. Alla ribalta compaiono non proprio straordinarie. Lo si è notato con il passaggio a tarda primavera di alcune compagnie americane (vedasi il *Complexions Contemporary Ballet*, vedasi il *Diavolo Dance Theater*) e della israeliana *Kibbutz Contemporary Dance Company*. Ma anche a deludere (quasi un tonfo) il pure reclamatissimo *Menske* del belga Vim Vandekeybus, che nel novembre appena passato ha aperto appunto con una certa enfasi la rassegna *Exister* proprio agli Arcimboldi, gli altri dodici appuntamenti destinati invece a ribalte minori, riservate a gruppi emergenti e a qualche nome di punta internazionale, da Sieni ai canadesi O Vertigo e al brasiliano Guillermo Bothelo che ha affidato la sua ultima coreografia *O, 5%* alla formazione svizzera Alias). Nome di grido e di punta del teatro-danza d'area fiamminga, Vandekeybus, ha rivelato di aver perso quel mordente corrosivo dimostrato in alcuni dei suoi precedenti lavori. Piuttosto prolisso e drammaturgicamente confuso questo *Menske*, il titolo a derivare da una parola in dialetto fiammingo che si potrebbe tradurre con Omuncolo. Il pubblico frastornato dal suono e dalle musiche dei Dean con effetti Dolby surround e afflitto da monologhi tediosissimi che uscivano dalle labbra dei (pur bravi ma smarriti) danzatori. Una decina di interpreti di nazionalità diversa ripartiti fra uomini e donne impegnati ad esprimere dentro una nera e incomprensibile scenografia le loro crisi esistenziali. Omuncoli appunto frastornati da un mondo troppo complesso alla impossibile ricerca di un'esistenza più vivibile. Una spettacolo "venduto", come una nuova kubrikiana *Arancia meccanica*, ma che tale non è parsa rivelarsi. *Domenico Rigotti*

Nella pag. precedente, in alto, Adam Linder, regista e interprete di *The perfect score*; in basso, Francesca Pennini e Alessandro Pintus in *Eye was ear*, di Francesca Pennini; in questa pag., una scena di *Menske*, di Vim Vandekeybus.

conversazione con Laura Curino



Scrivere le aziende

di Roberto Canziani

Olivetti, Agip, Eni, Illy... quando il teatro di narrazione cominciò a raccontare l'industria italiana e i grandi personaggi che la realizzarono. Prima a farlo è stata l'attrice-autrice piemontese con le due pièce su Camillo e Adriano Olivetti nel 1996 e 1998, a cui hanno fatto seguito una su Enrico Mattei nel 2006 e, più di recente, una sulla lavorazione del caffè per la Illy di Trieste

«**C**amillo, le cose le sapeva fare. Sapeva costruirle. Ogni dettaglio tecnico e meccanico, ogni minimo particolare costruttivo, Camillo era capace di tenerlo sotto controllo. Adriano invece non ci riusciva. Gli veniva sbagliato tutto. Sotto le sue mani le cose si rompevano. Era di una diversa pasta, Adriano. Eppure, oltre al cognome (gli Olivetti) e oltre all'azienda (la Olivetti), c'è qualcosa che spiega perché l'uno è figlio dell'altro, perché il cervello di Adriano sia l'inevitabile estensione di quello di Camillo. Viveva in loro una comune idea di responsabilità e condivisione. Avevano capito che cambiare il mondo era una faccenda che riguardava tutti, ma questo non li esimeva da un senso di individuale responsabilità».

È lunga la chiacchierata con cui Laura Curino ci introduce nelle stanze del suo laboratorio di scrittura. Parte

dal 1908, l'anno di fondazione dell'azienda piemontese che per la qualità e la diffusione delle sue macchine per ufficio riuscì a essere, per lunghi decenni, prima nel mondo. Poi la conversazione si snoda lungo i tornanti del secolo e tocca la curva degli anni Sessanta, il momento in cui la scomparsa di Adriano Olivetti (1960) precede di poco quella di Enrico Mattei (1962). Anche Mattei, l'imprenditore, l'uomo d'affari, l'avventuriero politico che, alla guida dell'Agip prima e dell'Eni poi, disegnava la rotta energetica italiana, è per Curino oggetto di interesse, figura segnata da una miscela di accadimenti storici e carisma individuale che rende il "caso Mattei" tuttora affascinante. E poi ancora, doppiato il capo del nuovo secolo, penetrati in questo decennio, ecco che la filosofia di un'altra impresa – la triestina Illy, industria del caffè – porta Curino a riflettere nuovamente su questo particolare e inconsueto legame, che lei stessa ha propiziato, tra scrittura teatrale e industria.

Ivrea: la città ideale

«Scrivere le aziende»: è un compito nel quale ci si può impegnare come se si trattasse di un incarico, una commissione, uno dei tanti output della propria professione. O al contrario, è un compito che si può scegliere, restando scrittori e artisti, sollecitati da personali ragioni e vocazioni. «Noi nati negli anni '50 - dice Curino, ricordando le radici biografiche e geografiche che l'hanno portata a scrivere *Camillo Olivetti* (1996) e *Adriano Olivetti* (1998) -, noi figli della Fiat e della grande Torino, guardavamo all'azienda di Ivrea come a un miraggio. A poche decine di chilometri dalla nostra città, nella quale l'organizzazione del lavoro in fabbrica seguiva criteri di organizzazione militare (le origini del modello tayloristico stanno nell'esercito...), c'era invece un'isola felice in cui si parlava di fabbriche belle, di città a misura d'uomo, di salvaguardia del territorio, di tecnologia al servizio del benessere. E in quella città operava un'industria che aveva capito che l'energia non era solo idroelettrica, petrolifera, termonucleare, ma era anche quella dei giovani, perché le loro idee sono i propulsori che nessuno prima ha immaginato».

Ivrea e la sua azienda leader sono state, negli anni '50, la culla di un sogno urbanistico, industriale, culturale, civile, unico in tutta Europa. Ma negli anni '90, quando a Settimo Torinese, Laura Curino e Gabriele Vacis, assieme al loro gruppo di teatro, progettano di lavorare sulla Olivetti, la memoria della città è già rimossa, dimenticata. «E nella dimenticanza sembrava caduta tutta l'Italia: chi parlava più di fabbriche belle, di città a misura d'uomo? Chi si ricordava di un luogo dove pittori, artisti, poeti dirigevano un'azienda? Chi citava più Adriano Olivetti, che aveva chiamato Le Corbusier per creare le case per gli operai, che costruiva fabbriche fra gli alberi, che aveva inventato l'urbanistica, il design, la psicologia del lavoro. Quarant'anni dopo, l'utopia olivettiana veniva liquidata da destra come da sinistra. Ma per noi, la storia dell'Olivetti non era affatto utopia. Era stata qualcosa di vivibile e di concreto, un modello che aveva segnato la vita di intere generazioni. E a noi interessava».

Gli "olivettiani" rispondono all'appello

Teatro Settimo comincia a raccogliere materiali. C'è poco: coperti dal segreto industriale e male organizzati gli archivi, scarsi i documenti, due sole le biografie. Poi il lampo di un articolo sul *Corriere della Sera*, e la sorprendente chiamata all'appello degli "olivettiani". «Da tutta Italia mi scrivono e mi telefonano, mi portano i documenti che avevano in casa, vogliono parlare con me, spiegarmi l'azienda. Gli operai, i dirigenti, chi si era occupato dei servizi bibliotecari: un circolo virtuoso, una messe di materiali e di registrazioni che raccontano gli uomini, la fabbrica, la sua filosofia. Allora il problema si è trasformato: non cosa raccontare ma come dar forma teatrale a questo imponente racconto. Mi assumo io l'incarico, perché a volte le belle idee se ne parli troppo, se ne parli con tutti, finisce che non le realizzi mai. E ci lavoro per uno, due anni. È proprio in questo lungo processo di distillazione che emerge Camillo. Adriano era l'oggetto delle mie attenzioni, ma Camillo, il padre, lo scavalca. Camillo è una figura estroversa, è personaggio, è pieno di tic e di passioni, uomo dell'inizio del secolo ha il fascino dell'esotismo temporale».

Però non c'è nessuno che voglia produrre uno spettacolo su Camillo Olivetti. Non l'azienda che, perso Adriano, ha perduto se stessa ed è diventata una carta da giocare nel mondo del *factory trading*, un tassello nel domino della finanza. Non il sistema teatrale italiano, nel quale il binomio *teatro di narrazione* non ha ancora corso, e attende una leva critica, un'attenzione di stampa, e soprattutto un pubblico che lo santifichi.

«Allora faccio come poi ho sempre fatto. Fisso una data e mi dico: entro questa data devo debuttare, accada quel che accada. Voglio fare lo spettacolo nelle fabbriche e nelle scuole, e so che per poterlo fare è necessario che sia agile. Non devo usare nulla, ci devo essere soltanto io. Così, con le mie forze, arrivo alla prima. A Ivrea, 1996. Ed è una prima epica. In platea mi trovo davanti gli olivettiani, tutti quelli che mi ave-

In queste pagg. Laura Curino in alcuni suoi spettacoli: in apertura, con Lucia Annunziata in *Il signore del cane nero*, regia di Cristina Pezzoli (foto: Attilio Marasco); in questa pag., con Mariella Fabbris, e Lucilla Giagnoni, in *Adriano Olivetti*, di Laura Curino e Gabriele Vacis, regia di Gabriele Vacis; nella pag. seguente, in *Caffè*, di cui è autrice, regista e interprete.



IL CAFFÈ, questo sconosciuto

Non solo il futuro, nei fondi di caffè, ma anche la sua storia e il suo passato. *Caffè* è il titolo del monologo che Laura Curino ha ideato, scritto e portato in scena per l'azienda Illy, con il supporto delle creazioni visive e sonore di Lucio Diana: un riquadro verde di erba sintetica, dalla quale spuntano lunghi steli che recano in cima tazzine. Lì l'attrice si muove narrando.

HYSTRIO - *Nei suoi spettacoli ha raccontato il lavoro umano che si intreccia nei gioielli creati a Valenza Po, o nei tessuti ricamati della laguna veneta, o ancora l'intraprendenza industriale del Piemonte. Ora è la volta del caffè.*

LAURA CURINO - È la nostra bevanda nazionale, il suo gusto permea ogni giorno la vita di noi italiani, ma ne sappiamo così poco. Conosciamo molte più cose sul vino, sulla pasta, sappiamo la loro storia. E quando li mettiamo nel piatto, vediamo l'uva o il grano, sappiamo come si sono trasformati. Sul caffè, invece, soltanto qualche vaga idea.

HY - *Vediamo tazzine, sacchi. E immaginiamo provenienze esotiche, il Brasile, per esempio.*

L.C. - Sì, ma da che pianta nasce il caffè? È bassa, come il cotone, oppure alta? Se ne interro un chicco, germoglia? E com'è il chicco appena colto, prima di "abbronzarsi" nella tostatura? Mentre lavoravo al testo dello spettacolo ho creduto che, oltre a farci vedere il futuro nei fondi della tazzina, il caffè che beviamo potesse raccontarci anche qualcosa della storia che ha passato. Le sensazioni olfattive e di gusto che riceviamo accostando le nostre labbra alla tazza si arricchiscono se troviamo le giuste parole e il giusto tempo per esprimerle...

HY - *La parola è un modo per svegliare e amplificare i nostri canali percettivi...*

L.C. - E ancora più affascinante è quando racconta storie. La bella vicenda d'amore che si lega all'arrivo delle piantine di caffè in Brasile è un altro piccolo tassello di questa conoscenza. Utile, indispensabile, anche se manca ogni volta il tempo per approfondirla. Eppure, quello del caffè - tazzina buttata giù al bar, o nobile chiusura di un pranzo - è un tempo sospeso, un tempo in cui concentriamo la convivialità di cui non siamo più capaci. **R.C.**

vano aiutato. Sono venuti là a verificare. Fanno come faceva Adriano: dava fiducia e soldi ai giovani talenti, ma poi era attento a verificare se quei giovani avevano davvero lavorato bene e avevano saputo produrre idee. Loro, gli olivettiani, stanno là in platea e io vengo presa dal terrore. Sanno tutto della loro azienda. Se sbaglio una data, so che non me la lasceranno passare. Ma il debutto di *Olivetti*, al Centro convegni La Serra di Ivrea è un trionfo. E forse è anche la ripresa di coscienza e di orgoglio per tutti loro».

Olivetti è il primo spettacolo che Curino dedica all'industria. È il più asciutto, il più semplice, il più portatile. Dopo qualche anno, nel 1998, il tempo lungo dell'elaborazione accompagnerà anche la nascita del secondo: *Adriano Olivetti*, più articolato, più musicale, costruito su una pluralità di voci e di interpreti (accanto a Curino ci sono pure Mariella Fabbris e Lucilla Giagnoni). Anche più pensieroso, perché in questa Italia che comincia a essere consapevole della deriva degli anni Novanta risuonano come un monito le idee di Adriano e l'imbutto aziendale in cui la Olivetti, è finita dopo gli anni '70, svenduta alle multinazionali dell'elettronica.

«La Olivetti precipitò nella crisi per due ragioni. Fu costretta a vendere il comparto elettronico agli americani, e venne così decapitata del proprio futuro. Ma la seconda ragione fu ancora più grave. La distribuzione di dividendi altissimi, portò via via a erodere quanto si investiva in formazione e in ricerca, e un capitolo di spesa tra i più finanziati dell'intero bilancio si ridusse sempre di più. La Olivetti prima smise di produrre idee, poi smise proprio di produrre, riservando a sé l'assemblaggio di prodotti realizzati altrove. Era un destino eloquente, e in qualche modo anticipava ciò che capiterà all'intero patrimonio industriale italiano negli anni '90».

Enrico Mattei: il signore del cane nero

Esiste una lettera, molto bella, in cui Adriano Olivetti riconosce che lui, incapace di fare qualsiasi cosa con le mani, ha capito che doveva utilizzare quelle mani per scopi più alti che non la produzione di beni. Profondamente diverso, invece è l'intendimento di Enrico Mattei, figura altrettanto centrale nella storia del sistema industriale italiano, anzi di più, però avventuriero, "corsaro del petrolio", signore del cane nero (con riferimento al famoso marchio dell'Agip).

«Tanto dissimile è la personalità dei due, quanto diverso è stato il mio percorso di avvicinamento. Il monologo su Mattei, *Il signore del cane nero*, nasce davvero da una commissione, o quanto meno dalla proposta fatta dall'Eni al Piccolo Teatro di Milano per la creazione di un evento che doveva celebrare, nel 2006, il centenario dalla nascita. È stato l'intuito del direttore del Piccolo, Sergio Escobar, a trasformare ciò che poteva diventare una cerimonia in una ricer-



ca di drammaturgia e di spettacolo, che ha visto coinvolte oltre me, una regista, Cristina Pezzoli, e una giornalista, Lucia Annunziata. Anche le condizioni di lavoro erano completamente diverse, con aspetti più critici - ad esempio un tempo di realizzazione molto più breve e determinato - e aspetti che si sono dimostrati più favorevoli - l'aver a disposizione un archivio documentario perfettamente ordinato e maneggevole».

E nessun obbligo, nessuna cautela per parlare di un personaggio così controverso? Nessun suggerimento per non affrontare "male" la complessa ricostruzione della sua vita e soprattutto della sua morte? «Niente di tutto questo, se non il richiamo continuo all'analisi delle fonti che mi veniva, giustamente, da Lucia Annunziata. Per l'Eni è stata una scommessa e pure un grosso rischio affidare a gente di teatro la celebrazione di un "caso" ancora delicato. Ma a rischiare è stato soprattutto il Piccolo Teatro che in questa occasione ha svolto il ruolo fondamentale di apertura e di garanzia».

Trieste in una tazzina

Alla terza svolta, quella più recente, l'incontro tra scrittura e industria ha adottato ancora altre formule. *Caffè* è il monologo che Laura Curino ha realizzato recentemente su invito dell'azienda Illy ed è stato presentato nel corso di Galleria, evento realizzato nell'ottobre scorso a Trieste nel Salone degli Incanti, una sorta di padiglione dove le parole del teatro, e l'arte visiva di Peter Greenaway, e la fotografia di

Sebastiao Salgado, convogliavano un'idea innovativa di cultura alimentare, accostata alle eccellenze della cultura artistica.

«Concordi sul fatto che non si voleva raccontare la "buona pratica" aziendale e nemmeno concentrarsi su un personaggio (anche se l'inventore della macchina per il caffè espresso, Francesco Illy e suo figlio Ernesto hanno stature industriali paragonabili a quella degli Olivetti), è stato per me abbastanza naturale concentrarmi su aspetti che le precedenti esperienze di scrittura industriale non avevano toccato. Personalmente sento che nel mondo contemporaneo, questo mondo terziario, che non fa, ma crea virtualità e la scambia, tornare a parlare delle cose, di come si fanno, della fatica che c'è dentro è importante. Il caffè, le fasi della sua produzione e del suo consumo, mi sono immediatamente apparsi come soggetti adatti. E a convincermi a diventare un'altra volta, e sempre a modo mio, "scrivano dell'industria", è stata proprio l'opportunità che mi si dava: ritornare a mettere l'accento sulla cultura del lavoro, sulla frazione di fatica umana che c'è in ogni prodotto, sull'orizzonte civile dell'economia, e anche della politica, che non può essere guidata, come oggi è, solo dalla finanza. E questo è potuto avvenire, guardando una tazzina di caffè e lasciando che l'odore, il sapore, il colore del caffè e la sua bellezza mi suggestionassero».

È una potente energia, la bellezza. Lo aveva intuito Adriano Olivetti, quando in uno dei suoi pochi discorsi ufficiali dice: «Se perde la bellezza, l'uomo perde una parte della sua umanità». E non parlava di macchine per scrivere, né di tazzine di caffè. Rifletteva sulle più autentiche risorse energetiche.■

Premio Hystrio-Occhi di Scena

Hystrio e il **Centro per la fotografia dello spettacolo di San Miniato** si associano per la creazione di un premio dedicato alla fotografia di scena proseguendo e ampliando il progetto del Festival Occhi di Scena creato due anni fa dal centro toscano.

In questa sua prima edizione il **Premio Hystrio-Occhi di Scena** si pone l'obiettivo mettere in luce e delineare una maestranza non ancora bene identificata tra le varie forze in gioco del mondo Teatro, e al contempo portare a gli occhi degli operatori dello spettacolo l'importanza di una sensibilità critica verso la qualità dell'immagine delle proprie produzioni.

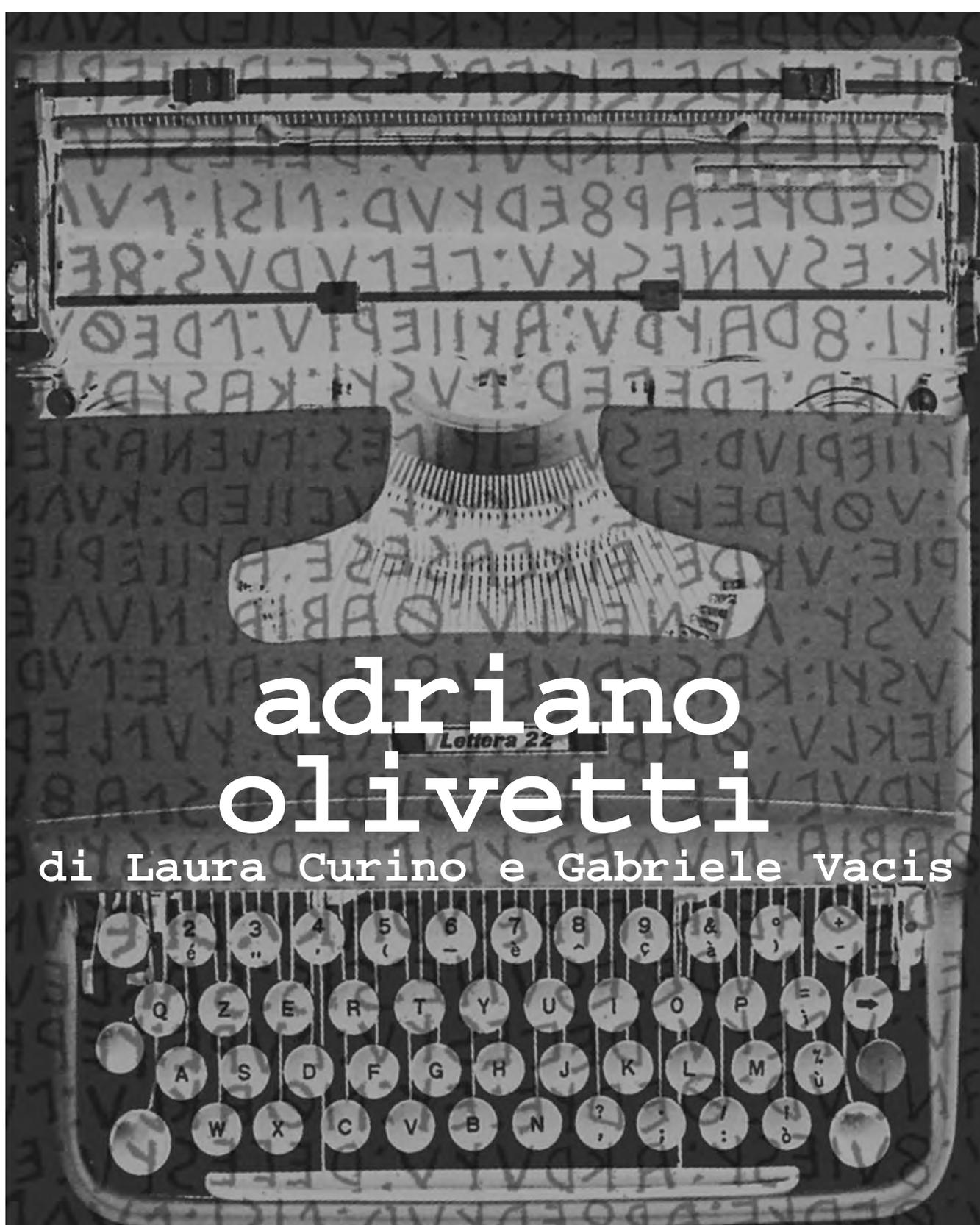
Il bando di quest'anno è esteso a tutti i fotografi residenti nella comunità europea con età compresa e inferiore a 35 anni, e a tutte le compagnie e teatri che vogliano valorizzare il proprio lavoro (iscrivendo il loro fotografo al concorso). Sono accettate solo documentazioni fotografiche di eventi teatrali (prosa, danza, performance, opera lirica, teatro musicale) eseguite tra l'ottobre 2006 e il marzo 2009.

L'iscrizione è da effettuarsi via e-mail inviando da un minimo di 10 a un massimo di 25 immagini in formato digitale (nominate per ordine di visione, anno, cognome autore, es.: 01_08_Verdi) al seguente indirizzo: photohystrio@gmail.com.

L'e-mail dovrà inoltre contenere: a) scheda di partecipazione debitamente compilata in tutte le sue sezioni e firmata; b) fotocopia di un documento d'identità valido; c) curriculum dell'autore; d) breve presentazione sulle modalità e le intenzionalità del proprio lavoro; e) didascalie delle immagini (anno, luogo, soggetto fotografato); f) eventuali materiali critici e informativi sullo spettacolo fotografato; g) copia della ricevuta di pagamento della quota di iscrizione di € 15,00 da versare sulla Carta Postepay (visa electron) n. 4023 6004 2690 0314 intestata ad Andrea Messana (curatore dell'iniziativa), con causale "Premio Hystrio-Occhi di Scena 2009".

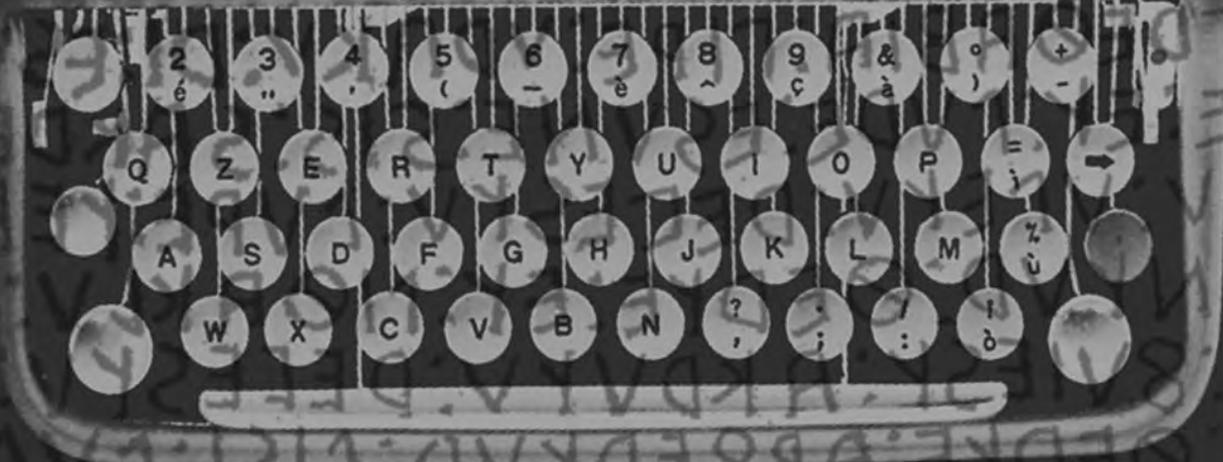
Il termine per la partecipazione al bando è il 12 aprile 2009.

Il premio prevede l'esposizione collettiva dei migliori reportage selezionati in occasione del Premio Hystrio alla Vocazione (Milano, giugno 2009) e, in seguito, la premiazione del vincitore e l'esposizione del suo lavoro nell'ambito del Festival Occhi di Scena a San Miniato (Pisa, ottobre 2009). Info: www.hystrio.it e www.centrofotografiaspettacolo.it



adriano olivetti

di Laura Curino e Gabriele Vacis



adriano olivetti

uno spettacolo di laura curino e gabriele vacis



(Musica radio che si sintonizzano)

Laura - A Ivrea il Carnevale è la festa più importante dell'anno. Roba seria come il Palio per Siena, come San Gennaro per Napoli, mica cose come le maschere sotto il balcone del sindaco... piuttosto come Halloween per gli americani. Roba da essere terrorizzati a girare per le strade: se non stai attento ti tirano addosso dei tarocchi da mezzo chilo. E per quel terrore Ivrea vive tutto l'anno e il massimo dell'eccitazione arriva la vigilia. Il 27 febbraio 1960 a Ivrea era festa. Era festa perché, era Sabato e alla Olivetti non si lavorava, nelle altre fabbriche sì, il Sabato libero non era ancora stato conquistato, ed era festa perché, era la vigilia di Carnevale. Di un carnevale che non si farà mai perché, per un tragico evento sarà sospeso.

Lucilla - Il giorno prima Adriano parte la sera tardi da Ivrea... «Vieni da papà, devo andare a Milano stasera, vieni a darmi un bacio, Lalla. Papà, ma allora non vieni a vedermi alla sfilata! Domenica non posso, Lalla, perché, dopo Milano devo anche andare a Losanna, però torno lunedì sera e vengo alla sfilata di martedì, che è anche più importante, e ti guardo dal balcone. E quando passo sul carro mi saluti? Però mi saluti, eh? Dimmi di sì?». Lalla sarà la damigella della Bella Mugnaia, e adesso sta provando il costume. «Dimmi di sì?». Lalla ha nove anni, Adriano cinquanta più di lei. Lalla nasce dal suo matrimonio con Grazia Galletti. «Non riesco proprio a dirle di no, Grazia, mettila a letto tu, per favore. Lalla adesso lascia andare papà che è tardi: e togli quel costume che è ora di andare a dormire... Dormire? Uffa?». Si addormentava sempre.

Mariella - «Ingegnere?».

Lucilla - Adriano si addormentava sempre in macchina...

Mariella - «Ci siamo quasi, neh ingegnere».

Lucilla - «Eh? Come?».

Mariella - «Ah, mi scusi se l'ho svegliata. Siamo al casello di Rho, venti minuti e può andarsi a coricare».

Lucilla - «Un momento, Perotti...».

Mariella - Perotti era l'autista di Adriano, lavorava per lui da dieci anni e di viaggi ne avevano fatti insieme. «Vuole che accosti, ingegnere?». Perotti capiva al volo cosa voleva Adriano.

Lucilla - Appena fuori del casello di Rho, l'ultimo, prima di arrivare a Milano, c'è il terreno dove sorgerà la Olivetti Elettronica... La notte è chiara, è nevicato da poco e i campi sono ghiacciati, così quel pezzetto di luna moltiplica i suoi riflessi... (Sniff, sniff)

«Si sente? No, dico, Perotti si sente?». (Perotti sta per dire di sì, poi si guardano)

Mariella - «Noo, non si sente».

Lucilla - «Ah bene, temevo proprio si sentisse la puzza della raffineria perché, vede, Perotti, lì in fondo, dietro quelle file di pioppi, lì sorgerà la Olivetti del futuro».

Mariella - «La Olivetti del futuro è lei, ingegnere, adesso che è tornato in sella».

Lucilla - «La Olivetti del futuro è l'elettronica, Perotti».

Mariella - «Sì, sì, adesso che è tornato lei va tutto bene... ma i suoi parenti... una coltellata alle spalle, me lo lasci dire».

Lucilla - «Va bene, ma adesso hanno rimediato al

AVVISO AI LETTORI

Le battute di questo copione sono precedute, invece che dal nome del personaggio che le pronuncia, delle voci: Laura, Lucilla, Mariella. Avrebbe potuto esserci scritto 1° narratore, 2° narratore, 3° narratore. Abbiamo preferito lasciare i nomi delle interpreti per dar modo a chi ha visto lo spettacolo di ricordare meglio le diverse scene e per sottolineare, a chi non lo ha visto, la peculiarità di questo lavoro: tre donne che interpretano soprattutto ruoli maschili.

LA LOCANDINA

ADRIANO OLIVETTI, di Laura Curino e Gabriele Vacis. Regia di Gabriele Vacis. Scenofonia e luci di Roberto Tarasco. Collaborazione all'allestimento di Lucio Diana. Con Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni. Prod. Fondazione Teatro Stabile di Torino in collaborazione con Associazione Culturale Muse. Data prima rappresentazione: ??? ??? 1998, prod. Teatro Settimo.

malfatto».

Mariella - Chi, quelli là?

Lucilla - (Sniff, sniff) «Eh, però un po' si sente».

Mariella - «Andiamo a Milano, va».

Laura - Adriano se lo dorme. Si addormentava sempre: in macchina, alla stazione, all'aeroporto. Adriano può dormire dappertutto, è una fortuna, si risparmia tempo, si recuperano energie. C'è un solo posto dove Adriano Olivetti non riesce a dormire è a letto la notte, lì fa fatica, dorme pochissimo, pensa, pensa...

Lucilla - La notte del 26 febbraio 1960 arrivato a Milano, finalmente a letto, Adriano pensa, pensa alla Underwood.

Mariella - La Underwood è una grande fabbrica di macchine per scrivere americana...

Laura - «Era una grande fabbrica; la ditta non è più quella di una volta, ha forte bisogno di liquidi, e di rinnovare i suoi prodotti, i muri cadono a pezzi...».

Mariella - Ma ha mantenuto una grossa rete di distribuzione.

Laura - ... che potrebbe spalancare le porte del più grande mercato del mondo.

Tutte - Good morning America!!!

Mariella - Good morning ingegnere! Verso le nove meno un quarto Adriano Olivetti arriva alle edizioni di Comunità.

Lucilla - «Buongiorno, Riccarda, come va il suo braccio?».

Mariella - Riccarda Ruberl un mese sì, un mese no, aveva un braccio, una gamba, aveva qualcosa di ingessato.

Lucilla - «Prudenza con quegli ski, Riccarda».

Mariella - Riccarda era segretaria alle Edizioni

Comunità.

Laura - Le case editrici erano un chiodo fisso di Adriano, ne aveva già fondata una prima della guerra, con Luciano Foa. Si era assicurato per primo in Italia i diritti su Hemingway, Jung, Kierkegaard, ma tutto il lavoro andrà disperso con la guerra.

Appena finita, riparte con le Edizioni Comunità.

Mariella - Subito all'opera...

Lucilla - «Vede Riccarda, noi pubblichiamo cose che magari nessuno pubblicherebbe, ma non per questo sono meno importanti...».

Laura - Senza le Edizioni Comunità autori come Hannah Arendt, Schumpeter, Maritain, Frank Lloyd Wright, Taylor...

Mariella - ...quello del taylorismo!

Laura - ... chissà quando sarebbero arrivati in Italia.

Lucilla - «Arrivo... Lalla ti ho promesso che arrivo in tempo. No, dai, non piangere... Dai Lalla, non piangere... Pronto, pronto, Lalla mi senti?».

Laura - Non si riusciva mai a prendere la linea.

Lucilla - «Lalla, Lalla... Pronto? Pronto?».

Mariella - Con Lalla era diventato una mammola. Da quando c'era Lalla... Per esempio: ogni Natale si vestiva da Babbo Natale. Aveva portato dall'America il costume rosso, con la barba bianca... come quella del nonno Camillo... «Tu non l'hai conosciuto, Lalla, ma tuo nonno Camillo aveva una barba grande, bianca, lunga, come... la barba di Babbo Natale».

Lucilla - «Piano, piano, bambini, ce n'è per tutti... Questo pacchetto è per la mamma, per Grazia, ho detto per Grazia, no, non è per te, stai indietro tu, questo è per... questo è per te e questo pacchettino grosso è per Lalla, Lalla, dov'è Lalla?».

Mariella - Lalla era seduta su un gradino, da sola, lontano da tutti. I bambini aspettavano che lei venisse a prendere il suo regalo, ma lei non si muoveva, guardava verso il muro e non diceva niente...

Lucilla - «Lalla, ma cosa mi fai, cosa succede... Perché, non vieni a prendere il regalo di Babbo Natale?...».

Mariella - «Quello non è Babbo Natale, quello è papà».

Lucilla - «Accidenti».

Mariella - Si era dimenticato l'orologio, l'orologio d'oro che gli avevano regalato i dipendenti per i 20 anni alla guida della fabbrica... E Lalla non era il tipo a cui potessero sfuggire certi particolari.

Lucilla - «... accidenti, accidenti».

Mariella - «Ingegnere, ma ha visto che ora è?».

Lucilla - «Ah, grazie, Riccarda, ma è ancora presto, sono le undici...».

Mariella - «No, ingegnere, è mezzogiorno, non dovrebbe essere già al Savini?».

Lucilla - «Grazie Riccarda, è che mi si è fermato di nuovo... Accidenti, accidenti, accidenti!».

Mariella - «È l'orologio di Babbo Natale?».

Lucilla - «No, quello mi si è fermato l'altra settimana così ho comprato questo. Solo che anche questo si ferma continuamente. Devo essere io che faccio fermare gli orologi... Forse... forse è che non ho più tempo...».

Tutte - «Complimenti Complimenti! Complimenti, ingegnere! E bravo, Adriano!».

Laura - Ci sono proprio tutti al Savini, al pranzo per festeggiare l'ingresso in borsa della Olivetti. Ci sono tutti i suoi parenti anche quelli che appena un anno fa lo hanno fatto fuori dalla direzione dell'azienda.

Lucilla - «Complimenti!».

Laura - «Complimenti ingegnere, ormai saranno le ultime volte che godremo della sua compagnia, neh? Ormai se ne andrà sempre più spesso in America... E non la vedremo più».

Lucilla - E non si capiva se gli dispiaceva o se non se lo stessero augurando.

Mariella - «Ti ricordi Adriano? Ti ricordi che fegato si faceva papà quando gli arrivava qualche pettegolezzo degli ivreoti?».

Laura - «Adesso il Camillo Olivetti vuol fare macchine per scrivere? Allora io mi metto a fare macchine per leggere, macchine per cantare, macchine per far di conto...».

Mariella - «Ti ricordi Adriano. C'era anche Silvia al Savini».

Lucilla - «Meno male che ci sei tu, Silvia...».

Mariella - Silvia tra i suoi fratelli era sempre stata la più fedele, quella su cui poteva contare, sempre...

«Adriano adesso che entreremo in borsa che cosa ne sarà di società e fabbrica? Del tuo sogno?».

Lucilla - «Sai Silvia, stamattina sono passato alle edizioni di Comunità...».

Laura - Zen! Mai che a una domanda rispondesse direttamente. Quelli che frequentavano Adriano erano abituati a certe sortite da maestro zen.

Lucilla - «Zorzi mi ha ripetuto un'altra volta che dovunque, in Italia avrei trovato più solidarietà, più attenzione che a Ivrea...».

Laura - Renzo Zorzi era il direttore delle Edizioni Comunità

Mariella - «Zorzi ha ragione, anch'io penso che Ivrea ha frenato te come ha sempre frenato nostro padre...».

Lucilla - «Zorzi ha torto, Silvia, perché, a Ivrea o in qualunque altro posto in Italia avrei trovato gli stessi ostacoli... È l'Italia che ha torto... Guarda qua: tutti abbagliati dagli americani...».

Mariella - Good morning America!

Laura - «Oh ingegnere, va già via? Parte già per l'America?».

Lucilla - «No, vado in Svizzera».

Mariella - «Ciao Adriano».

Lucilla - Silvia lo salutò sulla porta del Savini.

Mariella - «Ciao Adriano».

Lucilla - ... lo salutò come aveva fatto tante volte...

Mariella - «Ciao Adriano».

Lucilla - ...ma quella volta sembrava diversa...

Mariella - «Ciao Adriano».

Lucilla - Adriano adorava Silvia: diceva che era una veggente, che lei 'sentiva'...

Mariella - «Ciao Adriano».

Lucilla - E quella volta qualcosa effettivamente sentiva...

Mariella - «Ciao Adriano».

Lucilla - Forse sentiva che era l'ultima volta che lo

avrebbe salutato.

Mariella - «Ciao».

Laura - Antonio Segni ha rassegnato al Senato le dimissioni del governo...

Mariella - Per combattere l'evasione fiscale è necessario ridurre i tributi...

Lucilla - Trattative italo-francesi per risolvere la questione vinicola...

Mariella - Anche il 27 febbraio del 1960 sui giornali c'erano scritte queste cose, come sempre... (*Rumori di treno in partenza*)

Lucilla - Il direttissimo per Losanna delle 17,55 parte puntuale da Milano, ci sono molti scompartimenti vuoti, Adriano ne scelse uno vicino al vagone ristorante e cominciò a sfogliare il suo solito pacco di giornali e di riviste...

Laura - Gli piaceva viaggiare in treno per godersi la soddisfazione di sfogliare il suo pacco di giornali e riviste.

Lucilla - «Scusi, lei è l'ingegner Olivetti?».

Mariella - Non si era accorto che sul sedile di fronte era venuto a sedersi un giovane...

Laura - «Sì... Sono io».

Lucilla - «Mi scusi se la disturbo, ma studio economia alla Bocconi... Ho letto dell'operazione Underwood e volevo complimentarmi con lei...».

Mariella - Adriano non disse grazie. Il giovane aspettava, guardava l'ingegnere che guardava il giovane... Sguardo difficile da sostenere.

Lucilla - «No, dico... Praticamente è come se lei avesse fatto un piano Marshall alla rovescia... Complimenti...».

Laura - «Questo l'ha scritto Sergio Garavini sull'Unità... Lei è comunista?».

Mariella - Adesso era il giovane che non rispondeva, aveva anche distolto lo sguardo, adesso guardava in basso, mentre Adriano continuava a guardarlo fisso...

Laura - «Allora: lei è comunista?».

Lucilla - «Beh, insomma, non so... forse...».

Laura - «Studia economia alla Bocconi e forse è comunista...».

Mariella - E sorrise. Anche il giovane sorrise ...

Laura - «Un comunista alla Bocconi...». (*Ridono*)

Laura - «Ma lei, studente alla Bocconi e forse comunista, lei dell'affare Underwood che cosa ne sa? Ora le racconterò: mio padre...». Il treno va avanti e Adriano racconta.

Arrivano alla frontiera: controllo passaporti.

Mariella - «Documenti!».

Laura - A quell'epoca le formalità erano molto lunghe. Il treno riparte e Adriano racconta, racconta... Adriano racconta? Strano perché, di solito Adriano non raccontava mai.

Lucilla - A Brig il ragazzo scende. «Grazie, grazie di tutto! Spero di incontrarla ancora...».

Laura - Adriano... Adriano va a cena al vagone ristorante.

Mariella - Oh! Si mangia sul treno!

Laura - Incontra Riccarda che va a sciare in Svizzera coi suoi amici.

Mariella - «Good Evening ingegnere! Ma che combinazione!».

Laura - Anche con Riccarda... Cenano, Adriano racconta.

Mariella - Strano perché, Adriano non raccontava mai.

Laura - A Martigny Riccarda e i suoi amici scendono.

Mariella - «Aurevoir, ingegnere. Martigny, dobbiamo scendere. Oh, gli ski...».

Laura - Adriano torna nello scompartimento: è vuoto, non c'è più nessuno a cui raccontare storie questa notte. Neveca. (*Rumore di treno*)

Lucilla - Il 27 febbraio 1960 il direttissimo Milano - Losanna sfreccia nella notte...

Laura - Fuori neveca e la Olivetti sta per essere quotata in borsa.

Lucilla - «Ah...».

Laura - Adriano sente una fitta al petto. Ha già avuto due infarti...

Lucilla - Ma questa volta è un po' diverso.

Mariella - Il 27 febbraio 1960 Il direttissimo Milano - Losanna sfreccia nella notte.

Laura - Fuori neveca e la Olivetti deve portare in salvo la Underwood, il colosso americano.

Lucilla - «Non passa».

Mariella - Il treno corre e a Ivrea si sta preparando il carnevale.

Lucilla - Chissà se Lalla dorme?

Laura - Il sabato di carnevale non si riesce a mandarli a dormire i bambini a Ivrea.

Lucilla - «Ah...».

Laura - Il treno corre e la neve scende. La neve non scende.

Lucilla - Sui treni in corsa la neve, illuminata dalla luce dello scompartimento, non scende... Sono piccole linee bianche.

Mariella - Il treno va avanti, la neve va indietro.

Il treno va avanti, la neve va indietro.

Laura - Il treno va avanti, la neve va indietro. (*Rumore del treno*)

Laura - Dicono che negli ultimi istanti tutta la vita ti passi davanti agli occhi come in un sogno. Il 27 febbraio 1960 muore Adriano Olivetti e questo sembra essere la fine del sogno. Ma che cosa era questo sogno? Era pensare che si potesse comprendere editoria e industria, società ed economia, cultura e scienze sociali e che a questa comprensione potesse essere dato il nome di fabbrica. Le fabbriche in questo secolo sono utili, indispensabili, necessarie. Ma forse non è necessario che siano anche luoghi di tortura. Il 27 febbraio 1960 Adriano Olivetti muore su un treno. È il debutto dei favolosi anni sessanta! Al debutto dei favolosi anni sessanta tutta l'Italia sta viaggiando in treno: dal sud al nord. Treno del sole. Avrebbero fatto meglio a chiamarlo treno della nebbia. In quegli stessi anni qualcuno aveva già costruito una fabbrica a Pozzuoli, al sud, al sole, una bella fabbrica. E funzionava. E guadagnava. E quel qualcuno si chiamava Adriano Olivetti. Mah! Ma al debutto dei favolosi anni sessanta del 'bel paese' non gliene importa niente a nessuno. A nessuno importa più di costruire cose belle, quel che importa è costruire - nelle città sorgono palazzoni, nelle campagne capannoni, e sulla riviera adriatica milioni e milioni di ombrelloni. (*Musica: Nel blu dipinto di blu*)

Laura - Forse è meglio tornare ancora più indietro - alle radici del sogno - 1960 il treno va avanti e la neve va indietro... 1950, il treno va avanti e la neve va indietro, 1940, 1930, la neve va indietro 1920, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2.

Lucilla - Era una bella giornata d'aprile dell'anno 1901. Punto.

Tutte - Linea. Linea, punto.

Laura - Primo collegamento radio telegrafico fra Europa e America. Punto. Linea. Linea, punto. Oggi/ a/ Milano/ muore/ il/ maestro/ Giuseppe/ Verdi/ 27/ Gennaio/ 1901.

Mariella - Thomas Mann finisce di scrivere la sua saga di famiglia, *I Buddenbrock*.

Lucilla - Un medico russo, Anton Checov, scrive: *Le tre sorelle*.

Laura - Camillo Olivetti e Luisa Revel avranno sei figli. Tre maschi e tre femmine, tre fratelli e tre sorelle. Nel 1900 era nata Elena la prima figlia, nel 1901...

Lucilla - Era una bella giornata d'aprile...

Mariella - Quel giorno, una levatrice, che aveva appreso l'arte alla Divina casa della Maternità, giunta a Villa Emma, sulle pendici di Monte Navale, a Ivrea, aiutò la signora Luisa Olivetti, nata Revel a mettere al mondo la sua seconda creatura.

Lucilla - Do per certo che se avessimo potuto far capire all'ottima comare chi in realtà avrebbe aiutato a nascere, probabilmente, sopraffatta dall'emozione, avrebbe recato un certo danno alla creatura e di conseguenza a questa storia.

Mariella - Nella stanza con la levatrice e la partorientente assisteva al travaglio anche il padre: Camillo Olivetti.

Laura - «Ecco! Nacqui nel 1868. Benché, orfano di padre, mia madre mi allevò a ideali di indipendenza, libertà, anticonformismo...».

Lucilla - «Camillo?».

Laura - «Burzio?».

Lucilla - Domenico Burzio era il braccio destro di Camillo Olivetti, il suo capo officina, a lui Camillo si rivolgeva in tutti i casi di eccezionale crisi... «Ma adesso Camillo?».

Laura - «Burzio, la levatrice?».

Mariella - «Burzio, Burzio, Burzio... Signora Luisa, questo Burzio è sempre qui, in casa? È il vostro factotum?».

Lucilla - «Sì, sì, senza di lui... Eugenia...».

Mariella - «Quante storie... non è mica niente di speciale, uno come noi, che non è neanche andato a scuola...».

Laura - «Seconda elementare l'ho fatta».

Mariella - «E adesso si crede chissà che perché, da un niente che era, è diventato capo officina».

Laura - «Capo officina».

Mariella - «Ma che officina? Figurarsi...».

Laura - «Strumenti elettrici e affini».

Mariella - Strumenti elettrici! Chi vuoi che li comprasse?

Laura - «Li compravano, li compravano...».

Mariella - Matto, l'Olivetti, matto a mettersi in proprio per fabbricare quella roba... mettersi in proprio è proprio una disgrazia. Meglio stare ... tranquilli. (*Luisa urla*)

Laura - «Se c'era una cosa che metteva Camillo in

agitazione era dirmi di stare tranquillo. Signorina! Al tempo! Speriamo sia maschio?».

Mariella - «Speriamo sia femmina! C'è tempo, ingegnere c'è tempo».

Lucilla - C'è tempo, Camillo, c'è tempo.

Laura - «Chi ha tempo, non aspetti tempo. Signorina, al tempo, al tempo. Facciamo questo bambino?».

Mariella - «Ma ogni bambino vuole il suo tempo. Ingegnere si è sempre fatto così da che mondo è mondo. Ci vuole il tempo che ci vuole, ingegnere... il tempo! Non sono mica di ferro i bambini! Non si può fare come in officina».

Laura - «All'officina ci penso io, lei badi a mia moglie».

Mariella - «Ingegnere, quel che devo fare lo so, non si metta a darmi ordini, che in questa stanza lei val meno di niente».

Laura - «Luisa, l'hai udita?».

Lucilla - «Abbia pazienza Eugenia, non voleva offenderla! Camillo?».

Mariella - «No, signora Luisa, io non mi lascio mettere i piedi in testa?».

Laura - «Io non ho mai messo i piedi in testa a nessuno?».

Mariella - Sì, perché, è basso, non ci arriverebbe».

Laura - «Cretina, cretina, cretina!».

Mariella - «Ah sì? Lo vuol tirare fuori lei questo bambino?».

Lucilla - «No?».

AUTOPRESENTAZIONE

TRE VOCI

per un imprenditore visionario

Fine 1993, inizio 1994. Ho due biografie di Adriano Olivetti, una di Bruno Caizzi che mi aveva passato Gabriele Vacis a Torino e una di Valerio Ochetto comprata per caso in libreria a Roma. Per il resto pareva che l'Italia avesse dimenticato: poca bibliografia, spesso fuori commercio, difficile accesso ai documenti che in archivio sono ancora mescolati a quelli coperti da segreto d'azienda. Dopo un'intervista al *Corriere della Sera*, dove racconto le mie difficoltà, gli olivettiani (un vero popolo a sé) corrono in mio aiuto da tutta Italia con materiali, indicazioni, testimonianze. Sono diffidente. E chi sarà mai questo Adriano? Per due anni lavoro a ricostruirne la vita e sotto sotto tento di scavarlo dal piedistallo su cui tutti lo raccontano. Poi mi tocca ammettere che ogni tanto nasce un genio. Scrivo due testi: il primo, un monologo dedicato a Camillo, suo padre, fondatore, pioniere, anticonformista, rompiscatole, generoso e creativo. Il secondo, su Adriano, imprenditore visionario, anticipatore geniale nei campi dell'industria, dell'urbanistica, del design, della sociologia, della psicologia del lavoro, della politica e dell'editoria. *Camillo* era narrato dal punto di vista delle donne, *Adriano* prenderà il punto di vista dell'infanzia come luogo della formazione delle idee. Scrivo pensando subito a Mariella Fabbris e Lucilla Giagnoni per una narrazione a tre, dove il racconto fluisca a più voci e che si apra a scene dove le attrici si assumono i personaggi, recitano la scena, e poi tornano a raccontare. I ruoli non sono fissi. Studio le interviste che ho fatto alle Spille d'oro (i dipendenti con 25 anni di anzianità), alle famiglie, ai cittadini di Ivrea: tutti si passano con naturalezza il racconto di voce in voce, sono ora Adriano, e ora un'altra persona, ed è sempre molto chiaro di chi stiano parlando. Così nel racconto dell'ultimo viaggio in treno Adriano lo recito io, mentre Lucilla e Mariella sono rispettivamente il ragazzo della Bocconi nel suo stesso scompartimento e Riccarda, la segretaria incontrata al vagone ristorante, invece nella scena successiva sarà Lucilla a recitare Adriano bambino e io sarò il suo amico Milu e così via. Questo permette di restituire diverse sfaccettature del carattere: il suo essere un outsider, un bambino un po' impacciato su cui nessuno avrebbe scommesso e il grande industriale che è diventato ed è anche metafora dei tanti "Adriano" che mi sono stati raccontati. Cerco il ritmo e l'area di parole di ogni personaggio, e poi il ritmo di ogni scena. Vacis e Roberto Tarasco saranno poi d'aiuto coi tagli (che io affido sempre ad altri) e con le musiche. Inserisco due testi, uno di Natalia Ginzburg sulla fuga di Turati, cui Adriano ha collaborato, e uno di Carlo Levi, sulle terribili condizioni di vita nei Sassi di Matera, collegato alla citazione dall'*Inferno* di Dante. Cerco una coproduzione, ma nessuno si fida. Lo produce Teatro Settimo da solo ed è presto un evento: fino a 500 repliche le ho contate, poi ho smesso. Poi repliche per la televisione, la radio, un libro, tanti articoli e la soddisfazione di assistere alla ripresa dell'interesse per il pensiero olivettiano: tesi di laurea, convegni, pubblicazioni, libri, articoli, interviste, inviti nelle scuole e nelle fabbriche. Magari era venuto il momento, magari gli spettacoli sono stati l'innescò necessario. L'importante è che sia accaduto. *Laura Curino*

Laura - «Signorina?».

Mariella - «E le sembra rispettoso gridare più forte di questa povera donna?».

Lucilla - Ma no che la signora Luisa non gridava, adesso, sorrideva...

Laura - E forse anche l'ingegnere stava zitto finalmente. (Pausa)

Tutte - Un'impressione....

Lucilla - Il bambino era... lì.

Tutte - Un'impressione...

Mariella - Aveva fatto tutto da solo...

Lucilla - E ci guardava, pareva che ascoltasse. Anche se avessimo potuto gridare in faccia alla levatrice che in quel pomeriggio del 1901, giorno di San Stanislao, si era compiuto sotto i suoi occhi un doppio miracolo - la nascita di un essere umano e quella di un genio - ella non avrebbe capito niente e neanche gli altri avrebbero capito qualcosa, ma quel che è peggio, che neppure quando il genio di quell'essere umano era ormai da tempo palese non furono molti quelli disposti a capirlo. Punto.

Mariella - Oh ma cosa stiamo raccontando? Incompreso? Senza famiglia? Cos'è Carolina Invernizio, Liala? Ma Adriano Olivetti non è mica Oliver Twist.

Laura - Stiamo parlando di uno degli uomini più ricchi del suo tempo, di uno che ha ereditato da suo padre una fabbrica di 2.000 operai e l'ha fatta diventare un'azienda con 32.000 addetti. Di uno che si è preso le sue soddisfazioni, 1950 Palma d'oro per la pubblicità, 1955 Compasso d'oro per l'estetica industriale, 1956 Gran Premio d'Architettura... 1957 premio della National Management Association di New York per l'azione d'avanguardia nel campo della direzione aziendale internazionale. Il premio Nobel no, non lo ha vinto. Ma forse perché, non esiste il premio Nobel per l'industria e nemmeno per il management l'architettura, l'urbanistica, il design, l'editoria. Ma se questi Nobel fossero esistiti quale avrebbe vinto Adriano Olivetti? Che cosa era quest'uomo: un industriale, un architetto, un urbanista, un sociologo, un editore, un politico? L'unica cosa certa è che Adriano Olivetti faceva macchine per scrivere, come suo padre, e poi anche telescriventi e calcolatrici famose in tutto il mondo, ma soprattutto è l'uomo che arrivò a produrre l'Elea 9000, il primo calcolatore elettronico di seconda generazione. La prima generazione andava a valvole, come le radio, quelli di seconda generazione andavano a transistor... Come le radio. Per contenerlo tutto ci voleva una stanza grande come una sala da ballo e faceva cose che adesso fa un oggetto grande così, un pc, ma per quell'epoca al debutto dei favolosi anni sessanta l'Elea 9000 era hi-tech, tecnologia di avanguardia e uscì tre mesi prima che l'Ibm presentasse il suo calcolatore elettronico. C'è stato un tempo in cui noi italiani davamo pastina agli americani. Proprio nella disciplina del futuro, l'elettronica. C'è stato un tempo in cui l'Italia faceva mangiare polvere all'America. Ma!

Mariella - Ma quando nel 1901 nasce Adriano Olivetti la fabbrica di macchine per scrivere non era ancora

nata. Camillo aveva una fabbrica di strumenti di misurazione. I contatori, faceva i contatori! Camillo era un personaggio singolare, possedeva una fabbrica, ma era socialista. Era ebreo, aveva una moglie valdese, abitava in un ex-convento cattolico ed era ateo. Credeva nella cultura e nel progresso scientifico, era stimato come inventore, aveva fondato giornali e pubblicava articoli veementi, ma non mandava i figli a scuola... per poi, a casa, fargli concentrare le elementari in due anni, sotto la guida della moglie Luisa, che era maestra. Ma il cortile del convento era sempre pieno di bambini: gli Olivetti, i figli del fattore, i loro amici, i figli degli operai... Adriano! Elena! Dino...Milu!!!

Laura - «Adriano andiamo?».

Lucilla - «Non posso ho la ruota a terra».

Laura - «Hai bucato la bici, aggiustala!».

Lucilla - «Non sono capace!».

Laura - «Aggiustala!».

Lucilla - «Ho detto che non sono capace».

Laura - «Dammela che te la aggiusto io».

Lucilla - «Non sono capace».

Laura - «Ma sei sordo? Ti ho detto che te l'aggiusto io!».

Lucilla - «Grazie allora vengo».

Laura - «Te la aggiusto io».

Lucilla - «Ma sei sordo? Ho detto che vengo».

Laura - «Dai Adriano prendi la ruota, smonta la ruota».

Lucilla - «Devo smontare la ruota».

Laura - «Ehi!, ma quante pezze ha questa ruota? Sembra la tovaglia di mia nonna».

Lucilla - «Mio papà dice che non bisogna sprecare».

Laura - «Bacin pin d'acqua».

Lucilla - «Bacinella piena d'acqua».

Laura - «Mettila la ruota nell'acqua».

Lucilla - «La ruota va dentro l'acqua».

Laura - «Bule, bule, bule... Psss... partuss...».

Lucilla - «Ah il buco».

Laura - «Ten la mira».

Lucilla - «Tengo il segno».

Laura - «Strass...e sua...».

Lucilla - «Straccio, asciugo».

Laura - «Cartavetro! Scartavetra...Basta. Tenacio e tacun».

Lucilla - «Il mastice e pezza, li ho portati perché, lo sapevo che tu me l'aggiustavi».

Laura - «Tenacio e tacun, tacun e tenacio».

Lucilla - «Mastice e pezza».

Laura - «Tenacio sulla ruota, spalma, spalma, spalma».

Lucilla - «Mastice sulla camera d'aria».

Laura - «Tenacio sul tacun, spalma, spalma, spalma».

Lucilla - «Tenacio sulla pezza». (Soffiano. Adriano sta per riattaccare)

Laura - «Aspetta. Adesso. Pe Pum d'oru da 'la mansens oru da la stella munighella manda fora la più bella la più bella nell'unur manda fora 'l pescador pesca, lu resca, manda fora questa questa non c'è manda fora la fia del re. Fatto?».

Lucilla - «Ah?».

Laura - «Rimettila dentro. Monta la ruota. Porta la pompa. Infila la pompa e pompa. Pompa, pompa.

Pompa. È molle, molle, molle! Sei molle Adriano! L'è dura. Valvola. Dove hai messo la valvola?».

Lucilla - «L'ho persa».

Laura - «Devi tenerla in bocca, tra l'incisivo superiore e il molare inferiore! Libera la mano, libera la favella! Per fortuna che l'avevo tenuta io la valvola».

Lucilla - «Sì, ma è passato il topolino e ha portato via il dentino?».

Laura - «Adriano!!! Il topolino? Il dentino?».

Lucilla - «Ho trovato anche un soldino».

Laura - «Ma quanti anni hai Olivetti? Avvitata. Aspetta. Lo sfiato».

Lucilla - «Ah?».

Laura - «Riprenditi il tenacio».

Lucilla - «Tienilo tu».

Laura - «No, è tuo non lo voglio».

Lucilla - «Tienilo tu».

Laura - «Non ho neanche le tasche».

Lucilla - «No dai tienilo».

Laura - «Adriano tieni il tenacio».

Lucilla - «Mi hai aggiustato la ruota tieni il tenacio».

Laura - «Oh! Adriano io la bici te l'ho aggiustata perché, siamo amici, non per il tenacio».

Lucilla - «Ma cosa dici prenditi il tenacio».

Laura - «Attento che mi sporchi, la maglia pulita! Il grasso della catena... Mi hai lasciato la sindone».

Lucilla - «Adesso chi lo dice a mia madre che mi sono sporcato tutto?».

Laura - «Ho fatto tutto io, sei nero tu».

Lucilla - «Chi lo dice a mio padre che non so neanche aggiustare una ruota?».

Laura - «Digli che l'hai aggiustata tu, no?».

Lucilla - «Ma l'hai aggiustata tu».

Laura - «Ma tu digli che l'hai aggiustata tu».

Lucilla - «Ma l'hai aggiustata tu».

Laura - «Ma tu digli che l'hai aggiustata tu!».

Lucilla - «Ma se dico così dico una bugia e se dico le bugie vado all'inferno».

Laura - «L'inferno non esiste».

Lucilla - «Chi te l'ha detto?».

Laura - «Tuo papà».

Lucilla - «Tua nonna dice che c'è».

Laura - «Tuo papà, mia nonna! Oh! Olivetti! E tu cosa dici?».

Lucilla - «Io dico che deve esserci perché, io non so neanche mettere tenacio e tacun, se non so aggiustare una bicicletta, non so smontare una camera d'aria e non so fare niente con le mani non sarò mai bravo come mio papà, e come te, e la mamma, come Massimo, non riuscirò mai a fare niente e nessuno mi vuole bene. Finirò all'inferno tra le fiamme eterne nei secoli dei secoli. Amen».

Laura - «Olivetti, ma all'inferno ci sono le biciclette?».

Lucilla - «Pedaliamo Milu».

Laura - «Andiamo. Prendi la bici. Pedala. Dicci a tuo papà che ti compri una camera d'aria nuova!».

Lucilla - «Sì una camera d'aria».

Laura - «Con quella vecchia facciamo una fionda».

Lucilla - «Non sono capace».

Laura - «Ma va mammola, io so fare certe fionde che sparano come obici».

Lucilla - «Non sono capace».
Laura - «Te la faccio io».
Lucilla - «Non sono capace».
Laura - «Ma sei sordo?».
Mariella - «Ferma ferma ferma?».
Lucilla - «Via pista?».
Laura - «Di a tua sorella di togliersi di mezzo».
Lucilla - «Elena, levati di mezzo».
Laura - «Ti vengo addosso?».
Mariella - «Ferma!».
Laura - «Togliti?».
Mariella - «Vediamo, vediamo! Vienimi addosso».
Laura - «Guarda che non mi fermo, cretina...».
Lucilla - «Milu fermati...».
Laura - «Mi sono fermato perché, se no ti ammazzavo».
Mariella - «Dove andate deficienti?».
Lucilla - «Andiamo in bici».
Mariella - «Vengo anch'io».
Lucilla e Laura - «No».
Mariella - «Perché?».
Laura - «Perché, facciamo un viaggio lungo, magari stiamo via anche tre ore».
Mariella - «Tre ore? Tre ore suona la campana e non sei in tempo per venire a mangiare».
Lucilla - «Tanto la mamma non dice niente e papà non c'è, è a Torino all'Esposizione Universale».
Laura - «Anche mio papà è a Torino all'Esposizione Universale!».
Mariella - «Ma voi dove andate?».
Laura - «Andiamo fino in punta alla Serra».
Mariella - «Deficiente, la Serra non ha la punta».
Laura - «La Serra una montagna e le montagne hanno la punta».
Lucilla - «È che, Milu, propriamente la Serra non è una montagna, è una collina morenica. E le colline moreniche non hanno la punta».
Mariella - «Ha ragione Adriano, è una collina di detriti, portati a valle dal movimento del ghiacciaio».
Laura - «Milu era concreto e scuoteva la testa perché, i ghiacciai non si muovono. Milu, era il figlio di Prella».
Lucilla - «Se Burzio era il braccio destro di Camillo...».
Laura - «Prella era il braccio sinistro».
Mariella - «Ucci ucci, sento odor di cristianucci».
Laura - Prella sembra l'orco delle favole. Nelle foto aziendali si riconosce subito dalla stazza, dalla testa calva e dai baffi a manubrio. Ma l'orco era buono come il pane, e aveva voluto chiamare suo figlio in onore dell'ingegner Olivetti: Camillo. Diminutivo Milu. Milu era concreto e scuoteva la testa, perché, i ghiacciai non si muovono.
Lucilla - Sì, Milu è che propriamente i ghiacciai si muovono, di un centimetro al giorno, e prima o poi verremo tutti seppelliti dal ghiaccio... ghiacceranno i fiumi, ghiacceranno, i mari ghiacceranno gli alberi, le montagne, i continenti... il polo sud arriverà al polo nord, una distesa di ghiaccio...».
Laura - «Adriano, ti si è ghiacciato il cervello».
Lucilla - «Ci salveremo in pochi, pochissimi. Io e te Milu».
Mariella - «Io mi salvavo: avevo la pelliccia».
Lucilla - «Saremo una piccola comunità. Fonderemo

la nostra piccola patria, con le sue leggi i suoi costumi, e dovremo ripopolare la terra e allora io mi sposerò una graziosa fanciulla dagli occhi azzurri... e tu Milu ti sposerai con mia sorella Elena... E ripoleremo...».
Laura - «Adriano non ho capito bene cosa hai detto??».
Lucilla - «Ghiacceranno i fiumi, ghiacceranno i mari...».
Laura - «Eravamo già ghiacciati. Vai avanti».
Lucilla - «Questa è l'idea centrale: fonderemo una comunità».
Laura - «Avevamo già fatto tutto».
Lucilla - «Beh tu ti sposi con mia sorella Elena».
Laura - «Io con lei? Ma l'hai vista?».
Lucilla - «Sì che la vedo, la vedo tutti i giorni».
Laura - «Ma l'hai vista??».
Lucilla - «E sì è mia sorella».
Mariella - «Deficiente!».
Laura - «Ma è femmina!».
Lucilla - «È vero».
Mariella - «Adriano dammi quella bici. Se no ti faccio vedere io quanto sono femmina».
Lucilla - «Noi non possiamo darti la bici».
Mariella - «Dammi quella bici, Adriano. Dammi quella bici! Se no ti faccio vedere io quanto sono femmina?».
Lucilla - «Milu?».
Laura - «E dalle quella bici, cosa ti costa?».
Mariella - «Vediamo chi arriva primo in punta alla Serra».
Laura e Lucilla - «La Serra non ha la punta!».
Mariella - «Pronti, via!».
Laura - «Non vale dovevi dire uno due tre pronti. Rifa. Aspetta Elena taglia per i boschi!».
Lucilla - «Adriano vieni a giocare a tennis con me?».
 Cosa poteva fare...«Chi gioca a tennis? C'è qualcuno che gioca a tennis con me?». Gli Olivetti abitavano in un convento, che Camillo aveva ristrutturato e nel chiostro ci aveva fatto un campo da tennis. «Allora Adriano vieni?». Massimo il secondo maschio di famiglia aveva un anno meno di Adriano ma... «Adriano ti straccio, ti distruggo, ti disintegro». Adriano non rispondeva perché, sapeva benissimo che dopo due battute avrebbero litigato. Cosa poteva fare... Si annoiava. «Scusa Adriano, hai un minutino? Allora ti ho chiesto se hai un minutino». Silvia. Qualche volta giocava ai dottori con Silvia, oh!, ma non al dottore... Ai dottori! «Sezioniamo la coda alle lucertole... Tanto poi gli ricresce, stacciamo le ali alle farfalle... Adriano ma perché, non si riattaccano?». Silvia, aveva due anni meno di Adriano, da grande avrebbe fatto il dottore e la vocazione fu precocissima: «... sezioniamo i lombrichi, per il lungo! Stecciamo gambe ai gatti che non se le erano ancora rotte». Dopo un po' Adriano non ne poteva più. Cosa poteva fare? «Tapitapitapitata». «Oh la mia sorellina piccola. Giochiamo propriamente a tapitapitapitata». «Tapitapitapitata ah ah». «Sì andando fino in fondo alla cosa è tapitapitapitata ah ah». «Tapitapitapitata ah ah ah ah». Sì va beh! ma dopo un po' di tapitapitapitata ah ah ah ah... La piccola era troppo piccola: era la più piccola di tutti. «Adriano?». La mamma... «Adriano, scusa puoi tenermi ancora un po' la bambi-

na? Vedi io non ce la faccio più. La mamma era di nuovo incinta. «Tapitapitapitata? Bleh!» «Ueah!».
 «Adriano! Ma così me la fai piangere». «Adriano! Adriano!». «Sempre così! Sempre così! Sempre così! Quei due litigavano ma poi se ne stavano via per delle ore con la mia bici in punta alla Serra. Ho detto punta?» Propriamente il paesaggio di Ivrea è caratterizzato da una linea continua, come una definizione dell'orizzonte, come il mare, ma più alto, perché, è una collina.
Mariella - Morenica.
Lucilla - Se il tuo orizzonte abituale è il mare, ti viene voglia di solcarlo, se il tuo orizzonte è una montagna, vuoi scavalcarla, comunque vuoi andare via. La serra di Ivrea poiché, è una collina...
Mariella - Morenica.
Lucilla - Puoi scavalcarla e anche solcarla quando vuoi, andare via e anche tornare.
 Andare e tornare.
Laura - Oh, andare tornare! Adriano Olivetti non è santa Teresina di Lisieux. Un mistico che va su di un eremo per non tornare mai più. Quando Adriano Olivetti diventa un capitano d'industria, ad Ivrea ci porterà tutte le menti migliori della sua generazione. Ai tavolini dei caffè di Ivrea negli anni 50 ci sentivi parlare americano: Good morning! Lana Turner conversava con Cesare Pavese. Nel salone dei 2000, dentro la fabbrica, tutte le settimane, suona una grande orchestra, una danzatrice del Bengala interpreta versi di Tagore. La prima tournée del Piccolo Teatro di Milano con l'Arlecchino servitore dei due padroni è a Ivrea ma non in teatro, dentro la fabbrica nel salone dei 2000. Nell'intervallo del pranzo, dopo la mensa, gli operai potevano scegliere se ascoltare Buazzelli leggere poesie o prendere per un paio d'ore il sole sulla terrazza, o discutere con Moravia e Pier Paolo Pasolini del rapporto fra letteratura e società. «Cosa danno stasera ai 'lunedì del cinema?». Ladri di biciclette. Presentato da Vittorio De Sica in persona. Per le strade di Ivrea passeggiava Le Corbusier.
Lucilla - Chi?
Laura - Le maitre, il più grande architetto contemporaneo.
Laura - Non è che a Ivrea le maitre ci si sia fermato molto. Arriva da Capri in treno stanco, accaldato...
Lucilla - «Maestro...».
Laura - Adriano è molto emozionato.
Lucilla - «Maestro io vorrei se lei è d'accordo...».
Laura - Adriano è troppo emozionato.
Mariella - «Je voudrais un café».
Lucilla - «Vorrei portarla a visitare la nostra fabbrica, è qui a due passi la raggiungiamo a piedi e poi vorrei...».
Mariella - «Je voudrais un café».
Lucilla - «La nostre mense ne servono di ottimo. Questa sono le linee di produzione, l'allenatore calcio i tempi...».
Laura - La visita alla fabbrica dura due ore e non comprende il caffè.
Lucilla - «E ora, se lei è d'accordo... Vorrei farle visitare la nostra città.. Io vorrei...».
Mariella - «Je voudrais un café».
Lucilla - «Al caffè Balla fanno un caffè squisito, mae-

stro. Questa è la cerulea Dora, quelle lassù sono le rosse torri... ».

Laura - E Arduino di Ivrea, e il nostro carnevale, e la bella mulinera... La vista alla città dura tre ore e non comprende il caffè.

Lucilla - «E adesso maestro visto che siamo comodi sulla circonvallazione vorrei...».

Mariella - «Je voudrais un café».

Lucilla - «Al ritorno, adesso siamo già qui, prima vorrei farle vedere i terreni dove sorgerà il mio... il suo... il nostro... villaggio per i dipendenti. Sviluppo orizzontale, piccole unità, molta luce, i servizi...».

Mariella - «Merci pour le café. Adieu».

Lucilla - «Eh?».

Laura - Che sia stato per quel caffè mai preso? O perché, puntava più in alto, a Mussolini un patron più affidabile in quegli anni, Le Corbusier, il padre del razionalismo, ad Ivrea non lavorò mai. Meglio così.

Adriano non era uno che seguiva le mode, le lanciava. In quegli anni aveva già lanciato i giovani più promettenti del panorama italiano.

Lucilla - Nel 1933, prima Triennale di Architettura a Milano, Adriano ha visto una cosa, una casa...

Mariella - Casa per un artista, Figini e Pollini. Figini. Pollini.

Mariella - «Vede ingegnere, nonostante il rigore della nostra composizione palesi un evidente tributo al purismo lecorbusieriano e alla poetica dell'astrazione miesiana, elementi come il muro continuo e l'accostamento di materiali diversi provano un autonomo principio di compenetrazione di spazi interni ed esterni... ingegnere...?».

Lucilla - «Mi dica, Pollini».

Mariella - «Figini affrontando i condizionamenti del sito e approfondendo i temi strutturali pareti-vetrate, travi, tralicci e volumi sospesi si proiettano all'esterno

e... Ingegnere? Ingegnere mi segue?».

Lucilla - «Avanti, avanti, Figini...».

Mariella - «Pollini. La luce, dalla grandi finestre irrompe all'interno nella modulazione ritmata di ampie superfici vetrate, la luce, per un artista la luce è bisogno primario, questa casa è fatta di luce...».

Lucilla - «Eh mi dica Pollini...».

Mariella - «Figini».

Lucilla - «...di questa casa, siete capaci di farne una fabbrica?».

Mariella - «Cosa?». 1934 Nasce uno dei capolavori del razionalismo italiano. La fabbrica di vetro: chiara piena di luce... Le pan de verre caro a Le Corbusier...

Laura - «Razionalismo! Gabbie per canarini! «Avrebbe detto il vecchio Camillo Olivetti». (Adriano lo mette da parte)

Lucilla - «E mi dica Figini...».

Mariella - «Pollini».

Lucilla - «...un progetto come quello della fabbrica, ma diciamo più grande, grande ... come la Valle d'Aosta, sareste capaci di farlo?».

Mariella - 1935 nasce il piano regolatore per la Valle d'Aosta. Il primo in Italia, finanziato personalmente da Adriano Olivetti.

Laura - Nel 1935 un piano regolatore! Da quel progetto inizieranno le collaborazioni con gli architetti Banfi, Peressutti, Rogers, Barbiano di Belgiojoso quelli della Torre Velasca, Quaroni, Cosenza, ma non solo architetti: con gli psichiatri Musatti alla Olivetti inventa la psicologia del lavoro, con gli scrittori Biagiaretti, con gli intellettuali Pampaloni... Chissà se Le Corbusier si pentì di avergli detto «Adieu?», certo che alla morte di Adriano dirà: «Egli desiderava realizzare il sogno di una società nuova e non lo rimandava a scadenza imprecisata... Come il caffè!»

Mariella - Adriano non parlava mai del passato, tutti quelli che lo conoscevano dicevano che parlasse volentieri di progetti, di futuro, per lui l'importante era guardare avanti. Fin da ragazzo, per il passato aveva una specie di insofferenza. (Sirena)

Laura - «Oh! Adriano ma che faccia hai?».

Lucilla - «Faccia da mal di stomaco».

Laura - «Mangiato troppo?».

Lucilla - «La domenica non ce l'ho. No, mi viene solo quando andiamo a lavorare».

Laura - «Non hai voglia di lavorare?».

Lucilla - «Non ho voglia di andare in fabbrica».

Laura - «Vieni dai che c'è ancora un po' di tempo per tirare due colpi». (Giocano)

Laura - «Dai Adriano dai due colpi, c'è tempo. Adriano persa».

Lucilla - «Ecco lo sapevo non sono capace. Non sono capace».

Laura - «Zitto Adriano arriva mio papà...». Prele, detto il primario.

Lucilla - Il suo reparto sembrava la sala operatoria dell'ospedale Maggiore.

Laura - Su dieci pezzi nove non passavano la visita. Scarso, scarso, scarso, buono, scarsissimo.

Lucilla - «Vedi cosa mi fa venire il mal di stomaco a me? A me sembrava buoni i pezzi di Richetta».

SCHEDE D'AUTORI



LAURA CURINO è tra i fondatori del Laboratorio Teatro Settimo. È autrice e attrice, tra gli altri, degli spettacoli *Esercizi sulla tavola di Mendeleev* (1984), *Elementi di struttura del sentimento* (1985) da *Le affinità elettive* di J.W. Goethe, *Nel tempo tra le guerre* (1988), *Istinto Occidentale* (1988), *Stabat Mater* (1989), *La storia di Romeo e Giulietta* (1990) da Shakespeare, *Passione* (1992), *Villeggiatura, smanie, avventure e ritorno* (1993) da Goldoni, *Canto per Torino* (1995), *Canto delle città* (1996), *Camillo Olivetti* (1996) e *Adriano Olivetti* (1998), entrambi scritti a quattro mani con Gabriele Vacis, *Cori* (1999), *Geografie* (1999), *Fenicie* (2000), *Macbeth Concerto* (2001) da Shakespeare. Con il Teatro Stabile di Torino crea gli spettacoli *L'età dell'oro* (2002) e *Una stanza tutta per me* (2004), scritti insieme a Michela Marelli; nel 2008 il monologo *Le Designer*, insieme a Michela Marelli e Luca Scarlino, prima tappa del progetto Turin 11. Nel 2005 partecipa a *Il sorriso di Daphne* di Vittorio Franceschi, regia di Alessandro D'Alatri. Nel 2006 realizza per il centenario della nascita di Enrico Mattei, con il Piccolo Teatro di Milano e il contributo dell'Eni, *Il signore del cane nero*. Con il Teatro Piccioniaia-Carrara partecipa a *Il pranzo di Babette* (2002) e *La magnifica intrapresa*, e cura la regia di *Strada Carrara*. Del 2007 sono *Santa Bàrbera* prodotto dal Teatro Donizetti di Bergamo e *Viaggiatori di Pianura* con Natalino Balasso, regia di Gabriele Vacis, prodotto dal Teatro Stabile Alessandrino. Nel settembre 2008 realizza uno spettacolo su il caffè sponsorizzato dalla Illy Caffè in occasione dei 75 anni dell'azienda. Ha all'attivo conferenze, seminari e laboratori presso Università, Accademie e scuole di teatro. Ha vinto, con Teatro Settimo e da sola, numerosi premi tra cui l'Ubu, l'Hystrio, il Francesca Alinovi, il Fringe Festival di Edimburgo e quello dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro. Ha partecipato ai film *Nostos* di Franco Piavoli, *La seconda volta* e *Preferisco il rumore del mare* di Mimmo Calopresti, *San Salvario* di Enrico Verra.

GABRIELE VACIS, regista, è tra i fondatori del Laboratorio Teatro Settimo. È direttore artistico del Teatro Regionale Alessandrino. Ha scritto e curato la regia di numerosi spettacoli, opere liriche, trasmissioni televisive e radiofoniche, documentari, tra cui *Elementi di struttura del sentimento*, *Il racconto del Vajont*, *Libera nos*, *Olivetti*, *Totem*. È stato regista stabile al Teatro Stabile di Torino. Ha promosso festival come Torino Spiritualità. Ha diretto il corso attori e il corso di regia alla Scuola d'arte drammatica Paolo Grassi di Milano. Nel 2006 ha curato la regia della Cerimonia d'apertura dei Giochi Olimpici Invernali di Torino. Insegna Lettura e narrazione presso la Scuola Holden di Torino e Istituzioni di Regia presso l'Università Cattolica di Milano.



Laura - «Io lo sapevo che non passava la visita di mio papà».

Lucilla - «Stasera 'visiterà' anche i miei pezzi e se quello è scarso, i miei allora?».

Laura - «Dai Adriano vieni qua che ti mostro. Devi fare come dice Burzio.» Burzio detto Chef Maxim i suoi non erano operai erano cordon bleu dell'attrezzaggio. «Dai Adriano coraggio... addenta?».

Lucilla - «Ma se cade si rompe».

Laura - «Il pezzo si rompe se hai paura».

Lucilla - «Non sono io che ho paura del pezzo, è il pezzo che ha paura di me».

Laura - «Eh! Adesso il pezzo c'ha l'anima... sentimenti... tenero di cuore...».

Lucilla - «È vero. Guarda Prella. Il pezzo in mano a Prella ride, in mano a me piange».

Laura - «Adriano muto. C'è l'ingegner Gatta».

Laura - L'ingegnere Gatta, detto Houdini, reparto imballaggio e spedizioni.

Mariella - «Allora pronti? Qua è il pezzo, qua è l'attrezzo. Ecco qua il pezzo. In che mano è il pezzo? Attenzione, guardate meglio. Niente sopra niente sotto».

Laura - La Olivetti di quegli anni da pionieri aveva un generale: l'ingegner Camillo Olivetti e tre luogotenenti: Prella, Burzio, e l'ingegner Gatta. Camillo avrebbe potuto sostituirsi ad ognuno di loro. Tutti sapevano fare tutto. Degli operai di quegli anni si dice fossero così bravi da saper rifare il becco a un uccellino, sapevano far la barba a una mosca. Tutti, fino all'ultimo attendente, fino all'ultimo apprendista... ciascuno possedeva una tale maestria nel proprio lavoro da poterlo fare ad occhi chiusi. E Adriano? Adriano non era l'Idiota di Dostoevski, con le mani non sapeva far nulla, oggi si direbbe che aveva scarsa manualità, ma imparò presto a scegliere le persone che potevano lavorare al posto suo.

Lucilla - «Non fare mai qualcosa che potresti far fare ad un altro, a meno che il farlo tu stesso non ti serva per conoscere qualche dettaglio dell'organizzazione». Dal *Decalogo del giovane imprenditore* scritto dal giovane Adriano Olivetti per se medesimo. Come dire che è meglio far fare una cosa ad un altro, ma tu devi sapere esattamente come si fa a farla. Così, con Adriano tutti, alla Olivetti, tutti, ingegneri, dirigenti, pubblicitari, psicologi, tutti dovranno lavorare almeno tre mesi in officina come operai. Ettore Sottsass jr. il designer, Franco Ferrarotti il sociologo, Paolo Volponi, quello di Memoriale, Ottiero Ottieri, lo scrittore, tutti, anche Furio Colombo... Ma ve lo immaginate?

Laura - «Sono il giovane Furio Colombo e dovrei ramazzare sotto il suo banco di lavoro».

Lucilla - Tutti, veramente tutti, dovranno passare tre mesi alle macchine. «Ma io non sono capace. Milu io non sono capace».

Laura - «Oh! Adriano! Dai qui i pezzi. Te la faccio io la produzione per oggi».

Lucilla - «Ma tu devi già fare i tuoi».

Laura - «Sì, ma io ho trovato un modo che faccio i miei e ho tempo per fare anche i tuoi».

Lucilla - «Cosa? Nello stesso tempo?».

Laura - «Dà qui».

Lucilla - «Ma è la nostra camera d'aria!».

Laura - «Sì io l'ho tagliata a fettine e poi mi serve per montare la macchina più velocemente. Adesso le lego alla leva.... quanto tiro automaticamente tutti i martelletti si agganciano alla leva e faccio prima anche se ho le mani grosse».

Lucilla - «E perché, non lo dici a mio padre?».

Laura - «Perché, come faccio io qui non si è mai fatto».

Lucilla - «Per questo lo dico che dovrei dirlo, che così facciamo tutti prima e andiamo a casa?».

Laura - «Adriano, Cristo! Io i pezzi te li faccio, ma tu stai zitto, che tuo papà non vuole che si faccia diverso da come dice lui».

Lucilla - «Ti sbagli, mio papà in fondo non è...».

Laura - «Adriano guarda che se ci becca...». «Milu! Che cosa fai con quegli elastici? Stiamo di nuovo giocando... ci annoiamo! Ma te la tolgo io la noia...». «Ma vede ingegnere, io stavo soltanto cercando di montare le macchine più velocemente, ho preso questa camera d'aria, l'ho tagliata in sezione, la assicuro alle leve e anche se ho le mani grosse... Zac! A posto... Faccio prima». «Ah!... Una camera d'aria... Burzio, Gatta, Prella, venite un po' a vedere... Bravo Milu! Doveva pensarci un ragazzo... Burzio dieci soldi d'aumento. Gatta, Prella con me in direzione. Bravo Milu bravo...».

Mariella - Milu Prella aveva appena inventato un nuovo metodo pratico, efficiente ed economico per accelerare il montaggio. Bisognava solo lasciarlo fare. Chissà se Adriano si ricorderà di Milu nel 1947 il giorno che gli portano alla firma la lettera di licenziamento di un operaio: Natalino Cappellaro.

Lucilla - «Perché, lo dobbiamo licenziare?».

Mariella - «Perché, non lavora, gioca».

Laura - «Non è che non lavoro è che mi annoio».

Lucilla - «E che cosa vorrebbe fare l'operaio Natalino Cappellaro?».

Laura - «Costruire una macchina nuova...».

Lucilla - «E allora operaio Natalino Cappellaro un banco, un assistente e due mesi di tempo. Addenta?».

Mariella - 1948 esce la Divisumma, costruita dall'operaio Natalino Cappellaro. Una macchina da calcolo che farà la fortuna della Olivetti.

Laura - «Bravo Milu! E tu cosa fai lì Adriano imbambolato? Cosa scruti la sfera magica? Te lo dico io qual è il tuo futuro, ramazza sotto questo banco...».

Lucilla - «Hai visto - te l'avevo detto...».

Laura - «Adriano dammi quella ramazza che ramazzo io».

Lucilla - «Grazie, Milu».

Laura - «E i pezzi te li faccio anche domani».

Lucilla - «Grazie, no... è che... Domani non vengo più. Comincia la scuola, vado a Cuneo... Ma non al liceo classico mio padre mi ha mandato all'istituto tecnico...».

Laura - «Ah auguri».

Lucilla - «Sentì, stasera vieni a giocare a tennis a casa mia?».

Laura - «No, stasera devo finire di tirare su il fieno finché fa buio».

Lucilla - «Beh, vieni più tardi...».

Laura - «Adriano...Oh, e io quando dormo? Domani

mi alzo alle quattro! Vieni tu a dar da mangiare alle bestie! Guarda che io qui domani ci devo ritornare. Se non dormo chi la fa la produzione? Qui se non si produce non si guadagna... Altro che montagna! Cuneo! Ma va' a studiare, va... Studente?».

Lucilla - «Nel lontano agosto 1914, avevo allora tredici anni, mio padre mi mandò a lavorare in fabbrica. Imparai così ben presto a conoscere e a odiare il lavoro in serie - una tortura per lo spirito che rimaneva imprigionato per delle ore che non finivano mai nel nero e nel buio della vecchia officina. Per molti anni non vi rimisi piede ben deciso che nella vita non avrei atteso all'industria paterna. Passavo avanti al muro di mattoni rossi della fabbrica vergognandomi della nuova libertà di...».

Laura - «Studente?».

Lucilla - «... per simpatia e timore di quelli che ogni giorno, senza stancarsi, vi lavoravano». (*Fragore di bombe e di guerra*)

Lucilla - «Carissimo papà, Ti chiedo il permesso di venire un giorno della prossima settimana ad Ivrea dove andrò subito ad arruolarmi, come volontario di guerra, al 4° Alpini».

Laura - «Tuo Adriano. Cuneo 16 aprile 1918». «Ma che vada, che vada pure».

Lucilla - «Ma Camillo, non me lo vorrai mandare in guerra. Ha solo diciassette anni».

Laura - «Non preoccuparti Luisa, tanto i Russi hanno già firmato il trattato... prima che Adriano abbia finito l'addestramento... la guerra è già finita?» (*Sirena*)

Laura - Finita la guerra Adriano, che sicuramente non voleva lavorare in fabbrica... perché... sicuramente voleva fare il giornalista, no... sicuramente voleva fare il medico, ...sicuramente...si laurea in ingegneria e appena laureato va a lavorare in fabbrica alla paga generosissima di una lira e ottanta l'ora... ingegneri... battono la fiacca...».

Mariella - Nel 1924 la produzione alla Olivetti è di 4000 macchine all'anno, con quattrocento dipendenti... il conto è presto fatto! Ogni operaio fabbrica dieci macchine all'anno.

Laura - «È troppo poco... Troppo poco... Burzio è troppo poco...È troppo poco, troppo poco...».

Lucilla - «Papà, con quattrocento operai noi facciamo quattromila macchine... dieci unità per ogni operaio...».

Laura - «Non ci avevo mai pensato, brillante il mio figliolo».

Lucilla - «È troppo poco».

Laura - «Troppo poco? Ma qui ognuno fa del suo meglio?».

Lucilla - «Papà... Alla Underwood fanno 70.000 macchine l'anno».

Laura - «Appunto... sai quanti sono alla Underwood...».

Lucilla - «Papà, alla Underwood ogni operaio fabbrica trenta macchine per scrivere...».

Laura - «E che cosa saranno mai... superuomini? Polipi? Dei superuomini?».

Lucilla - «Saranno le macchine...».

Laura - «Macchine? Noi produciamo le migliori, le compra da noi anche la concorrenza».

Lucilla - «In America c'è qualcosa che non ti so spiegare».

Laura - «Eh se ci fosse qualcosa io saprei ben spiegarla... Sai quanto ci mettiamo io e Burzio ad inventarci una nuova macchina».

Lucilla - Non si capivano mai.

Mariella - Non è possibile che si mettano d'accordo Camillo è un uomo dell'ottocento. Si era fatto da solo, a lui piaceva inventare, fabbricare, costruire... Se lo si lasciava fare dopo il wattmetro e la macchina per scrivere avrebbe costruito... Motori per motoscafi.

Adriano capisce che in America c'è qualcosa di più che dei bravi inventori. Organizzazione del lavoro.

Lucilla - Certo Adriano non lo sa ancora, «però papà in America...».

Laura - «Ecco in America... ma qui siamo in Italia... e in Italia decido io. Burzio al tecnografo. Adriano ramazza».

Lucilla - «In America, in una fabbrica non potresti decidere solo tu».

Laura - «Allora da oggi decidiamo insieme, eh Burzio, facciamo gli americani... Ok?»

Lucilla - «In America non potreste decidere sempre e solo tu e Burzio...».

Laura - «Adriano, ma va in... Burzio vada ho qui un contrasto col mio figliolo. Ma va in America! In America? Adriano, non ti piacerebbe passare un po' di tempo in America? Ecco, un periodo di tempo in America a completare la tua istruzione e a vedere un po' di mondo meccanico e non meccanico... Tre mesi...».

Lucilla - «Papà, grazie!».

Laura - «Sei mesi...».

Lucilla - «Ma papà, io volevo...».

Laura - «Va bene, un anno... crepi l'avarizia! Luisa, Adriano mi ha appena comunicato che vorrebbe passare un lungo periodo in America?». (*Sirena di nave*)

Laura - «Facchino, facchino...».

Lucilla - «Papà... prima di partire vorrei dirti di un'idea che mi è venuta...».

Laura - «Presto con quelle valigie...».

Lucilla - «Cosa pensi di una portatile? Massimo dice che sarebbe capace di progettarela...».

Laura - «Sì, sì, ma adesso va in America».

Lucilla - «Papà, penso che almeno si potrebbe cambiare il colore della M20...».

Laura - «Ottima idea Adriano, ottima idea... Sì, anche quelle di quel colore...».

Lucilla - «Papà, questa valigia non è mia».

Laura - «Sì. Intanto carichiamola di qualcuno sarà».

Lucilla - «Papà, pensa anche alla fabbrica... trovo che ci vorrebbe più luce...».

Laura - «Ma come? Io trovo che questa cabina sia luminosissima... il mio primo viaggio in America l'ho fatto in terza classe, altro che cabina ponte... approfittando della luce... ho preparato un itinerario razionale: questa è la lista delle fabbriche che dovrai visitare, centocinquanta, e poi vedi questo circolino rosso?».

Lucilla - «Questa è Hartford...».

Laura - «E che cosa c'è ad Hartford?».

Lucilla - «La Underwood...».

Laura - «Li chiederai di un mio carissimo amico, l'ingegner John...».

Lucilla - «John, che cosa?».

Laura - «Oh, John... Beh! Al momento non ricordo...».

Lucilla - «Papà, in America si chiamano tutti John?».

Laura - «Io al momento non rammento. Lui si ricorderà sicuramente di me... l'ingegner John e io abbiamo avuto tali avventure meccaniche e non meccaniche...».

Lucilla - «Ma papà queste non sono mie di valige».

Laura - «Dopo chiederai al commissario di bordo». (*Sirena di nave*)

Laura - «Intanto io scendo non vorrai che rimanga a bordo. Addio Adriano».

Lucilla - «Papà la portatile... Papà il colore della M20...Papà... Papà... Di chi ha detto che sono queste valigie? Papà! Ma era proprio necessario mandarmi appresso anche Burzio?».

Laura - «Come? Mio figlio, l'ingegner Adriano? Mi dispiace, in questo momento, non c'è. È... in America?».

Lucilla - L'America è il paese più rumoroso che sia mai esistito. Si viene svegliato al mattino non dal canto dell'usignolo, ma dal sibilo del vapore. Non è reperibile molta bellezza nelle città americane, una buona quantità di bellezza è comunque visibile ogni tanto, ma solo là dove l'americano non ha cercato di crearla. Dove gli americani hanno tentato di riprodurre della bellezza il fiasco è stato clamoroso.

Laura - Clamoroso. Il successo della M 20 sarà clamoroso mentre Adriano è in America si raddoppiano le vendite alla Olivetti. E quindi Camillo sarà soddisfattissimo...

Mariella - È arrabbiatissimo! Gira per le stanze come un leone in gabbia perché, Mussolini ha soppresso la festa del primo maggio. Lui la festeggia clandestinamente con tutti suoi operai.

Laura - E a Ivrea tutti gli danno del pazzo.

Lucilla - In Europa l'inventore è considerato alla stregua di un pazzo, e in troppi casi le invenzioni finiscono nella delusione e nella miseria. In America l'inventore viene onorato, aiutato abbondantemente, e l'esercizio dell'ingegno, l'applicazione della scienza al lavoro dell'uomo è la strada più breve per la ricchezza.

Mariella - «Camillo, visto che la M 20 comincia a rendere veramente perché, non la rendiamo più graziosa? Adriano mi scrive che...».

Laura - «Adriano, ne scrive di cose... che una macchina sia bella è bello, ma io devo pensare che sia robusta?».

Lucilla - Non c'è paese al mondo dove le macchine siano così graziose come in America. «Io ho sempre desiderato che la linea della forza e la linea della bellezza fossero una sola. Questo desiderio si è realizzato quando ho contemplato le macchine americane. Fino a quando non ho visto gli impianti idrici di Chicago non mi sono reso conto delle meraviglie delle macchine; l'alzarsi e il lasciarsi ricadere di quelle enormi verghe d'acciaio, il moto simmetrico delle

grandi ruote è la cosa più suggestivamente ritmica che abbia mai visto».

Mariella - Oscar Wilde, queste parole le ha scritte Oscar Wilde, ma avrebbe potuto scriverle anche Adriano Olivetti.

Laura - Certo non così bene. Adriano scriveva, scriveva tanto, ma in modo contorto, faticoso, difficile da digerire, infatti: *L'Ordine politico delle comunità*. nessuno lo legge. Peccato perché, in mezzo a tanta farragine ci si troverebbero delle considerazioni interessanti sulla necessità di far convivere forza e bellezza.

Lucilla - «Burzio, ho pensato... ci vogliono nuove forme, nuovi disegni ... una buona macchina deve essere una bella macchina...».

Laura - «Adriano, ha visto il collaudo? L'ingegner Camillo ha buttato la M20 dal secondo piano e funzionava ancora. Quella è una bella macchina...».

Lucilla - «Burzio...! Pedaliamo?».

Mariella - Stesse bici, stesse pensioni, stessi ostelli come Camillo nei suoi viaggi americani, ma lo sguardo è diverso. Adriano, osserva il miracolo americano, l'organizzazione, le fabbriche pulite e chiare, il lavoro che si svolge lesto. (*Pssst...*)

Lucilla - «Burzio... ho forato...».

Laura - «Tè Adriano... tenacio e tacun».

Lucilla - «Mastice e pezza... No, non sono mai stato capace... La prego Burzio».

Laura - «Via la rua... basin... rua drinta al basin... bule bule bule... tampun... tenacio su la rua... tenacio sul tacun...».

Lucilla - Nelle fabbriche americane c'erano mansioni specifiche per ogni addetto, e soprattutto i tempi di lavorazione erano calcolati scientificamente: tanti pezzi in tanti minuti!

Laura - «Aspetta! ...adesso?».

Lucilla - «E adesso Burzio?».

Laura - «Si aspetta».

Lucilla - «E quanto si aspetta?».

Laura - «Si aspetta».

Lucilla - «No, Burzio. Lo so io quanto si aspetta... Si aspetta Pe pum d'oru...».

Laura - «Pe pum d'oru ...».

Lucilla - «No, così veloce non si capisce niente. Va a cottimo?».

Laura - Proporre il cottimo ad un operaio della Olivetti era un insulto da lavare col sangue! Il cottimo è la produzione nell'unità di tempo, più pezzi fai e più guadagni... quindi siccome vuoi guadagnare molto, butti giù il lavoro in fretta, alla carlona, senza finezza, senza precisione... «Non sono mica uno che va a cottimo?».

Lucilla - «No, Burzio... non si tratta di ridurre il tempo... È che bisogna trovare il tempo giusto!».

Laura - «E quale sarebbe il tempo giusto?».

Laura e Lucilla - «Pe pum d'oru...».

Laura - «Pedaliamo Adriano, pedaliamo! Che dobbiamo arrivare ad Hartford! E dobbiamo trovare quell'ingegnere... Come ha detto tuo padre?».

Lucilla - «John... papà non si ricordava... John...».

Laura - «Ma in America si chiamano tutti John...».

Lucilla - «Mio padre ha detto che l'ingegner John si sarebbe ricordato di lui».

Mariella - Hartford è la capitale del Connecticut... ed è famosa per le macchine per scrivere Underwood, ma è anche famosa per le Colt...

Lucilla - «Siamo arrivati ad Hartford».

Laura - «Mi sono comprato il revolver».

Lucilla - «Burzio... Domattina si va alla Underwood?».

Laura - «No».

Lucilla - «Ma non ha trovato l'ingegner... John?».

Laura - «Si che l'ho trovato...».

Lucilla - «E allora domattina si va a visitare...».

Laura - «No».

Lucilla - «Ma ha parlato con l'ingegnere?».

Laura - «Si».

Lucilla - «E si ricordava di mio padre?».

Laura - «Si ricordava, si».

Lucilla - «E allora perché, domattina non andiamo alla Underwood?».

Laura - «Perché, l'ingegner... John... si ricordava benissimo dell'ingegner Olivetti... Un italiano con la barba bianca che girava per la fabbrica e attaccava bottone con tutti. Un democratico... lo avevano anche visto al caffè parlare con gli operai... e poi qualche anno dopo aveva avuto occasione di vedere la M1 Olivetti... Primo modello di macchina per scrivere di fabbricazione e ideazione interamente Italiana... E si era accorto che era straordinariamente simile alla macchina per scrivere Underwood».

Lucilla - «Burzio perché, domattina non andiamo alla Underwood?».

Laura - «Perché, tuo padre ha copiato troppo...».

Lucilla - «Burzio, allora forse è meglio andarsene».

Laura - «Meglio battersela».

Lucilla - «Ma... Burzio, mi tolga una curiosità... ha saputo come si chiamava quel tale... l'ingegner John...?».

Laura - «Si chiamava John Thomas Underwood!!?».

Mariella - In America Adriano rafforza le sue convinzioni.

Lucilla - La povertà non è un'accompagnatrice obbligatoria della civiltà.

Laura - Produttività non significa necessariamente alienazione.

Lucilla - L'anima di un operaio non è tutta chiusa in una tuta.

Laura - Alcuni anni dopo questa frase verrà scolpita all'ingresso degli stabilimenti Olivetti a Ivrea.

Mariella - In pochi mesi, mentre Adriano è in America, in Italia succede tutto: Amendola viene bastonato, Turati arrestato, Gramsci condannato, Don Minzoni ammazzato, Gobetti esiliato, Matteotti assassinato, il fascio littorio è dichiarato emblema dello stato.

Laura - E chi non è d'accordo viene mandato al confino. Come Carlo Levi, medico, pittore, adesso anche scrittore che in quegli anni viene mandato al confino in un paese vicino a Matera.

Mariella - «Arrivai a Matera verso le undici del mattino. Avevo letto nella guida che è una città pittoresca, che merita di essere visitata, che c'è un museo di arte antica e delle curiose abitazioni trogloditiche... Ma quando esco dalla stazione, moderna, lussuosa, con

SCHEDE D'ATTRICI



LUCILLA GIAGNONI ha frequentato la Bottega di Gassman a Firenze dove ha lavorato con Gassman, Paolo Giuranna e Jeanne Moreau. Dal 1985 al 2001 ha partecipato alla realizzazione di molti spettacoli di Teatro Settimo. Ha collaborato con Luigi Squarzina nei *Sette a Tebe*; con Franco Piavoli nella realizzazione del film *Nostos*; con Nicola Campogrande, come voce recitante nelle opere *Macchinario*, *La voce delle nuvole* e *Alianti*; con Alessandro Baricco in *Totem*; con Paola Borboni ne *Incontro al Parco delle Terme*; con Katie Mitchell nel '99 in *Tracce di Anne* di M. Crimp; con Sebastiano Vassalli per il monologo *Chimera*; con Giuseppe Bertolucci nel film *Il dolce rumore della vita*; con Marco Baliani per *Anni di vento*; con Marco Ponti in *A/R Andata e ritorno*. Ha partecipato ed è autrice di trasmissioni radiofoniche e televisive per la Rai. Insegna narrazione alla scuola di scrittura Holden a Torino. Nel 2005 è protagonista de *La Califfa*, tratto dal romanzo di Bevilacqua, regia di Alessandro Benvenuti. Ha al suo attivo i seguenti spettacoli: nel 2005 *Othello, per morire in un tuo bacio*, di e con Michele Di Mauro, *Vergine madre* dalla *Divina Commedia* di Dante Alighieri e *Qualcuno era.. Giorgio Gaber*; nel 2006 *Genesi*, dal romanzo di C. Lispector *La passione secondo G.H* e *Chet viaggio al termine della musica*; nel 2007 *Marilyn* di Michela Marelli; nel 2008 *Disco Inferno* dalla *Divina Commedia*, *Manoscritti inutili* sul Futurismo e *A Bisanzio. Storia di Anna Comnena*. Nel settembre 2007 riceve il Premio Persefone alla drammaturgia per lo spettacolo *Vergine madre*.

MARIELLA FABBRIS è tra i fondatori di Laboratorio Teatro Settimo, attrice e autrice e ideatrice degli allestimenti. Cura la sua formazione d'attrice con Laboratorio Teatro Settimo e con il Farfa, il C.R.S.T. di Pontedera, A. Boal, Yoshi Oida e alcuni attori dell'Odin Teatret. Ha promosso e partecipato ai festival teatrali: "Il castello dei destini incrociati" (Valle d'Aosta, 1982); "Assedio" (Regione Piemonte, 1983, 1984, 1985); "Viaggio in Italia", festival/ circuito di nuovo teatro, dal 1986. Ha ideato e realizzato progetti urbanistici per la città di Settimo Torinese. Cura laboratori in molte città d'Italia. È tra i fondatori dell'associazione Divina-Osservatorio sul teatro femminile contemporaneo: da qui nasce il monologo, di cui è autrice ed interprete, *Il mestiere dell'attrice* (1993). Partecipa ai progetti: Canto di Natale, Luci d'Artista, Ritratti d'Autore, Totem e Teatri alla radio. Dal 1995 al 2005 progetta e realizza laboratori con le classi della scuola dell'obbligo nell'ambito del Progetto Scuola del Comune di Settimo. È autrice, narratrice e ricercatrice all'interno del progetto EcoTempo promosso dai Comuni italiani. Ha partecipato ai film *La seconda volta*, regia di Mimmo Calopresti; *Nostos* e *Al primo soffio di vento*, regia di Franco Piavoli.



pietre lucide... Esco dalla stazione... E Matera non c'è. La città non si vedeva. Matera non si vedeva. E allora andiamo a cercarla...».

Lucilla - «Ora incomincian le dolenti note/A farmisi sentire; or son venuto/Là dove molto pianto mi percuote».

Mariella - Una strada, che da un lato è fiancheggiata da vecchie case, e dall'altro costeggia un precipizio. In quel precipizio c'è Matera. Questa scarpata è i Sassi, i Sassi di Matera: Sasso Caveoso e Sasso Barisano. I Sassi hanno la forma con cui, a scuola, immaginavamo l'inferno di Dante.

Lucilla - «E come gli stornei ne portan l'ali/Nel freddo tempo, a schiera larga e piena,/Così quel fiato li spiranti mali:/Di qua, di là, di giù, di su li mena».

Mariella - «E mentre scendevo la strada passava sui tetti delle case, anzi, la strada era il tetto della case... Case... Sono grotte! Le porte erano aperte per il caldo. Alcune hanno delle facciate con dei modesti ornati settecenteschi. Altre non hanno neppure la

porta: si entra dall'alto, attraverso botole e scalette. E io vedevo dentro quei buchi neri scavati nella terra...».

Lucilla - «Ombre portate dalla detta briga...».

Mariella - «... vedevo i letti, tavoli, sedie, e panni stesi. Sul pavimento stavano sdraiati cani, pecore, capre, maiali... e bambini».

Lucilla - «Maestro chi son quelle genti che l'aura nera si castiga...».

Mariella - Così vivono ventimila persone. Di bambini ce n'era un'infinità, c'erano più bambini che mosche... E le mosche erano migliaia, ti entravano negli occhi... Le mosche... Ho visto dei bambini seduti sull'uscio delle case, nella sporcizia, con gli occhi semichiusi e le palpebre rosse e gonfie; e le mosche gli si posavano sugli occhi, e quelli stavano immobili, e non le scacciavano neppure con le mani. Sì, le mosche gli passeggiavano sugli occhi, e quelli pareva non le sentissero. Continuavo a scendere verso il fondo della buca e una gran folla di bambini mi seguiva, a pochi passi di distanza, e andava a mano a mano cre-

scendo... Signò, signò, dacce u chini... Gridavano qualcosa... Signò, signò.. Dacci u chini... Gridavano e mi ronzavano intorno... Signò, signò... Dacci o Chini... Ma io non riuscivo a capire quello che dicevano in quel loro dialetto incomprensibile... Continuavo a scendere, e quelli mi inseguivano: Signò, signò... Dacci o chini, dacci o chini... E non mi mollavano... Signò, signò..

Laura - Anche questa è l'Italia che Adriano trova al ritorno dall'America. In America ha visitato centocinquanta fabbriche, dall'America si è portato una cassa di libri: cinquanta volumi sulla tecnica e l'organizzazione delle fabbriche e sulla tecnica e l'organizzazione delle città, l'urbanistica. Negli anni cinquanta con gli aiuti degli americani, il denaro del piano Marshall, Adriano promuoverà il progetto di un villaggio dove ospitare gli sfollati da Matera. Adriano pensa a un villaggio a misura di quegli abitanti trogloditici abituati a dividere il giaciglio con gli animali, ma faticherà non poco a far passare l'idea di un borgo agricolo con casette, fienili, cortili, stalle vicino alle case. Solo duecento famiglie abiteranno al nuovo quartiere della Martella tutte le altre sono nei casermoni di cemento armato. Negli stessi anni trovano facile credito coloro che costruivano palazzoni di cemento armato. E così diventa famosa una fotografia che si trova su tutti i sussidiari di urbanistica. Un contadino che trascina il suo asino su per le scale fino al quinto piano.

Mariella - «Mi chiamavano... Ma cosa volete... Signò, signò... Tenete, tenete... Che volete? L'elemosina?»

Lucilla - «E come gli stornei ne portan l'ali./Nel freddo tempo, a schiera larga e piena,/Così quel fiato li spiriti mali:/Di qua, di là, di giù, di su li mena;/Nulla speranza li conforta mai,/Non che di posa, ma di minor pena».

Lucilla - Anche questa è l'Italia che Adriano trova al suo ritorno dall'America. Adriano si chiude per sei mesi in casa a studiare, vede pochissima gente, ma gli piace tornare spesso a casa dell'amico Gino. A casa sua Adriano conosce le sue sorelle: Paola e Natalia, la sorellina minore, una ragazzetta strana che dopo qualche anno si sarebbe sposata con un signore che si chiamava Leone Ginzburg. Ed è con questo nome che noi la ricordiamo meglio: Natalia Ginzburg.

Laura - «Gli amici di mio fratello Gino dividevano con noi le nostre cene, a base di minestrina Liebig e frittata, sempre identiche, poi ascoltavano intorno alla tavola le storie e le canzoni di mia madre. Fra questi amici ce n'era appunto uno che si chiamava Adriano Olivetti, e io ricordo la prima volta che entrò in casa nostra, vestito da soldato perché, faceva a quel tempo il servizio militare. La divisa militare gli cadeva male sulle spalle che erano grasse e tonde, e non ho mai visto una persona in panni grigio verdi e con pistola alla cintola, più goffa e meno marziale di lui. Adriano allora sembrava l'incarnazione di quello che mio padre usava definire "un impiastro", e tuttavia mio padre non disse mai a lui che era un impiastro, un salame, un negro. Non pronunciò mai al suo indirizzo nessuna di queste parole. Mi domando perché, e

penso che forse mio padre, possedeva una maggiore introspezione psicologica di quanto noi sospettassimo e intravide nelle spoglie di quel ragazzo impacciato, l'immagine dell'uomo che Adriano doveva diventare più tardi. Ma forse non gli diede dell'impiaastro soltanto perché, sapeva che andava in montagna, aveva ski vecchi come i nostri, era antifascista e figlio di un socialista, amico anche lui di Turati. Un giorno mia madre venendo da me al mattino mi disse che aveva dormito da noi un certo Paolo Ferrari e che era stanco, vecchio, era malato, aveva la tosse e non bisognava fargli tante domande. Il signor Paolo Ferrari era in sala da pranzo che beveva il the, nel vederlo io riconobbi Filippo Turati che era venuto nella nostra casa vecchia di una volta; ma siccome mi avevano detto che si chiamava Paolo Ferrari io credetti, per ubbidienza, che fosse insieme Turati e Ferrari. La Paola mi disse: «Non si chiama Ferrari, è Turati. Deve scappare dall'Italia: È nascosto, non lo dire a nessuno». Giurai di non dire niente a nessuno, ma avevo una gran voglia di raccontarlo. Una sera cenammo presto e capimmo che Paolo Ferrari doveva partire. Era stato in quei giorni sempre ilare e sereno, ma quella sera sembrava ansioso e si grattava la barba. Poi vennero due o tre uomini con l'impermeabile, io di loro conoscevo soltanto Adriano. Adriano cominciava a perdere i capelli e aveva adesso una testa quasi calva e quadrata, cinta di riccioli cresputi e biondi. Quella sera la sua faccia e i suoi pochi capelli erano come frustati da un colpo di vento. Aveva occhi spaventati, risolti e allegri. Gli vidi due o tre volte nella vita quegli occhi: erano gli occhi che aveva quando aiutava una persona a scappare, quando c'era pericolo e qualcuno da portare in salvo. Paolo Ferrari mi disse in anticamera mentre lo aiutavano a infilarsi il cappotto: «Non lo dire mai a nessuno che sono stato qui». Uscì con Adriano e gli altri dell'impermeabile. Nei mesi che seguirono sentii dire che erano stati arrestati Rosselli e Parri che con Pertini e Oxilia avevano aiutato Turati a scappare. Adriano invece era ancora libero, ma in pericolo. Adriano non venne arrestato e partì per l'estero e lui e mia sorella Paola si scrivevano essendosi fidanzati. Adriano sposò mia sorella Paola, che appena sposata si tagliò i capelli. Mio padre non disse niente, perché, ormai non poteva più proibirle, ne comandarle nessuna cosa. Quando ebbero il loro primo bambino criticava il modo in cui era tenuto. E temeva, quando era malato, che lo portassero dagli stregoni. Adriano non credeva molto ai veri medici e una volta che aveva avuto la sciatica era andato da un bulgaro a farsi curare coi massaggi aerei. Aveva poi chiesto a mio padre che opinione avesse dei massaggi aerei e se conosceva quel bulgaro. Mio padre di quel bulgaro non sapeva nulla e i massaggi aerei lo mandavano in furia. Sarà un ciarlatano! Un negro. Uno stregone?». Lo incontrai a Roma, durante l'occupazione tedesca. Lui era a piedi, andava solo col suo passo randagio, gli occhi perduti nei suoi sogni perenni che li velavano di nebbie azzurre. Era vestito come tutti gli altri, ma sembrava, nella folla un mendicante. E sem-

brava al tempo stesso anche un re: un re in esilio. Leone, mio marito, fu arrestato in una tipografia clandestina. Adriano venne da me, la mattina a dirmi che la casa non era sicura, che la polizia poteva arrivare da un momento all'altro. M'aiutò a fare le valige, a vestire i bambini e scappammo via. Io ricorderò sempre il conforto che sentii nel vedermi davanti, quella mattina, la sua figura che mi era così familiare, che conoscevo dall'infanzia, dopo tante ore di solitudine e di paura e ricorderò sempre la sua schiena china a raccogliere per le stanze i nostri indumenti sparsi, le scarpe dei bambini, con gesti di bontà umile, pietosa e paziente. E aveva, quando scappammo da quella casa, il viso di quella volta che era venuto da noi a prendere Turati, occhi spaventati, trafelati e felici di quando aiutava qualcuno a scappare, di quando c'era pericolo e qualcuno da portare in salvo. Occhi spaventati, trafelati e felici...

Mariella - Gli stessi occhi che non aveva visto Eugenia, la levatrice, quel giorno d'aprile del 1901, quando tutti gridavano, forte, e il bambino... il bambino era già lì.. nato da solo... solo... e adesso ascoltava e guardava, spaventato, trafelato e felice per essere arrivato al mondo...

Laura - Per essersi, in mezzo alla confusione, portato in salvo.

Lucilla - Portare in salvo. Cosa portare in salvo?

La prima cosa che Adriano fa dopo la guerra è convocare tutti i reggenti.

Laura - Levi, Pero, Enriquez! Sono quelli che, mentre lui era nascosto in Svizzera, ricercato dai fascisti, gli avevano portato in salvo la fabbrica dalla distruzione, nascondendo nei sotterranei i partigiani e tenendo a bada le SS in superficie.

Lucilla - «Levi, Pero, Enriquez! Vi ringrazio tutti e adesso arriverci, a ogni ciclo occorrono nuovi dirigenti».

Mariella - Erano quelli che gli avevano salvato la fabbrica, e lui? Li congeda, li licenzia, gli dà un calcio in culo.

Lucilla - Non che li licenzi, li manda alle filiali di Barcellona, Buenos Aires... Siberia! Rinnova i dirigenti, riprende il governo. Rinnova i quadri. Invece dopo la guerra in Italia dappertutto quelli che comandano sono gli stessi che comandavano prima.

Mariella - «Io so i nomi» diceva Pasolini. Su 64 prefetti 62 erano gli stessi del fascismo. «Io so i nomi» diceva Pasolini.

Laura - Adriano rinnova.

Lucilla - La prima cosa che Adriano fa dopo la guerra è convocare i dirigenti dell'azienda e liquidarli. La seconda cosa è convocare i dirigenti dei partiti di sinistra che lavorano in fabbrica e chiedere se ... accettano la socializzazione della fabbrica.

Laura e Mariella - La che cosa?

Lucilla - La socializzazione della fabbrica...

Laura e Mariella - Ma come possono, come possono dirgli di sì? Hanno ancora le cantine piene di armi, devono fare la rivoluzione. Devono prendersi le fabbriche. Se uno glielie dà, le fabbriche, come fanno a fare la Rivoluzione? E se non fanno la rivoluzione, a

cosa serve essere comunisti?

Mariella - «È che ingegnere... i tempi non sono ancora maturi... ».

Laura - È il sindacato a rifiutare la socializzazione della fabbrica.

Lucilla - «Io vado a Roma a cercare un partito disposto ad assumere L'Ordine politico delle comunità come programma. Qui si tratta di portare in salvo l'Italia».

Laura - A Roma: Democrazia Cristiana. «Olivetti? Comunista». Partito Socialista.

«Olivetti? Paternalista». Partito Comunista. «Olivetti? Padrone». Socialdemocratici.

«Olivetti chi?». Repubblicani. «Eh questo Olivetti... La Malfa forse gli darebbe retta, ma ha lo 0, briciole %».

Lucilla - 1946 nessuno gli dà retta e Adriano torna fare l'industriale. E alla grande: espansione, profitti! Intanto fonda il Movimento di Comunità.

Mariella - Nel 1958 si presenta alle Elezioni come Movimento di Comunità e si allea con... il partito sardo d'azione.

Lucilla - Col partito sardo d'azione?

Laura - «E certo, no? Ne L'Ordine politico delle comunità, io l'ho letto tutto, questo Olivetti parla esplicitamente di federalismo e di autonomia delle regioni».

Lucilla - Per Adriano federalismo e autonomia delle regioni servivano per unire non per separare!

Mariella - Nel 1958 il Movimento di comunità conquista un seggio.

Laura - Adriano a Roma è senatore, lascia il consiglio di amministrazione, e intanto a Ivrea gli altri ...

Mariella -tagli sui servizi sociali, tagli sulla ricerca, tagli, tagli, tagli...

Modello Fiat.

Laura - Il 9 luglio 1999 l'Italia intera ha festeggiato il centenario della Fiat, ma cosa abbiamo festeggiato? Cento anni di sperequazioni, di prevaricazioni, di sradicamento, di sfruttamento.

Mariella - Cento anni di deportazione.

Lucilla - Gli anni '50 alla Fiat sono repressione.

Laura - Viene creata O.S.R. Officina Sussidiaria Ricambi, subito ribattezzata dagli operai Officina Stella Rossa, un lager per comunisti a Rivalta. Se non riusciva a licenziarti Valletta, a Rivalta ti licenziavi tu.

Lucilla - Eh, ma non si poteva fare diverso.

Mariella - Certo che c'era chi faceva diverso - Adriano Olivetti, per esempio. Si poteva e si può.

Tutte - Si può?

Laura - Riduzione dell'orario di lavoro a parità di salario...

Mariella - La Confindustria reagisce furibonda.

Laura - «Olivetti traditore!».

Mariella - Ampliamento delle mense.

Lucilla - «Olivetti traditore!».

Mariella - Asili nido, colonie diurne, servizi medici!

Lucilla - «Olivetti traditore!».

Mariella - Biblioteche, scuole, laboratori di psicologia del lavoro...

Lucilla - «Olivetti traditore!».

Mariella - La politica sociale adesso ha un nome - welfare state,

Lucilla - «Olivetti traditore!».

Laura - «No, non dirgli così. Devi dirgli: Olivetti paternalista?».

Lucilla - «Olivetti paternalista!».

Mariella - Indagini sociologiche, spettacoli in fabbrica... ma soprattutto... servizio gratuito di riparazione biciclette.

Lucilla - «Eh Milu... ».

Laura - «Tenacio e tacun!».

Lucilla - E il consiglio di amministrazione che dice delle proposte di Adriano?

Mariella - Manda giù per quindici anni e appena possono lo buttano fuori.

Lucilla - Vai Adriano, pedala! Adriano ha esagerato.

Tutte - Portare in salvo.

Laura - Cosa portare in salvo? Portare in salvo la Terra?

Lucilla - Come si fa a portare in salvo la Terra, e la Serra, se tutti i contadini diventano operai?

Mariella - Come si fa a popolare le fabbriche senza spopolare i campi?

Laura - Come si fa a tirare su le fabbriche senza buttar giù le case?

Lucilla - 1954 nasce l'Istituto per il rinnovamento urbano e rurale del Canavese, I-UR?

Mariella - Prestiti per la ristrutturazione di case e aziende agricole, perché, i contadini rimangono sulla terra.

Laura - Portare in salvo le città dalle emigrazione, ma anche dalla immigrazione.

Lucilla - Portare i capitali dove c'è forza lavoro. Si può.

Mariella - Portare in salvo, non deportare!

Laura - Portare in salvo l'avanguardia.

Lucilla - Sovvenzionare la ricerca.

Laura - Pittori, artisti, poeti: Sono loro che dirigono l'azienda.

Mariella - Con Adriano ne regolano tempi e metodi.

Laura - Ne inventano la vita!

Mariella - Ma chi Adriano, portare in salvo chi?

Lucilla - La bellezza. Conciliare la linea della forza e la linea della bellezza...

Mariella - Portare in salvo cosa?

Laura - La Lexicon è esposta al Moma di New York.

Mariella - Ma perché, Adriano? Perché?

Lucilla - Vettrine Olivetti nella 5th Avenue.

Mariella - Good Morning America!

Lucilla - Adriano si compra l'America.

Mariella - Good morning America.

Laura - Ma perché, Adriano? Perché?

Mariella - L'America se la compra per portare in salvo Ivrea.

Laura - Ma perché, Adriano?

Lucilla - «Burzio, domani ci compriamo la Underwood?».

Laura - «Ma perché, proprio tu Adriano? Ma perché? Perché, portare in salvo... Ma chi portare in salvo? Ma cosa portare in salvo? E poi perché, proprio tu, Adriano... Portare in salvo, ma portare in salvo cosa?».

Mariella - Portare in salvo le domande.

Lucilla - Si può essere capitalisti e rivoluzionari?

Laura - C'è nella fabbrica un'altra vocazione che non sia il puro profitto?

Mariella - Si può perseguire un ideale di giustizia senza essere paternalisti?

Laura - Si possono superare i blocchi? Mentre il mondo costruisce il muro di Berlino!

Lucilla - Si possono delegare le responsabilità senza delegare la propria responsabilità? Si può costruire a monte senza devastare a valle?

Laura - È difficile, è complesso... Oggi diremmo... una farfalla batte le ali a Pechino e un uragano scoppia in California... È difficile, è complesso... Ma il custode delle farfalle non può far finta di niente...

Mariella - Ci deve provare, no? Perché, magari si può...

Laura - Si può, ci si può provare.

Mariella - Qualcuno ci ha provato...

Laura - La gomma è bucata, stracciata, le pezze si contano a mille, ma se posso prendere un po' di tenacia, se posso prendere un po' di coraggio, e se tu mi insegni, io aggiusto la ruota, io sono l'elastico, tu fanne una fionda, io non lascio i ricordi ai ricordi, tu ricordami di fabbricarne di nuovi, tu non dimenticare di costruire una casa, io tengo a mente la filastrocca, tu continua a cavarmi di bocca tutto il silenzio della sconfitta, tu ricordami di portare in salvo l'infanzia, la culla di quando avevo pensieri e legami innocenti, e occhi precisi e taglienti sapevo dare del buono al piacere e dire cattivo al dolore, e non mi consolavo ancora dicendo che il tempo è dottore. Amavo ascoltare le favole, tanto mi basta, per spiegarti perché, questa storia. Dietro le favole si sa che c'è il mondo, che si fatica a spiegare dall'inizio alla fine, sospetto perché, non è un filo, il mondo, che comincia e finisce, il mondo il mondo è rotondo. Così oggi dico Adriano, ma per raccontare la vita, dovrei scrivere una storia che dura una vita, e non solo la sua, ma anche la mia e la tua, e quella di tanti che oggi chiamiamo Adriano, che lo hanno amato, servito, sì servito, che lo hanno preso e lasciato che gli hanno regalato tempo, fatiche, progetti, sudore, grazia, bambini, disegni, parole. Ma in questa storia, in questa storia rotonda torno al principio: tocca scuotersi dal mare morto della dimenticanza, fingerla anche questa nuova speranza, togliere il sasso dalla piccola fionda e con un po' di coraggio gettarlo nell'onda... che se trovi la forza di fare, i cerchi si allargano da soli... se voli... se svoli.

FINE

La società teatrale

notiziario

a cura di Roberto Rizzente e Altre Velocità

Buone Pratiche



Quale teatro per un tempo di crisi

di Roberto Rizzente

Il tanto temuto spauracchio dei tagli al Fus non ha fortunatamente monopolizzato il dibattito alla quinta edizione delle Buone Pratiche, ospitata a dicembre dalla Scuola Paolo Grassi di Milano e organizzata, come di consueto, da Oliviero Ponte di Pino e Mimma Gallina. Se è vero che il ridimensionamento delle risorse (35% in meno, secondo le ultime stime, oltre all'azzeramento dei 20 milioni previsti dal Patto Stato-Regioni) e il mutato assetto politico hanno pregiudicato lo sviluppo del teatro, non si può negare, infatti, che esistano altri problemi, radicati nel sistema: la strenua difesa delle posizioni acquisite da parte delle vecchie generazioni (Ascoli, Martinelli), il clientelismo in seno a certe istituzioni (Gattini), lo snobismo culturale e l'autoreferenzialità delle scelte artistiche (Gherzi), la quiescenza al mercato (Cavalli), accanto al vizio di apporre etichette, proprio dell'*intelligenza* (Ferreira), non sono che alcune delle pecche di un settore che oggi ci appare imbolsito, incapace di generare rinnovamento e di instaurare un dialogo serio e costruttivo con le emergenze della contemporaneità. Un cambiamento che si vuole autentico deve così partire dal ripensamento delle estetiche, prima che delle politiche, ridefinendo il ruolo del teatro in seno alla società (Martinelli) e in rapporto con le mutate esigenze del pubblico (De Biase, Maulini, Gherzi). Senza cadere nel cortocircuito delle recriminazioni, bisognerà sforzarsi, in un secondo momento, di indagare nuove formule di finanziamento. Una soluzione può essere quella

della sponsorizzazione privata. Benché i casi siano rari, capita di trovare mecenati disposti a investire in un progetto culturale, come è successo alle associazioni A Bocca Aperta dell'Aquila (Milani), al Teatro di Sacco di Perugia (Biselli), o a Mario Perrotta (Perrotta). Un'altra strada possibile è quella del consociativismo, che consente alle compagnie di dividere i rischi derivanti dall'investimento di denaro privato e di far conoscere il proprio lavoro in apposite vetrine, come "Vietato parlare dell'aurora", promosso a Sansepolcro dal Kilowatt Festival (Lamberti). Ne sono un brillante esempio il Consorzio Ubusetete (Vincenzi) e Ztl-Zone Teatrali Libere a Roma (Lamberti), Cambio Palco a Lucca (Bellini e Noci), e C-dap di recente costituzione, a Milano (Filatori e Negro). Un'ultima opzione è rappresentata dalle residenze multiple - come quella ospitata al Mil di Sesto San Giovanni, denominata Progetto Pul (Giorgio) -, e dagli spazi multidisciplinari di recente formazione, alternativi a quelli istituzionali, legati al nome di un artista, come la Vicaria a Palermo, gestita da Emma Dante (Gusmano), o aperti al contributo di più compagnie, come lo Spam! di Lucca (Panattoni). Ma perché questo accada, nell'uno come negli altri casi, è necessario, ancora una volta, che gli artisti trovino il coraggio di interrogare se stessi, rinunciando a sterili prese di posizione e al solipsismo della ricerca, in nome di quel dialogo che, solo, può dare una boccata di ossigeno al panorama altrimenti asfittico del teatro contemporaneo (Meldolesi). ■

POLITECNICO, LIDO e altre anomalie da omologare

Il Teatro Politecnico di Roma, dopo 35 anni di attività, chiude i battenti. La procedura di sfratto esecutivo ha infatti bloccato, da un giorno all'altro, l'attività di uno dei luoghi simbolo dell'avanguardia teatrale capitolina. Soltanto pochi mesi fa, il Comune l'aveva inserito nella lista dei "teatri storici", quelli per cui viene stabilito un vincolo relativo alla destinazione d'uso. Eppure le speranze di salvare il Politecnico sono al lumicino, anche perché non si tratta di risolvere soltanto un problema economico: «Noi stessi - dice Mario Prospero, che questo teatro lo dirige da sempre - abbiamo offerto una somma doppia di affitto». Eppure, a tutt'oggi, il Politecnico resta chiuso, con ancora dentro attrezzature, costumi di scena e materiali d'archivio. Ma il rischio di sfratto lo corrono anche altri centri culturali di riferimento, come l'Ambra Jovinelli, come il Vascello, come l'Orologio: luoghi ed esperienze che, in qualche modo, dovrebbero fruire del sostegno delle amministrazioni locali. Quella del Teatro del Lido è una storia diversa che comincia circa dieci anni fa, quando l'Associazione Le Sirene occupa un magazzino in stato di abbandono per farne, in assoluto, il primo teatro di cintura italiano. Sostenuto dalla giunta Veltroni, per il nuovo assessore Croppi il Lido diventa ben presto «un'anomalia da omologare». Estromessa ormai l'associazione che ne ha finora gestito l'attività, molti pensano che il suo destino sia segnato: unirsi ai teatri Tor Bella Monaca e Quarticciolo sotto l'egida del Teatro di Roma di Marinelli; e perdere, di fatto - né più e né meno di quanto sia accaduto col Tbm - una libertà d'uso e d'azione che alcuni politici sembrano proprio voler ingabbiare. Intanto, mentre vengono tolti i sigilli all'ex-cinema Volturmo, grazie all'impegno del Coordinamento cittadino di lotta per la casa, che ha trasformato i locali adiacenti la Stazione Termini nel teatro Ri-Volturmo, l'ex teatro Colosseo è stato trasformato in un'attrazione turistica: una specie di percorso archeologico virtuale pieno di effetti speciali. Gli abitanti del Celio stanno raccogliendo firme per protestare contro la nuova destinazione. *Marco Andreoli*

DEBITI AL COMUNALE - Bologna è in rosso e con lei il suo teatro lirico che ha accumulato circa 11 milioni di debiti e non si sa se riuscirà ad assicurare la programmazione per il 2009. Unipol Assicurazioni ha sovvenzionato la prima con *Der Vampyr* che ha inaugurato la stagione di opera e balletto il 15 novembre scorso. Le banche però sono pronte a bloccare i prestiti e da gennaio gli stipendi sono a rischio. Se non aumenteranno i fondi statali sarà necessario rivedere le regole di gestione. Poche sono le alternative: una misera programmazione, la trasformazione in fondazione, il commissariamento o la vendita di altri teatri per mantenere in vita il Comunale. Info: www.comunalebologna.it.

TEATRO REGIONALE ALESSANDRINO - Nato per volontà della Regione Piemonte, del Comune e della Provincia di Alessandria e della Città di Valenza, il Tra (Teatro Regionale Alessandrino), diretto da Gabriele Vacis e Franco Ferrari, punta ad instaurare sinergie con gli enti locali, le scuole e l'università del territorio. Candidato a secondo teatro stabile del Piemonte, con le sue due sale di proprietà (il Comunale di Alessandria e il Sociale di Valenza) e quelle prossime in via di acquisizione, il Tra ha già avviato una proficua collaborazione con il Teatro Stabile, che riaprirà il Teatro Carignano a febbraio con *Zio Vania* di Cechov, prodotto dal Tra, e con il Teatro Regio, che ha inaugurato il cartellone unico tra i teatri di Alessandria e Valenza lo scorso 7 novembre con *La Bohème* di Puccini. Presentando la stagione, Gabriele Vacis e il direttore generale Franco Ferrari hanno avanzato anche l'ipotesi

di trasformare la Cittadella di Alessandria in una scuola per attori. Info: www.teatro-regionalealessandrino.it.

NUOVO ITER PER IL COLLOCAMENTO - A partire dal 25 giugno scorso i lavoratori dello spettacolo non devono più iscriversi alle liste speciali di collocamento. Lo stabilisce l'art.39 del Dl 112/08 (legge 133/08), mirante all'uniformità di trattamento dei lavoratori. I manager degli artisti, inoltre, sono esentati dal deporre presso il soppresso Ufficio di Collocamento la procura speciale concessa loro dagli assistiti per l'esercizio della professione. Rimane invariato l'obbligo, anche per gli autonomi, di versare i contributi all'Enpals, per i quali rimane intatta l'aliquota del 33% sui compensi lordi pattuiti, fissata negli anni Cinquanta e mai ridiscussa, nonostante la penalizzazione imposta ai lavoratori dello spettacolo rispetto ai professionisti di altri settori. Info: www.lavoro.gov.it.

RIAPRE IL SAN FERDINANDO - Dopo il prelude dello scorso aprile con il *Molière* dei ragazzi di Arrevoato, il 21 ottobre ha preso il via la prima stagione del Teatro San Ferdinando di Napoli, dopo 25 anni di chiusura dalla cessione di Edoardo De Filippo al Comune. Un pubblico giovane e di periferia è il target del cartellone, dei laboratori, del coinvolgimento di freschi talenti letterari partenopei. Per rendere effettiva la sinergia tra enti locali è occorsa la man forte di Cariparma. Info: www.teatrostabile-napoli.it/san-ferdinando.

IMAIE INDAGATO - L'Imaie (ente preposto alla tutela dei diritti degli interpreti di opere musicali, cinematografiche, audiovisive utilizzate da radio e tv) è indagato dalla magistratura per truffa aggravata e falso. Al centro dell'inchiesta c'è la gestione del fondo relativo all'articolo 7 dello statuto. Nel giugno 2007 gli uffici dell'Imaie hanno riscontrato vistose irregolarità su un numero cospicuo di progetti pronti per essere finanziati: 24 milioni di euro sono stati distribuiti a 1500 beneficiari senza un criterio stabilito. Nove componenti del Cda si sono dimessi inutilmente, visto che sono stati rimpiazzati dal Presidente generale dell'Imaie Edoardo Vianello, violando lo statuto. Dopo la denuncia presentata dal direttore generale dell'Imaie, Maila Sansaini, si è pensato di emanare nuove norme per regolare lo stanziamento dei fondi.

TEATRO E CARCERE - Grazie al bando biennale sulle officine culturali 2008/09 emanato dalla Regione Lazio, verranno attivati nel 2009 laboratori teatrali tra i detenuti di Regina Coeli, Rebibbia e del carcere minorile di Casal del Marmo. Il Centro Studi Enrico Maria Salerno, diretto da Laura Andreina Salerno, porterà a Rebibbia il progetto "Teatro Libero", lavorando a testi come *Il candelaio* di Giordano Bruno e *Viaggio all'isola di Sakhalin* di Cechov. A Casal del Marmo ci saranno le associazioni Fiore del Deserto e Adynaton. Nel carcere di Regina Coeli, infine, verrà presentato il progetto *Port Royal* promosso da Artestudio, che verrà esportato poi in altri contesti come il Dipartimento di salute mentale della Asl RomaB di San Basilio e di Torraspaccata, il reparto di neuropsichiatria infantile della Asl di Viterbo e il Centro Sociale Anziani di via Torrespaccata a Roma.

FACE À FACE - È giunto alla terza edizione il progetto Face à Face, promosso dall'Ambasciata di Francia in Italia in collaborazione con l'EtI. Quattro le città coinvolte: Milano, con i due spettacoli di Lagarce (*Les Prétendants* e *Juste la fin du monde*, regia di L.Ronconi) presentati tra gennaio e marzo al Piccolo e a giugno all'Out Off (*Ultimi rimorsi prima dell'oblio*, regia di Lorenzo Loris); Roma, con le ospitalità al Teatro Argentina (*Le Dieu du carnage* di Yasmina Reza, regia di Roberto Andò) ed Eliseo (*Duetto* di Leslie Kaplan; *Voilà* di Philippe Minyana); Torino (*Epistola ai giovani attori perché sia resa la parola alla parola* di Olivier Py, diretto da Corsetti allo Stabile, accanto alle ospitalità del Festival delle Colline) e Napoli (*Cet enfant e Je tremble* di Joël Pommerat); cui si aggiungono Lecce, Palermo, Udine, Bari e Noto. Info: www.france-italia.it.

De Rosa al Mercadante

Andrea De Rosa (foto sotto) è il nuovo direttore del Teatro Stabile di Napoli. Il regista napoletano, rivelatosi nel 2004 con la regia dell'*Elettra* di Hugo von Hofmannsthal, premio Ubu 2005 per le sonorità di Hubert Westkemper, succede a Roberta Carlotto che dopo due anni alla guida dello Stabile ha rassegnato lo scorso 31 ottobre le dimissioni per motivi personali. Con il direttore è cambiato anche il presidente del cda (che include Laura Angiulli, Angela Maria Azzaro, Giulio Baffi, Francesco Barra Caracciolo, Giuliana Gargiulo e Sergio Sciarelli): l'incarico è stato affidato all'antropologo Marino Niola, subentrato a Rossana Rummo, impegnata dallo scorso gennaio alla direzione dell'Istituto Italiano di Cultura di Parigi. Una casa aperta alla prosa e alla lirica in cui riportare in auge le speranze dell'illuminismo napoletano è la segreta aspirazione di De Rosa, che, a quarantun anni, è oggi il più giovane direttore di un Teatro Stabile in Italia. *Altre velocità*



in breve DALL'ITALIA

ADDIO A PAOLA POLESSO - È mancata dopo breve malattia nell'ottobre scorso, a Bologna, Paola Polesso, filologa laureatasi all'Università di Padova, che al teatro si era dedicata con continuità e passione come saggista, drammaturga, regista e attrice. A *Hystrio* - che porge ai familiari le sue condoglianze - aveva offerto le sue competenze con interventi sui classici del teatro, Goldoni in particolare. Attiva fino all'ultimo, aveva interpretato nell'estate scorsa il suo spettacolo *Mon ami Gilbert Becaud*. Formatasi al teatro con Ronconi, Squarzina e Flaszen del Teatro di Grotowski, aveva tenuto seminari e corsi teatrali alle Università di Bologna e Cambridge, e come saggista aveva nel corso degli anni dato alle stampe studi su Sofocle, Aristofane, Goldoni, Molière, John Ford, Ibsen, Brecht. All'eclettismo dei suoi interessi culturali Paola Polesso aveva sempre accompagnato lo studio delle tecniche della regia e dell'interpretazione teatrale, e con funzioni sia didattiche che organizzative si era adoperata per incrementare la teatralizzazione degli

spazi urbani. Meritorio il suo contributo per far conoscere Goldoni in Europa in occasione del Bicentenario della nascita. *U.R.*

IL CASO PETRUZZELLI - Tutto da rifare. La riapertura del Teatro Petruzzelli di Bari, prevista per il 6 dicembre, è slittata al 31 marzo. Imprevisto è arrivato il veto del Ministro Bondi, che ha parlato di inagibilità dell'immobile. E mentre infuriavano le polemiche, una class action è stata attivata su Facebook per chiederne il definitivo riconoscimento di bene pubblico. A testimonianza dei grotteschi balletti che intrecciano cultura e politica nel nostro paese.

IVO ALLA BIENNALE DANZA - Sarà ancora il danzatore brasiliano Ismael Ivo il direttore del settore danza della Biennale di Venezia 2009-11. La decisione, per il presidente Paolo Baratta, nasce dalle competenze maturate da Ivo in quarant'anni di attività, nonché dall'esigenza comune di ripensare quest'ultima a partire dalle basi originarie. "Grado zero", infatti, è il titolo del progetto. Info: www.labiennale.org.

IL PICCOLO TAGLIA - Una lettera raccomandata anziché il consueto contratto annuale per 47 maschere del Piccolo Teatro: la gestione della sala viene esternalizzata, i dipendenti sono invitati a rivolgersi ad una cooperativa e scoprono di

avere perso dal 25% al 50% di stipendio al netto orario. Il teatro, dal canto suo, si giustifica dichiarando molto critica la sua situazione finanziaria. Eppure, complessivamente, i 40.000 risparmiati rappresenterebbero solo lo 0,2% del bilancio.

FESTA DEL CIRCO, ADDIO - Comincia già a mietere le prime vittime la preannunciata crisi economica. Stavolta tocca alla Festa Internazionale del Circo Contemporaneo: a nulla sono serviti i 20.000 biglietti staccati ad ogni edizione (nove) dal Festival: la giunta del Comune di Brescia ha deciso di tagliare i fondi alla manifestazione, giudicandola priva di interesse. E mentre in città si solleva il coro di proteste, il Comune di Padova si fa avanti per ospitare l'edizione del 2009. Info: www.festadelcirco.it.

CONFERENZA SIAE - Sono stati presentati a novembre a Roma i dati Siae relativi allo spettacolo dal vivo nel primo semestre 2008. Il Presidente Giorgio Assumma ha evidenziato che, rispetto al 2007, la spesa complessiva del pubblico è diminuita (-4,80% in biglietti, consumazioni e servizi). Il teatro di prosa ha subito un forte calo (-21,34) e anche il cinema (-8,42). In crescita lo sport (+1,68), i concerti di musica classica (+9,10), leggera (+15,24), jazz (+6,23), la lirica (+5,32), il balletto (+5,54) e il circo (+12,77).

PIÙ SPETTATORI AI FESTIVAL - L'Agis conferma il bilancio positivo per il pubblico italiano dei festival di teatro e danza. I 18 festival analizzati, due terzi di quelli associati ad Italfestival, registrano 350.000 presenze di pubblico, con punte di autentica eccellenza (+15% a Vignale Danza). Notevole anche il flusso degli spettatori stranieri che accorrono per eventi unici. La diffusione dei luoghi di spettacoli in paesi decentrati ha favorito questo aumento, rispondendo a una forte domanda culturale nei paesi privi di un luogo deputato al teatro.

PAGAMENTI SBLOCCATI - Gabriella Carlucci, responsabile nazionale del Dipartimento Spettacolo di Forza Italia, ha dichiarato sbloccati i pagamenti superiori ai 10.000 € dovuti dalle pubbliche amministrazioni alle imprese dello spettacolo. I

pagamenti erano stati interrotti dal ministro Padoa Schioppa in attesa di una dichiarazione di adempimento fiscale delle singole imprese. L'attuale decreto comporterà meno lungaggini burocratiche per le imprese, che non dovranno più presentare il certificato di trasparenza fiscale.

CAMBIO AL VERTICE DEL BALLETO - Elisabetta Terabust ha deciso di lasciare la direzione del ballo del Teatro alla Scala, cedendo la poltrona al russo Makhar Vaziev, da tempo direttore artistico del balletto Kirov del Marijnski di San Pietroburgo. Il neodirettore dovrà far fronte a una compagnia paralizzata dal problema della stabilità, peggiorato dalla crisi delle fondazioni liriche. La Scala guarda già da tempo alla Russia, avendo nominato la ballerina Svetlana Zakharova come étoile della casa e Sarafanov come ospite fisso.

L'ETI RILANCIA AL DUSE - Sull'incerto futuro del Teatro Duse di Bologna l'Eti riapre il dialogo con le istituzioni locali, e alla proprietà chiede la proroga del contratto d'affitto per un anno. Il rinnovo del contratto d'affitto permetterà la realizzazione della stagione 2009-2010, scongiurando l'ipotesi di chiusura del teatro e del licenziamento di 27 dipendenti. Confermati i 600.000 € l'anno per tre anni, in modo da traghettare un passaggio di gestione che per ora non ha trovato credibili offerenti.

TEATRI NEGATI - La recente ricerca di Giambone e Guarino ("Teatri Negati, Censimento dei teatri chiusi in Italia", Edizioni Franco Angeli) dovrebbe essere diffusa nelle nostre scuole: i "teatri negati" sono tutti quegli spazi (teatri, auditorium, cine-teatri, sale polivalenti) che in Italia sono chiusi da anni, spesso per restauri che non vengono terminati, incuria, mancata attività. I dati sono allarmanti: si tratta di 428 sale, 1/4 del totale italiano, circa metà delle quali chiuse dal 1980. Negli anni che vanno dal 2000 al 2007 l'Italia ha perso 54 sale.

FUTURO PER LA PERGOLA - Pino Ferrazza, presidente dell'Eti, ha annunciato che la Pergola resterà all'interno dell'Ente insieme al Teatro Valle di Roma. Marco Giorgetti, direttore manager, ha contattato la Cassa di Risparmio di

Hystrio allo Spazio Tadini

Prenderà il via il prossimo 22 gennaio alla galleria Spazio Tadini di Milano il primo ciclo di incontri promosso da Hystrio e dedicato al teatro contemporaneo. Si comincia con "Roma e Milano: piccoli spazi e grandi città. Confronto tra le più vivaci realtà teatrali del territorio milanese e romano", con Renzo Martinelli, Edoardo Favetti, Marco Maria Linzi, Daniele Timpano, Marco Andreoli, Graziano Graziani e Antonio Calbi. Il 16 febbraio è la volta di "Teatro in dvd: una nuova vita oltre la scena?", con Mario Perrotta e rappresentanti delle collane "I grandi classici del teatro", "Stile libero" e "Invito all'opera". Si prosegue il 9 marzo con "Liberi tutti: quale teatro per uscire dalla marginalità. Dibattito con alcune realtà attive nel campo del teatro sociale e testimonianze del loro lavoro sul campo", con Mimmo Sorrentino, le cooperative Estia e

Comunità Progetto e la Compagnia Puntozero. Ultimi appuntamenti, in aprile, la proiezione-spettacolo, a cura di Andrea Messina, "Fotografare il teatro" e "Per fare teatro serve andare a scuola?" in programma nel mese di maggio. Info: www.spaziotadini.it, www.hystrio.it. Roberto Rizzente



Firenze per dar vita a una sorta di "città della del teatro". Si pensa a un centro internazionale con una scuola di alta formazione, una biblioteca e una videoteca in collaborazione con il teatro Niccolini. Verrà istituita una Fondazione che ha come soci pubblici Comune, Provincia, Regione e privati. Info: www.pergola.firenze.it.

CORO CITTÀLIRICA IN PROTESTA - Non è solo una questione di tagli, ma anche di distribuzione dei fondi esistenti. Il Coro CittàLirica, un progetto che riunisce i Teatri di Lucca, Pisa e Livorno, si è sentito screditato dalla Regione Toscana che ha deciso di non aumentare il suo finanziamento per il 2009 indirizzando invece al Maggio Musicale Fiorentino 500.000 € in più. Il Coro CittàLirica, il cui budget è ora un quinto del Maggio Musicale, accusa la regione di distinguere tra Serie A e B, impedendo a enti più piccoli di crescere nel tempo e sul territorio.

FONDI PER IL TEATRO DEI PICCOLI - La Regione Campania stanzerà 4 milioni e mezzo di euro per il restauro del "Teatro dei Piccoli", la cui riapertura è prevista per il 2011. Collocato all'interno

della Mostra d'Oltremare di Napoli, il teatro diventerà, nelle intenzioni del presidente della Regione Bassolino, la casa della cultura di bambini e adolescenti, e verrà gestito dalla cooperativa Le Nuvole. Info: info@lenuvole.com, www.lenuvole.com.

NUOVE MINACCE PER CAVALLI - Nuove minacce all'attore e regista teatrale Giulio Cavalli, direttore artistico del teatro Nebiolo, a Tavazzano, provincia di Lodi. Sul furgone della compagnia teatrale dell'artista, già da sette mesi sotto scorta, il 24 novembre, è apparsa la scritta "Smettila" con una croce a fianco. Sarebbe reo di essersi preso gioco di Totò Riina durante la rubrica Mafiopoli, in onda il 12 novembre scorso, sulla web radio di Agoravox Italia. In aprile il 31enne artista aveva già ricevuto una mail di minaccia di morte.

I VINCITORI DE LORO DEL RENO - A Teatri di Vita (Bologna) si è svolta la quinta edizione di Loro del Reno, festival dei teatri indipendenti dell'Emilia Romagna. Si è alzato il budget dei premi, e il Premio Stefano Casagrande per il migliore spettacolo,

del valore di 1200 € con la possibilità di risiedere due settimane nel teatro bolognese, è stato conquistato dalla compagnia quotidiana.com per *Tragedia tutta esteriore*. Il premio Monica Mioli come miglior interprete, che consiste in un contributo di 500 € è stato invece assegnato a Chiara Cicognani per *Stallo - Studio per un'anticamera* di Korekanè.

IN EUROPA SI DANZA ITALIANO - Dopo l'eco internazionale di *Primo tocco*, il 29 settembre il Balletto Teatro di Torino è stato insignito del Prix Compagnie d'Auteur nell'ambito de Les Étoiles de Ballet2000, che ogni anno premia le nuove stelle della danza europea. Per l'occasione ha presentato *Anima*, l'ultima creazione del coreografo Matteo Levaggi su musica di Philip Glass.

NUOVO TEATRO PER IL MAGGIO - Il 24 novembre sono iniziati i lavori per la costruzione della nuova sede del Maggio Musicale Fiorentino che aprirà i battenti nel 2011. Il progetto, su disegno dell'architetto italiano Paolo Desideri, prevede due sale: una da 1800 posti e l'altra da 1000, con un sistema di palchi dalla visibilità centrale. Zubin Mehta, direttore del Maggio dal 1985, realizza così il suo sogno: quello di piegare alla ricerca dell'acustica perfetta l'architettura del teatro. Info: www.maggiofiorentino.com.

ADDIO VALERIA MANARI - È scomparsa la scenografa del Teatro Stabile di Genova Valeria Manari. Moglie del regista Marco Scaccialunga, madre di tre

figli, l'artigiana dello spazio si spegne all'età di 48 anni, lasciando un'importante eredità ai suoi collaboratori e agli spettacoli che ancora vivono nelle tournée.

BENIGNI IN TOUR CON DANTE - A dicembre è partito il tour mondiale di Roberto Benigni con le letture della *Divina Commedia*. La lingua utilizzata sarà l'italiano, con esegesi in francese curata dall'attore toscano per le prime due tappe in Francia e in Svizzera.

MOSTRA A GENOVA - Dal 30 dicembre al 3 maggio 2009 il Palazzo Ducale ospita la mostra dedicata a Fabrizio De André, progettata dal Comune, dalla Fondazione per la Cultura e dalla Fondazione Fabrizio De André. Il percorso espositivo allestito da Studio Azzurro rende la rappresentazione in forma viva, testuale, musicale. Grazie all'avanzata tecnologia e alle sale ricche di oggetti, manoscritti e fotografie, ogni visitatore potrà creare all'interno dell'opera del cantautore il proprio percorso emozionale. Info: www.palazzoducale.genova.it.

UN TEATRO PER EMMA - "Onora i giorni di festa" è la rassegna che Emma Dante, regista palermitana, ha diretto nel nuovo spazio autogestito de "La Vicaria" (in via Polito 5/c), dal 23 novembre fino all'11 gennaio, con annesso un intermezzo festoso per l'ultimo dell'anno. La regista ha offerto alla città un palco per giovani compagnie, per musicisti, per il teatro dei bambini e per spettacoli di impegno sociale. Info: www.emmadante.it.

Bentivegna, un signor attore

Nota al grande pubblico per le partecipazioni televisive negli anni '60 e '70, nelle quali si specializza nel ruolo del cattivo, Werner Bentivegna, scomparso lo scorso dicembre, è stato in realtà un raffinato interprete di teatro, nel quale ha trovato la sua più autentica consacrazione, lavorando fianco a fianco con maestri indiscussi come Renzo Ricci (*La casa della notte*) e Orazio Costa (*I dialoghi delle carmelitane* di Bernanos). Di scarso rilievo la sua carriera cinematografica: due soli i film realizzati, *Il padrone delle ferriere* (1959) e *La guerra di Troia* (1961).



La società teatrale

PRODOTTI DI LUSSO PER LA FENICE - Quaderni realizzati con il velluto del sipario del Gran Teatro veneziano, *mousepad* in pelle vegetale, borse con immagini a fumetto che riproducono scene di opera e, in previsione, una collezione di penne e una linea di vini di alta qualità. Il tutto per un fatturato stimato intorno ai 500.000 € l'anno. "Di tanti palpiti" è un'operazione di marketing ideata da Fabio Cerchiai (presidente di Fest), Cristiano Chiarot (direttore di Fest e responsabile marketing del teatro) e Ottorino Stecca (titolare di Euromark Industries) che dovrebbe rilanciare, insieme alla serata di gala per la raccolta di fondi "Venice Day", organizzata a novembre dal sindaco Massimo Cacciari, le sorti dello storico teatro veneziano dopo i tagli annunciati al Fus.

LA CARTA DELLO STUDENTE - Il Ministero dell'Istruzione, in collaborazione con i ministeri dei Beni Culturali e delle Infrastrutture, ha realizzato la "carta dello studente" per i ragazzi delle scuole superiori di secondo grado. Un tesserino arancione che prevede l'acquisto di biglietti ridotti del 40% nelle sale cinematografiche e nei teatri, iscritti all'Agis, che aderiscono al progetto. Info: www.istruzione.it/studenti.

EROS IN SCENA - Tinto Brass, dal 2 all'8 marzo al Teatro della Posta vecchia di Agrigento, curerà *Teatros*, rassegna di teatro erotico. Sarà aperta da un convegno sull'erotismo a teatro; seguiranno le messinscene: *Storia di una strega* realizzato da Francesco Di Vincenzo; un'opera di pupi sul mito di Alfeo e Aretusa della compagnia Vaccaro Mauceri; *Pranzo di famiglia* diretto dallo stesso regista. Alle selezioni per un laboratorio *ad hoc* si è presentata una sola ragazza.

BIBLIOTECA IPERMEDIALE - Una biblioteca per far dialogare due culture, quella greca e quella italiana. Si chiama "Attraverso lo spettacolo" il progetto partenariale volto a vitalizzare il dialogo tra Grecia e Italia. La biblioteca è composta da registrazioni multimediali di spettacoli dal vivo e materiale storico con l'intento futuro di mantenere vivo e aggiornato il sistema di sviluppo e ampliamento dell'archivio. Presto verrà attivata all'indirizzo: www.brc.puglia.it/attraversolospettacolo/.

ADOTTA UN TALENTO - Ha preso il via la bolognese "Scuola dell'opera", e con essa il curioso appello per rinvenire privati ed aziende in vena di mecenatismo:

si propone di contribuire alla permanenza in città per due anni dei 43 partecipanti, finanziandone del tutto o in parte l'iter formativo. Chi volesse legare il suo nome a quello di una possibile futura star, può contribuire da un minimo di 5.000 € l'anno fino ad un massimo di 20.000.

"FUORI LUOGO" A NAPOLI - Proseguiranno fino al 3 aprile nella saletta teatro del Volver Cafè di via Bellini di Napoli gli appuntamenti di "Fuori Luogo", festival concorso di monologhi teatrali per attori partenopei, diretto da Vincenzo Letticia. Novità della terza edizione: la performance vincitrice sarà inserita nella prossima stagione del Tin, Teatro Instabile di Napoli. La giuria è formata dal Claudio Catanese e Michele del Grosso del Tin, Salvatore Cipolletta, Linda Martinelli e Giovanna Marmo, vincitrice della scorsa edizione. Info: www.volvercafe.it.

CENTRO TEATRO DEL LAVORO - Domenica 12 ottobre ha avuto luogo a Pinerolo (To), l'inaugurazione del Centro Teatro del Lavoro. Su iniziativa di Teatro Alegre, insieme all'Associazione La Terra Galleggiante, è stata aperta al pubblico una sala di 99 posti con uno spazio espositivo di 130 mq. Il Teatro ospiterà rassegne di Teatro di Figura, eventi, laboratori e attività per le scuole, oltre allo storico festival "Figure dall'interno". Info: www.teatrodellavoro.it.

SCOMPARSO PALMIERI - È stato colto da infarto a settembre l'attore di 45 anni Sandro Palmieri, che avrebbe dovuto debuttare nella produzione dello Stabile toscano *Passaggio in India*. Diplomato alla D'Amico nell'87, Palmieri ha legato il suo nome a quello del Teatro della Tosse, lavorando con i grandi nomi del circuito italiano degli stabili, come Valeria Moriconi, Corrado Pani, Glauco Mauri, instaurando un particolare rapporto anche con Giancarlo Nanni e Manuela Kunstermann.

MUSICAL DELLE 10.30 - Sarà il Teatro Brancaccio ad ospitare la settima edizione del musical delle 10.30, già sperimentati negli scorsi anni al Sistina. Novità di quest'anno, è la rassegna "Aspettando il musical... racconti a colazione", in cui

un'attrice, mezz'ora prima dello spettacolo, presenta al pubblico la vicenda. Il progetto è curato dalla Compagnia delle Stelle, diretta da Lino Moretti e Anna Maria Piva, in collaborazione con Nicola Piovani, Lello Arena e Vincenzo Cerami. Info: www.lacompaniadellestelle.it.

TEATRO LAURINO - Apre i battenti un piccolo teatro nel cuore del parco del Cilento, a sud di Salerno. Diretto da Almerica Schiavo e Luciana Libero, il teatro è stato restaurato anche grazie al contributo dell'Etì, e offre un cartellone che va da settembre ad aprile con spettacoli di Ulderico Pesce e Saverio La Ruina, fra gli altri. Info: www.assteatrolaurino.com.

PROSEGUE ETRE - Sono stati mostrati al pubblico alcuni esiti del progetto Être promosso dalla Fondazione Cariplo, che ha selezionato su bando pubblico venti "percorsi sperimentali" di residenze teatrali in Lombardia. Dopo la compagnia Arteatro di Varese, il pubblico ha assistito a *Noi come voi - (artisti al governo)* di R.Gabrielli e M.Speziani, appuntamento inaugurale della stagione gestita da Motoperpetuo a Pavia, per arrivare infine a Oreno di Vercate (Mi), dove la compagnia delleAli ha presentato *Play Riccardo Play*. Info: www.progettoetre.it.

LA BORSA DEL TEATRO - "Next - Laboratorio di idee" è il progetto che ha dato il nome a una vetrina milanese nella quale 40 compagnie lombarde hanno presentato agli operatori piccoli assaggi dei progetti che verranno finanziati dalla Regione. Si tratta di un monitoraggio finalizzato ad una distribuzione dei fondi più mirata, per valorizzare compagnie con progetti di alto livello qualitativo. Next è realizzato dalla Regione Lombardia in collaborazione con l'Agis e il Ministero per i Beni Culturali e prevede, per il prossimo anno, un allargamento del circuito a novità teatrali extralombarde, presentate negli spazi della Fiera.

TO STAY NEL PROCESSO CREATIVO - È stato presentato a novembre da Arteven "Stay", un progetto pilota che ha come obiettivo la costruzione nella regione Veneto di un luogo di permanenza in

SCENARIO INFANZIA

Si è conclusa a Parma lo scorso novembre, in occasione di Zona Franca Festival, la seconda edizione del Premio Scenarioinfanzia 2008. Otto i progetti finalisti, selezionati tra gli 85 originari, presentati in aprile e preventivamente ridotti a 21 nel corso delle semifinali tenutesi a settembre a Cascina presso la Città del Teatro - Fondazione Sipario Toscana. La giuria, presieduta da Gyula Molnár (regista) e composta da Brigitte Chaffaut (responsabile dell'Onda di Parigi per il Teatro Ragazzi), Stefano Cipiciani (direttore artistico di Fontemaggiore Teatro, presidente dell'Associazione Scenario), Marco Dallari (pedagogista, Università di Trento) e Cristina Valenti (docente Dams e direttore artistico dell'Associazione Scenario), ha assegnato il premio di € 8.000 alla Compagnia Mosika di San Lazzaro di Savena (Bo) per *Un paese di stelle e sorrisi*, ispirato alla storia di una madre separata, suo malgrado, dalla figlia. Il Premio è promosso dall'Associazione Scenario con il sostegno dell'Etì, Zona Franca Festival, Associazione Micro Macro e Mibac - Dipartimento di Spettacolo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Info: www.associazionescenario.it.



SANTARCANGELO 2009-2011

Inaugura quest'anno la nuova direzione triennale del Festival di Santarcangelo, il cui cda è presieduto da Giuseppe Chicchi. Non si tratta di una nuova coppia di direttori ma di una triade di artisti: Chiara Guidi per la Societas Raffaello Sanzio, Enrico Casagrande per Motus e Ermanna Montanari per il Teatro delle Albe, affiancati da una segreteria organizzativa unica sul triennio coordinata da Silvia Bottioli, Rodolfo Sacchetti e Cristina Ventrucci. I tre artisti, nell'ordine, dirigeranno ciascuno un'edizione del festival, individualmente ma guardando tutti agli stessi obiettivi: innanzi tutto la ricostruzione di un pubblico, che per varie ragioni si è ritrovato negli ultimi anni sempre più escluso, e poi la volontà di estendere le attività teatrali di Santarcangelo al periodo invernale e di individuare nuovi spazi per le ospitalità internazionali. Il progetto, nato da uno spunto di Piegiorgio Giacchè, era stato sostenuto dal collettivo esplosivo di compagnie ("Potere senza potere") nell'edizione del 2008. «Un festival non è solo un contenitore da riempire. Dare la direzione artistica a delle compagnie significa entrare nel vivo di una pratica teatrale. Siamo artisti, ed è con questo che Santarcangelo dovrà fare i conti.» Così parla Chiara Guidi, presentando la sua edizione, incentrata su «un'idea di voce come suono e luogo della visione»; la regista si avvarrà della collaborazione di Massimo Simonini, direttore del Festival Angelica di Bologna. Info: www.santarcangelofestival.com. *Altre Velocità*

cui artisti e spettatori possano condividere il processo creativo di un'opera, confrontandosi su quanto avviene in scena. Dal 3 al 7 febbraio, presso il Teatro Momo di Mestre, "Stay" riguarderà *Cercivento* di Massimo Somaglino. Info: tel. 041988224, www.arteven.it.

PREMIO GIRULÀ - Definito anche "Ubu Vesuviano", il XIV Premio Girulà conferma i suoi storici intenti. Al teatro San Ferdinando di Napoli infatti sono stati premiati lo scorso settembre artisti napoletani che con il loro operato hanno contribuito allo sviluppo del teatro partenopeo, anche se la giuria si riserva di anno in anno di premiare figure non di origine campana. Tra i premiati, ricordiamo Peppi Corsicato per la regia (*Eva Peron*), Massimo Venturullo (*Gastone*) e Anita Mosca (*La svergognata*), attori protagonisti; Adriano Pantaleo (*Gomorra*) e Tania Garruba (*Il feudatario*), attori giovani; il padovano Massimo Parlotto (*Niente più niente al mondo*), miglior autore; Eimuntas Nekrosius (*Faust*, *Anna Karenina*), spettacolo ospite.

FESTIVAL DEL CABARET - Si è tenuta lo scorso la premiazione della manifestazione diretta da Mauro Giorelli. I vincitori

sono stati ospitati al Teatro Nuovo di Torino (il duo "Gnomiz" Stefano Gomo e Franco Bocchio), e si sono aggiudicati anche il Premio Ernst Thole per l'interpretazione più originale. La giuria, presieduta da Margherita Fumero, ha assegnato il secondo posto al duo "Tac & Punto", vincitori anche del Premio del Pubblico/News spettacolo, e il terzo a Paolo Franceschini. Info: www.festivalnazionalecabaret.it.

NUOVO POLO PER LA LIRICA VENETA - Li.Ve. (Lirica Veneta) è il nuovo polo per la lirica della Regione Veneto pronto ad affiancare l'Arena di Verona e la Fenice di Venezia. L'impresa, composta da tutti gli attuali produttori riconosciuti dal Ministero per i Beni e le attività culturali (Comune di Padova, Comune di Rovigo Teatro Sociale, Comune di Bassano del Grappa e Teatri Spa di Treviso), desidera promuovere le coproduzioni sul territorio. Info: www.comune.rovigo.it.

PER UN TEATRO SPIRITUALE - "I teatri del Sacro" è un'iniziativa di Federgat in collaborazione con il Centro Cultura della Cei. Obiettivo del progetto è quello di avvalorare il legame tra il teatro e la sacralità che si ritrovano nel teatro con-

temporaneo, istituendo un Centro Nazionale dello spettacolo sacro, deputato al coordinamento delle varie esperienze europee in materia, una banca dati e un bando biennale di concorso. Info: www.federgat.com.

SIT-COM PER I LEGNANESI - In occasione dei 60 anni di attività, la compagnia I Legnanesi (foto sotto) ha prodotto una sitcom. In onda da settembre su Telelombardia e Antenna 3, la serie televisiva, composta da dieci episodi, sviluppa grottesche situazioni comiche al limite del paradossale. La Teresa, la Mabilia e il Giovanni, gli ironici e irriverenti personaggi creati dai Legnanesi, mettono in scena i tic della Lombardia popolare per provare a raccontare le famiglie dell'intera penisola.

CUCINA E TEATRO - L'Etì, l'Assessorato alle Politiche della Cultura e della Comunicazione del Comune di Roma e l'Arsial presentano *Assaggi di teatro*, un percorso culturale e culinario fra palcoscenico e alta cucina. Il progetto, ideato da Maria Luisa Basile, affianca le stagioni del Valle e del Quirino e prevede la possibilità di assaporare le creazioni gastronomiche ispirate ai 24 spettacoli in scena nei ristoranti degli chef Agata Parisella, Anthony Genovese, Alfonso e Livia Iaccarino, Massimo Riccioli e Angelo Troiani. Arricchite con i vini dell'Azienda Feudi della Medusa, le ricette potranno essere consultate su www.roma-gourmet.com.

I PORTI DELLA TEVERINA - Il 5 ottobre a Castiglione in Teverina (Vt) è stata presentata l'Officina Culturale "I porti della Teverina", vincitrice del bando biennale 2008/09 della Regione Lazio, gestita dall'Associazione Teatro Null. Oltre

a Castiglione, i comuni coinvolti sono Civitella d'Agliano, Lubriano, Bomarzo e Celleno in cui si svolgeranno eventi e seminari di teatro, musica, danza, cinema. Ci saranno artisti quali Giovanna Marini e Antonio Tagliarini, Paolo Puppa e altri. Non mancheranno i laboratori per la formazione del pubblico e la didattica nelle scuole curata da Paolo Manganiello e Chiara Palumbo e un giornale che accompagnerà tutte le iniziative. Info: www.iportidellateverina.it.

LEONE D'ORO A ROGER ASSAF - Il regista e attore libanese Roger Assaf ha vinto il Leone d'Oro alla carriera 2008, su decisione del cda, presieduto da Paolo Baratta. L'artista, originario di Beirut e francese d'adozione, si è sempre distinto per l'impegno dedicato alla difesa della causa palestinese, del dialogo interreligioso e della diffusione dell'arte teatrale fra i giovani del mondo arabo. La sua ultima opera, *La Porte de Fatima*, è stata presentata al pubblico della Biennale l'8 novembre scorso. Info: www.labiennale.org.

PER TUTTE LE TASCHE - Oltre 220 appuntamenti di teatro, danza, musica, opera lirica nei teatri veneziani sono fruibili a 2,50 €, se si esibisce una carta gratuita rilasciata agli under 29 e agli insegnanti. L'investimento della Fondazione Venezia nel progetto "Giovani a teatro" mira a rendere accessibile un ambito culturale localmente sottovalutato anche tramite incontri con autori e registi durante la stagione. Info: tel. 0414177281, www.giovaniateatro.it.

LA DUSE COMPIE 150 ANNI - Nata il 3 ottobre 1858 a Vigevano, Eleonora Duse rivive in un convegno svoltosi in ottobre a Venezia, promosso



so dalla Fondazione Cini con l'Università Ca' Foscari e la Regione Veneto. Oltre all'incontro con specialisti e storici, sono stati presentati presso l'Auditorium Santa Margherita due spettacoli (*Eleonora o la metamorfosi* e *Una notte di Eleonora*) diretti da Paolo Puppa, ispirati alla vita dell'attrice. A completare l'iniziativa, ad Asolo, cittadina elettiva della Duse, un gruppo di 60 artisti ha fatto rivivere, con *D'amore vero nel vero. Maratona di teatro per la Duse*, brani del suo teatro in un percorso a tappe nei principali luoghi cittadini. Info: www.cini.it.

P.A.C.S. A MILANO - Aperta la nuova sede della Piccola Accademia della Comunicazione e dello spettacolo ideata da Stefano Jurgens. Recitazione e Dizione, Conduzione Televisiva, Radiofonica e Dizione, Regia e tecniche di Ripresa sono alcuni dei corsi. I corsi sono a numero limitato. A metà ottobre si è unita a quella milanese anche una sede a Roma. Info: tel. 346.1019704, www.stefanojurgens.tv.

TEATRO DI FIGURA - Proseguono a Milano gli appuntamenti del Festival internazionale di teatro di Immagine e Figura, promosso dal Teatro del Buratto.

Dopo l'Inghilterra, sarà la volta, a febbraio, della Germania (21 e 22) e della Polonia (27 e 28): la Famille Flöz in *Teatro Delusio* e il Wroclaw Puppet Theatre in *Last Escape*. Chiudono la rassegna la Francia (18 e 19 marzo) con L'Arc-en-Terre in *Mahabharata* e l'Italia con il Teatro del Buratto (*Il Violino, il Soldato e il Diavolo*, 28 maggio - 7 giugno). Info: www.teatrodelburatto.it.

BURRI A MILANO - Alla Triennale fino all'8 febbraio è ospitata una retrospettiva di Alberto Burri. Sarà visibile anche la sua attività meno conosciuta di scenografo: il bozzetto per *Spirituals*, per il quale progettò scene e costumi nel '63, i bozzetti per *Avventura di un povero cristiano* di Silone nel '69, le scene per il balletto *November steps* di Craig-Takemitsu nel '72 e per il *Tristano e Isotta* nel '75, oltre alla documentazione fotografica degli spettacoli. Info: tel. 02.724341, www.triennale.it.

PREMI DE SICA - Il 14 novembre, al Quirinale, sono stati consegnati i Premi Vittorio De Sica. Roberto Bolle è stato premiato per la danza, mentre per il teatro il premio è andato a Massimo Ranieri.

LAUREA AD HONOREM A STEIN - La Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Tor Vergata di Roma ha conferito il 23 ottobre al regista teatrale tedesco Peter Stein e al regista cinematografico greco Theo Angelopoulos la Laurea magistrale Honoris Causa in Filologia, Letterature e Storia dell'Antichità "per il rapporto con la cultura greca, i suoi miti, le sue tragedie" (nel caso specifico di Stein per le riletture dell'*Oresteia* e dell'*Odissea*). La *laudatio* è stata pronunciata dalla prof.ssa di Letteratura Greca Maria Grazia Bonanno.

CULTURE TEATRALI ON LINE - È online da qualche mese il sito web della rivista accademica "Culture Teatrali", diretta e fondata al Dams di Bologna da Marco De Marinis. Un'apposita redazione gestisce i contenuti on line, ricchi e aggiornati con frequenza: news dal teatro italiano e non, segnalazioni di opportunità e convegni, recensioni e approfondimenti. Info: www.cultureteatrali.org.

ADDIO A BATAILLE - Il 28 ottobre, a 82 anni, è morto a Parigi il regista e attore Nicolas Bataille. Lavorò tra Parigi e Tokio. Fu nel cast de *Les Enfants du paradis* di Carnet. Vinse il premio per le giovani compagnie d'avanguardia con la messa in scena di *Una stagione all'inferno* di Rimbaud. Verrà ricordato per un record: dal 1957 al 2007 al Théâtre de la Huchette più di 1.500.000 spettatori (tra i quali Queneau, Breton, Adamov) hanno visto la sua messa in scena de *La Cantatrice calva* di Ionesco.

TEATRI IN CAMPANIA - È attivo all'indirizzo www.teatrinacampania.it un sito dedicato allo spettacolo dal vivo nella Regione Campania. L'iniziativa è promossa dal Consorzio Teatro Campania.

SCUOLA DEL PICCOLO - Boom di presenze quest'anno alle selezioni della nuova classe di studio del corso "Evgenij Vachtangov", promosso dalla Scuola per attori del Piccolo Teatro: 920 candidati. 32 gli allievi selezionati, cinque dei quali provengono da Francia, Svizzera, Russia, Brasile e Zambia.

PROGETTO LAIV - Torna il Progetto Laiv, voluto dalla Fondazione Cariplo per diffondere la pratica laboratoriale teatrale e musicale nelle scuole superiori del territorio. Le scuole che volessero accedere al fondo di 20.000 € stanziato dalla Cariplo per la realizzazione di laboratori triennali hanno tempo fino al 15 gennaio per presentare il progetto. Info: www.progettolaiv.it.

NETMAGE - Si terrà a Bologna dal 22 al 24 gennaio, in concomitanza con Arte Fiera, la nona edizione del multimediale Netmage Festival, promosso da Xing e dedicato alla ricerca audiovisuale contemporanea. Tra gli ospiti, i londinesi Bock&Vincenti (*The infinite pleasures of the Great Unknown*) e Invernomuto (*Oblivia*). Info: www.netmage.it.

TEATRO LOSPAZIO A ROMA - Nel quartiere San Giovanni un vecchio magazzino in disuso si è trasformato in un ambiente realizzato da autori per altri autori. Fondato e diretto da Alberto

FINALI PREMIO EXTRA

A Forlì si sono svolte lo scorso novembre le finali del premio "Extra - segnali dalla nuova scena italiana", promosso dal Gai nazionale, sotto la direzione della sezione di Forlì e Modena e la cura di Andrea Nanni. Le selezioni nei mesi precedenti erano state effettuate da una commissione under 35 di critici e operatori distribuiti su tutta la penisola. Quattro giorni di spettacoli, inaugurate da una selezione regionale fuori concorso e sostenute dalla puntuale direzione tecnica di Masque Teatro. La giuria composta da Debora Pietrobono, Patrizia Cuoco, Marilisa Amante, Grazia Di Vincenzo e presieduta dallo stesso Nanni, ha deciso, data l'alta qualità degli spettacoli in concorso, di dividere i premi per categorie: performance, teatro e danza, con l'implicito risultato di assegnare tre primi premi. Tuttavia, i 10.000 € previsti per il primo premio non sono stati smembrati, mantenendo così una graduatoria nei vincitori. Il primo premio è stato assegnato a Snejanka Mihaylova con *Eupalinos*, un progetto già visto in Italia nel 2006; secondi i Menoventi, che vincono con *Semiramis* (foto sotto) una residenza di un mese a Es.Terni, ente peraltro già sostenitore della compagnia attraverso il progetto Nuove Creatività dell'Eti; terzi la coppia di danzatori Fagarazzi e Zuffellato che vincono con *Io lusso* due settimane di residenza allo Zooculture di Catania. Info: www.giovanartisti.it. *Serena Terranova*



Bassetti e Francesco Verdinelli, Lospazio è concepito per essere luogo di incontro sulla drammaturgia contemporanea. Il centro è costituito da tre sale sviluppate su tre livelli con strutture mobili e da un'area per il dopo teatro, che verranno riprese 24 ore su 24 da una telecamera. Le immagini verranno poi trasmesse sul sito www.videoteatro.it e sul canale 906 di Sky. Info: www.teatrolospazio.it.



IN MOSTRA I PUPAZZI DI DARIO FO - Ultimi giorni per visitare alla Casa dei Teatri di Roma una mostra dedicata all'opera pittorica di Dario Fo. *Pupazzi con rabbia e sentimento* è il titolo dell'esposizione, che presenta oltre 100 quadri realizzati dal premio Nobel insieme a fondali, arazzi, abiti di marionette e burattini. Fino all'11 gennaio. Info: www.casadeiteatri.culturaroma.it.

PUGLIA NIGHT PARADE - Sono stati più di 80 gli spettacoli di "Puglia Night Parade", il week-end bianco che, tra il 5 e il 7 dicembre, ha affollato le piazze pugliesi, da Bari a Foggia, da Taranto a Lecce. Oltre alle parate e ai concerti, il programma ha visto la partecipazione di gruppi e compagnie di livello assoluto, come Les Farfadais, La Fura dels Baus, i Transe Express, gli Els Comediants. Cui si aggiunge il Cirque du Soleil che, nella piazza di S.Oronzo di Lecce, ha presentato un lavoro pensato per l'occasione.

PREMIO TUTTOTEATRO - *Tre passi sulla luna* di Fortunato Cerlino, *Storia di un teatro* dell'Associazione Le Sirene, *Non è più un mare per tonni* di Gaspare Balsamo, *La tana della tigre* di Progetto Target, *Si l'ammore no* di amnesia vivacE e Kataklima, *Sul confine* di Gabriele Di Luca e Massimiliano Setti e *Mitigare il buio fuori* di Francesca Sangalli, sono i sette finalisti della quinta edizione del Premio Tuttoteatro.com alle arti sceniche Dante Cappelletti. Lo ha decretato una giuria presieduta da Gianfranco Capitta e composta da Roberto Canziani, Massimo Marino, Renato Nicolini, Laura Novelli, Attilio Scarpellini, Mariateresa Surianello e Aggeo Savioli. I progetti sono stati presentati a dicembre al Teatro India di Roma. Info: www.tuttoteatro.com.

GIOVANI DANZATORI - È andato alla ferrarese Francesca Pennini per *Eye was ear* il premio Premio Gd'a Giovani Danz'autoi Emilia Romagna 2008. Giunto alla quarta edizione, il premio è ideato dall'Associazione Cantieri ed è sostenuto dalla rete Anticorpi. Info: www.anticorpi.org.

NETTUNO D'ORO 2008 - È andato a Vittorio Franceschi, attore, autore, regista teatrale e poeta, il Nettuno d'Oro 2008. Il premio viene assegnato dalla giunta comunale ai cittadini che abbiano onorato con la propria attività Bologna.

DAL MONDO

CULTURA ITALIANA NEL MONDO - All'estero il teatro italiano sta vivendo una grande vitalità non solo per le riletture dei classici ma anche per il debutto dei giovani autori. *La Trilogia della villeggiatura* di Toni Servillo sarà a Budapest (dal 27 al 29 maggio), a Cracovia (1 giugno) e a New York (dal 22 al 26 luglio). Danio Manfredini sarà a Tolosa con *Al Presente* il 23 e 24 gen-

naio. *Le pulle* di Emma Dante, dopo il debutto al Mercadante di Napoli (11 febbraio), girerà in una lunga tournée tutta la Francia. *L'Intervista* di Valerio Binasco sarà a Lugano dal 31 marzo all'1 aprile. *Questo buio feroce* di Pippo Delbono a febbraio sarà il 3 a Saint Brieuc, il 6 a Le Mans, il 10 a Cergy Pontoise e il 13 a Chartres. Info: www.italinnetwork.it

IL PICCOLO A MOSCA - Un mese di laboratori, lezioni, attività pratiche di training: 38 allievi del Maly Teatr sono stati ufficialmente diplomati da Ferruccio Soleri, che ha guidato questa prima uscita dell'Accademia Internazionale di Commedia dell'Arte in collaborazione con altre figure di riferimento del Piccolo. Per il 2009, le attività dell'Accademia si sposteranno a Brindisi, e saranno aperte a 30 iscritti. Il bando di partecipazione verrà pubblicato nei prossimi mesi. Info: www.piccoloteatro.org.

LUNGA VITA A CABARET VOLTAIRE - Nel mese di ottobre i cittadini di Zurigo hanno partecipato a un referendum per sostenere l'attività dello storico Centro Dadaista fondato circa 90 anni fa, minacciato dall'Udc di Christoph Blocher. Il Cabaret Voltaire ha trovato a Zurigo un fragoroso 65% di sostenitori, e potrà pertanto proseguire la sua attività culturale. Info: www.cabaretvoltaire.ch.

WAGNER, SESSO E VIOLENZA - Fischi, insulti, disdette d'abbonamento; addirittura il diniego del protagonista di cantare alle repliche (cancellate) oltre alla disapprovazione del coro. Ecco il responso della provocatoria messinscena de *Il vascello fantasma* di Richard Wagner il 14 ottobre a Lipsia: il regista Michael von zur Mühlen vi ha innestato immagini di macellazioni, combattimenti, striptease.

CARLA FRACCI A MOSCA - Reduce dal grande successo del *Lago dei cigni* a Roma, Carla Fracci è stata invitata lo scorso ottobre a Mosca dal Teatro Bolshoj e dal Ministero della cultura russo per la commemorazione ufficiale

dei cinquant'anni di carriera di Vladimir Vassiliev e di Ekaterina Maximova. Insieme a Beppe Menegatti, ha inteso negli anni con la coppia russa un rapporto artistico molto forte, che li ha visti protagonisti dei più prestigiosi palcoscenici europei, di galà al chiuso e all'aperto e di programmi televisivi firmati da Vittoria Ottolenghi.

UN TESCHIO UMANO PER AMLETO - L'*Amleto* della Royal Shakespeare Company ha portato a novembre sul palco di Stratford on Avon un teschio umano. Nella scena iniziale dell'atto V, l'*Amleto* di David Tennant si rivolge al teschio di uno dei fan più sfegatati del Bardo: il musicista André Tchaikovsky che, prima di morire, nel 1982, aveva espresso quest'ardente desiderio. La Human Tissue Authority ha approvato la bizzarra richiesta e il teschio è stato utilizzato per tutte le 22 rappresentazioni previste ma, per amor della suspense, la notizia è stata tenuta segreta.



RITORNA JANE FONDA - All'età di 70 anni, dopo 46 di assenza, Jane Fonda (foto sopra) torna in scena per il teatro nel musical *33 Variations* di Moisés Kaufman, prodotto da Tectonic Theater Project. La commedia di Kaufman debuttò un anno fa vincendo il premio Steinberg della critica statunitense, e accoglie oggi la storica attrice nei panni di una musicologa. Info: www.tectonictheaterproject.org.

CYBER ATTORI - Il futuro si avvicina, e in Giappone è andato in scena il primo spettacolo del mondo con attori robot.

La società teatrale

Trattasi di una famiglia di domani, con una coppia di inservienti sintetici: uno dei due, però, perde le motivazioni e sembra voler abbandonare il lavoro. I due automi, alti un metro e mezzo e di trenta kg di peso, sono stati ottimizzati dalla Mistubishi per recitare battute e potersi spostare nello spazio. *Io, lavoratore*, questo il titolo della pièce, dura venti minuti e verrà portata in tournée nel 2010.

MAMMA MIA! IN ITALIA - Scritto da Catherine Johnson e ispirato alle canzoni degli Abba (ne include 22), *Mamma mia* (foto sotto) è una storia divertente sulla famiglia e sull'amicizia. Ha debuttato nel 1999 a Londra ed è a



oggi il musical con il maggior numero di produzioni in contemporanea in tutto il mondo. E' stato visto da oltre 32 milioni di persone, con un incasso di 2 miliardi di dollari. Con musiche e testi di Benny Anderson e Bjork Ulvaeus, diretto da Phyllida Lloyd e con la coreografia di Anthony Van Laast, sarà in scena in Italia dal 26 febbraio al 15 marzo al Teatro degli Arcimboldi di Milano, dal 6 al 10 maggio al Mandela Forum di Firenze e in data da definire al Palafiera

di Forlì, all'interno del Ravenna Festival. Info: www.mamma-mia.com.

MAHABHARATA RESTAURATO - Mikado Film pubblica in edizione restaurata e rimasterizzata lo storico *Mahabharata* di Peter Brook, grande opera di sintesi che il regista anglo-francese ha compiuto del poema indù. Dopo la memorabile rappresentazione al Festival di Avignone nel 1985, si può rivedere ora uno dei classici del teatro realizzato con grandi attori, tra cui lo scomparso Vittorio Mezzogiorno.

LA COMÉDIE RINUNCIA A BOBIGNY - Fallito il progetto che intendeva unire la Comédie Française al teatro di Bobigny, considerato dal Ministero non giuridicamente legale per la totale diversità delle due associazioni in attività. Il progetto, spiega Muriel Mayette, amministratrice generale della Comédie, prevedeva la disponibilità di una sala prove presso il teatro Mc93 di Bobigny a favore della troupe Française. Si continua a lavorare per rilanciare il progetto in un altro teatro e si tenta di perfezionare il dossier di Bobigny.

A CASA GROTOWSKI - Dal 31 marzo al 5 aprile il Premio Europa per il Teatro sarà ospite a Wroclaw in Polonia, una volta sede del Teatr Laboratorium di Grotowski, di cui si celebra l'anniversario. Krystian Lupa, allievo di Wajda e vincitore di un assegno di _ 60.000, Pippo Delbono, Rodrigo Garcia, François Tanguy, Arpad Schilling e Guy Cassier rappresenteranno le "giovani" realtà teatrali premiate.

TEATRO THEATER A BERLINO - Si è conclusa la quarta edizione della rassegna berlinese dedicata al teatro italiano: dal 24 ottobre al 26 novembre sei sale della città hanno ospitato alcune produzioni italiane, selezionate dall'Eti e dall'Istituto Italiano di Cultura. Ecco allora giungere la *Trilogia della villeggiatura* di Servillo al Berliner Ensemble, affiancata da *Gomorra* di Gelardi/Saviano alla Volksbühne. Uno spazio importante è stato riservato alla ricerca: oltre a *Le cinque rose di Jennifer* Arturo Cirillo, sono stati ospitati i Kinkaleri con *Alcuni giorni sono migliori di altri* e i Santasangre con *Seigradi*. Berlino ha assistito anche a *Hansel e Gretel* di Accademia Perduta, mentre il duo Tagliarini/Deflorian ha mostrato in *Rewind* la propria ricerca sul linguaggio della danza.

LA TRAVIATA IN STAZIONE - Nella stazione ferroviaria di Zurigo è stata presentata a settembre una delle opere più famose di Verdi, *La Traviata*, con un cast tutto italiano. Sistemata nella hall, l'orchestra, diretta da Paolo Carignani, è rimasta invisibile per tutto il tempo agli occhi dei cantanti, che hanno potuto ascoltare la musica solo in cuffia. Oltre ad essere stata vista dai viaggiatori in transito sui binari, l'opera è diventata fruibile attraverso una registrazione dell'emittente franco-tedesca Arte. Info: www.artetv.

CRISI FINANZIARIA NEL WEST END - Per timore del forte calo delle vendite dei biglietti, causato dall'attuale crisi finanziaria, a Londra quattro spettacoli saranno costretti a terminare la stagione prima del previsto. È toccato al dramma di Philip Seymour Hoffman *Riflewind*, al musical satirico *Avenue Q*, al successo di Edimburgo *Eurobeat* e infine all'adattamento del noto romanzo di Tracy Chevalier, *Girl With a Pearl Earring*. Info: www.whatsonstage.com

BEN HUR A TEATRO - Al Millenium Dome di Londra nel settembre 2009 si leverà il sipario su uno spettacolo dalle dimensioni titaniche: *Ben Hur*. Tratto dall'omonimo romanzo del generale Lew

Wallace *Ben Hur* ispirò anche il regista William Wyler che nel 1959 creò il film kolossal che tanto fece sognare per bellezza e vastità. Questa volta sarà una sala teatrale londinese a contenerlo e riproporlo con tanto di animali, battaglie navali, gladiatori e crocifissioni. Info: www.millennium-dome.com.

COLLOVÀ A BUDAPEST - Il 13 novembre ha debuttato al Thàlia Theatre il *Woyzeck* diretto dal regista palermitano Claudio Collovà con gli attori del Maladype Theatre, il gruppo diretto da Zoltan Balasz e considerato tra i più innovativi della scena indipendente ungherese. Lo spettacolo sarà replicato fino a maggio 2009 e parteciperà in seguito a vari festival europei. Info: www.thalia.hu.

FOR YOU A LONDRA - Ha debuttato in ottobre al Linbury Studio della Royal Opera House l'opera scritta da Ian McEwan per il compositore Michael Berkeley. *For You* racconta la tragedia di una famiglia della middle-class inglese e mostra singolari consonanze con *Amsterdam*, il pluripremiato romanzo di McEwan. A fine anno l'opera sarà visibile anche in Italia, Svizzera e Germania. Info: www.ianmcewan.com.

PREMI

PREMIO VALLECORSI - È indetta la 56ª edizione del Premio "Vallecorsi" per un lavoro teatrale in prosa e in lingua, al quale possono partecipare tutti gli autori di lingua italiana ovunque residenti. Gli elaborati dovranno pervenire alla Fondazione Premio Teatrale Nazionale Vallecorsi - Via Ciliegiole, 110/b 51100 Pistoia, entro e il 31 gennaio 2009, in 11 copie dattiloscritte. Al primo classificato verrà assegnato il premio "Vallecorsi" del valore di 5000 € e garantita la pubblicazione; al secondo e al terzo classificato verranno consegnati, rispettivamente, il Premio "Carlo D'Angelo" e



"Giulio Fiorini - Nilo Negri" (entrambe opere in argento dello scultore Jorio Vivarelli). Info: tel. 0573.3701, vallecorsi@ansaldobreda.it, www.premiovallecorsi.it.

PREMIO RICCIONE - Il Premio Riccione per il Teatro festeggia la 50ª edizione e per l'occasione cambia veste. Nuova di zecca è la giuria, presieduta, dopo il decennio targato Franco Quadri, da Umberto Orsini (foto sopra) e composta da Valerio Binasco, Andrea De Rosa, Rodolfo di Giammarco, Federica Fracassi, Cesare Lievi, Piero Maccarinelli, Fausto Paravidino, Lorenzo Pavolini, Ottavia Piccolo e Anna Proclemer. Immutate rimangono le condizioni di partecipazione al Premio, che prevede un fondo di 7.500 € e un premio di produzione di 30.000 € da destinarsi al testo vincitore; un assegno di 2.500 € per il testo di autori nati dopo il 31 dicembre 1978 (Premio Tondelli); un premio speciale della Giuria, intitolato a Paolo Bignami e a Gianni Quondamatteo; e riconoscimenti per opere impegnate nella ricerca di un linguaggio aperto e poetico (Premio Marisa Fabbri) e per quei teatranti che si siano sforzati, nella loro attività, di conciliare gli opposti, coniugando la tradizione con la ricerca (Premio Aldo Trionfo). In occasione del 50°, il Premio viene eccezionalmente esteso anche ai vincitori delle passate edizioni. Gli scritti, in dieci copie, devo-

no essere inviati entro il 2 febbraio 2009 all'indirizzo: segreteria Premio Riccione per il Teatro, Municipio di Riccione, V.le Vittorio Emanuele II, 2 - 47838 Riccione Rn, Info: www.riccione-teatro.it.

CONCORSO EUROPEO TRAGOS - Singoli, gruppi o classi tra i 15 ed i 30 anni, divisi in 3 fasce d'età, possono concorrere alla IX edizione di Tragos inviando un testo non superiore alle 40 cartelle, a tema libero per le prime due fasce, vincolato al rapporto tra umani e animali per la terza. In premio la messa in scena curata da Maria Gabriella Giovannelli. La sezione per la critica teatrale, suddivisa in 2 categorie, è riservata a giornalisti under 30. Si concorre inviando un articolo redatto individualmente o in gruppo che in 2 cartelle prenda in esame proposte teatrali e drammaturgiche italiane in relazione al territorio. È prevista una targa per il vincitore. Gli elaborati vanno inviati entro il 31 gennaio all'indirizzo: Via Domenichino 40 - 20149 Milano. Info: tel. 02.48022981, www.progettoscena.it.

IL CENTRO DEL DISCORSO - C'è tempo fino al 15 gennaio per partecipare alla prima edizione del Concorso di drammaturgia "Il centro del discorso", promosso da Induma. Si concorre inviando il progetto dell'opera e tre scene concluse all'indirizzo Manifatture Knos - via Vecchia Frigole, 34 - 73100 Lecce. Verranno selezionati quattro progetti, che beneficeranno di un contributo di 500 € e che verranno completati entro il mese di giugno. Il testo vincitore verrà presentato al Festival di drammaturgia contemporanea in programma ad ottobre a Lecce. Info: www.manifattureknos.org.

VADIM INDIE GROUP - In Indie MediaGroup per favorire lo sviluppo creativo dei rapporti tra teatro e nuovi media bandisce i Premi Vadim, intitolati alla memoria di Roger Vadim, e i Premi Levy, intitolati al suo produttore. Il concorso è riservato a registi, attori, autori. Una Giuria, presieduta da Fabrizio Caleffi, selezionerà video, soggetti, sceneggiature, progetti e compo-

siti, selezionando i meritevoli per la playlist del Videofestival e la stagione teatrale 2009/10. La deadline dei concorsi è il 15 marzo 2009. Info: inindie@gmail.com.

PREMIO CINQUE TERRE - Lunaria Teatro e gli Enti sostenitori del Festival Cinque Terre bandiscono il premio drammaturgico "Cinque Terre - I luoghi dell'anima". I testi, ispirati a tematiche religiose, vanno inviati entro il 31 Maggio 2009 a: Ente Parco Nazionale delle Cinque Terre, via Signorini 118 - 19017 Riomaggiore (La Spezia). Sono previsti un premio di 1000 € e un soggiorno presso le strutture del Parco delle Cinque Terre. Info: www.lunariateatro.it.

I RACCONTI DEL PIANEROTTOLO - Drammaturgie per 1 o 2 personaggi, di 15 minuti, ambientate sul confine fisico e metaforico della soglia di casa: questi i requisiti del concorso bandito dalla Compagnia Les Enfants Terribles con scadenza 28 febbraio. I 5 testi vincitori saranno letti, editi e rappresentati in uno spettacolo itinerante per le vie romane. Invio a raccontidelpianerottolo@drama.it. Info: www.lesenfantsterribles.info.

MERANO EUROPA - Ottava edizione per il premio letterario internazionale in lingua italiana. Per la sezione teatro, ogni partecipante dovrà far pervenire alla segreteria del concorso (Passirio Club, via Cavour 1, 39012 Merano, BZ) un testo inedito a durata limitata di genere brillante in 6 copie, allegando la ricevuta di € 20 entro il 31.01.2009. In palio una targa d'oro. Info: tel. 0473.449622, www.passirio.it.

IN BREVE - È disponibile on-line il bando della quarta edizione di "In breve...Festival nazionale di corti teatrali". Verranno premiati lavori a tema libero la cui durata non dovrà superare i dieci minuti. Il festival, che avrà inizio il 14 febbraio 2009 e che terminerà il 26 marzo, avrà luogo presso vari teatri italiani, tra cui il Teatro Dante di Campi Bisenzio, il Teatro Quarticciolo di Roma e il Teatro Puccini di Firenze. Il bando (scadenza 20 gennaio) è reperibile all'indirizzo www.inbreve.org.

CORSI

CORSI DELLA TOSSE - È iniziata a Genova la ricca stagione dei corsi teatrali: Enrico Campanati il 17 e il 18 gennaio con "I sensi del teatro" e il 7 e 8 febbraio con "Piangere dal ridere, il tragico e il comico in teatro". Sempre a febbraio "In teatro", 3 giorni con Arturo Cirillo dal 19 a al 21 e dal 26 al 28 "L'attore e il suo doppio" con il Teatrino Giullare. A marzo sarà la volta della compagnia Egumteatro con un seminario di improvvisazione dal 5 al 7. Dal 25 marzo al 24 aprile ci sarà Bruno Cereseto con "Le mani in scena: la costruzione e l'uso dei burattini". Info: www.teatrodellatosse.it.

DRAMMATURGIE A VENEZIA - A partire dall'opera di Antonio Tarantino, Leonardo Mello condurrà dal 2 febbraio al 27 aprile a Venezia un laboratorio gratuito di drammaturgia per giovani tra i 16 e i 19 anni. Altri percorsi gratuiti a Mestre (Ve), dove César Brie condurrà dal 19 al 24 maggio un seminario per giovani attori. Le iniziative sono promosse dalla Fondazione di Venezia. Info: tel. 041.2201251, www.esperienze-giovaniateatro.it.

Hanno collaborato:

Eliana Amadio, Elena Bruni, Lucia Cominoli, Silvia De March, Lorenzo Donati, Alice Fumagalli, Paola Gnesi, Francesca Giuliani, Valentina Guaiumi, Serena Terranova (www.altrevelocità.it), Marco Andreoli, Fabrizio Caleffi e Ugo Ronfani.

Punti vendita di Hystrio

ANCONA

Feltrinelli - C.so G. Garibaldi, 35 - tel. 071/2073943

BARI

Feltrinelli - Via Melo, 119 - tel. 080/520751

BENEVENTO

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

BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravennana, 1 - tel. 051/266891
Feltrinelli - Via dei Mille, 12/A - tel. 051/240302
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

Ricordi - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/950791

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
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
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel.
02/86451730
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101
Moovie Bookshop - Via Ascanio Sforza 37 - tel.
02/36571600

MODENA

Feltrinelli - Via C. Battisti 13/23 - tel. 059/218188

NAPOLI

Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel.
081/5521436
Feltrinelli Libri e Musica - Via Cappella Vecchia, 3 -
081/2405401

PADOVA

Feltrinelli - Via San Francesco, 14 - tel. 049/8754630

PALERMO

Feltrinelli - Via Maqueda, 459 - tel. 091/587785

PARMA

Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 - tel. 0521/237492

PESCARA

Feltrinelli - C.so Umberto, 5/7 - tel. 085/295288

PIACENZA

La Feltrinelli libri e dischi - Via Cavour, 1 - tel. 0523/315548

PISA

Feltrinelli - C.so Italia, 50 - tel. 050/24118

RAVENNA

Feltrinelli - Via 4 Novembre, 7 - tel. 0544/34535

REGGIO EMILIA

Libreria La Compagnia - Via Migliorati, 1B - tel. 0522/453177

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
Feltrinelli Libri e Musica - Piazza Colonna gall. A. Sordi, 33
- tel. 06/68663001

SALERNO

Feltrinelli - C.so V. Emanuele, 230 - tel. 089/2580114

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 Porta Borsari, 32 - tel. 045/594611

VICENZA

Librarsi - Contrà Morette, 4 - tel. 0444/547140

ABBONAMENTI

Italia € 30 - Estero € 45

Versamento su c/c postale n. 40692204

intestato a:

Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura
teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Oppure:

BONIFICO BANCARIO

su Conto Corrente Postale n° 000040692204

ABI 07601; CAB 01600; CIN Z

Oppure:

on line (www.hystrio.it).

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega
di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di invia-
re la ricevuta al fax: 02.45409483.

Un numero € 9.00, arretrati € 15.

In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve
essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

Editore: Hystrio - Associazione per la diffu-
sione della Cultura Teatrale, via Volturmo 44,
20124 Milano.

Direttore responsabile: Claudia Cannella.

Redazione: Albarosa Camaldo, Massimo
Marino, Roberto Rizzente, Altre Velocità,
Cristina Carlini (segreteria), Marta Vitali (pro-
mozione), Claudia Zambianchi (web).

Grafica e impaginazione: Alessia Stefanini.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Hanno collaborato: Eliana Amadio, Marco
Andreoli, Antonio Attisani, Sandro Avanzo,
Laura Bevione, Claudia Brunetto, Elena Bruni,
Filippo Bruschi, Gabriella Calchi Novati, Fabrizio
Sebastian Caleffi, Roberto Canziani, Davide
Carnevali, Lucia Cominoli, Laura Curino, Linda
Dalisi, Sisto Dalla Palma, Silvia De March,
Marco De Marinis, Lorenzo Donati, Elisa
Ferrari, Alice Fumagalli, Renato Gabrielli,
Simone Gallinella, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco
Giannangeli, Francesca Giuliani, Paola Gnesi,
Valentina Guaiumi, Margherita Laera, Giuseppe
Liotta, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci,
Antonella Melilli, Renata M. Molinari, Giuseppe
Montemagno, Andrea Nanni, Pier Giorgio
Nosari, Alberto Pagliarino, Franco Perrelli, Carla
Pollastrelli, Eliana Quattrini, Valeria Ravera,
Ricci/Forte, Thomas Richards, Domenico
Rigotti, Francesco Tei, Serena Terranova, Luisa
Tinti, Gabriele Vacis, Nicola Viesti, Diego
Vincenti, Giusi Zippo.

Direzione, redazione e pubblicità:

via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02.40073256, fax 02.45409483.

E-mail: 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.

**Manoscritti e fotografie originali anche se non
pubblicati non si restituiscono. È vietata la ripro-
duzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella
rivista, salvo accordi con l'editore.**

la casa virtuale
della drammaturgia contemporanea

Le notizie dal mondo teatrale

Spettacoli in scena, festival, rassegne, laboratori,
seminari e stage, i concorsi, i casting e le opportunità

Recensioni sugli spettacoli di autori contemporanei

Articoli e Interviste esclusive

Gli ultimi drammi del mese

Freud e il caso di Dora
di Luigi Gozzi

Una notte di Eleonora
di Paolo Puppà

In casa del giudice
di Marcello Isidori

Prenditi cura di me
di Giampiero Rappa

La libreria virtuale con i testi degli autori contemporanei

Le rubriche di Luigi Lunari, Daniela Pandolfi,
Fabio Bruschi e Alfio Petrini

Le novità italiane al debutto

I cartelloni dei teatri

La bacheca degli spettacoli

I traduttori di copioni italiani

I libri di teatro

Saggi e tesi di laurea

Concorsi e premi drammaturgici

I siti teatrali

Lezioni di scrittura e corsi on line



**CIRCUITO
TEATRI POSSIBILI**
MOVIMENTO SPETTACOLARE



Stagioni Teatrali 2008 - 2009

Teatro Libero - Milano
Stagione teatrale "OLTRE IL MURO"
02-8323126 - biglietteria@teatrolibero.it

Teatro Everest - Firenze
Stagione teatrale 2008-09
055-2321754 - info@teatroeverest.it

Teatro Baretto - Torino
Stagione teatrale "white cube '09"
011-655187 - info@cineteatrobaretto.it

Teatro Lux - Pisa
Rassegna teatrale STORIE A MERENDA
Rassegna teatrale SGUARDI OBLIQUI
Rassegna teatrale TEATRI DI CONFINE
050-830943 - info@cinemateatrolux.it

Teatro Cuminetti - Trento
in collaborazione con
Centro Servizi Culturali S. Chiara
stagione teatrale TRENTOOLTRE
0461-924470 - trento@teatripossibili.org

Teatro Sant'Agostino e Teatro Zeta - L'Aquila
in collaborazione con
ATAM - Associazione Teatrale Molisana Abruzzese
Stagione Teatrale VOLO LIBERO
0862-404604 - laquila@teatripossibili.org

www.teatripossibili.it

**TEATRI DEL
PONENTE
LIGURE**

Stagione Teatrale < 08 - 09

Direzione LORENZO COSTA CORRADO d'ELIA SERGIO MAIFREDI Progetto di Sergio Maifredi

TEATRI POSSIBILI LIGURIA e TEATRO GARAGE
realizzano quest'anno il primo progetto di rete teatrale in Liguria:
TEATRI DEL PONENTE LIGURE
a Bordighera, Finale Ligure, Imperia, Loano, Sanremo, Ventimiglia
info_liguria@teatripossibili.org - 010 511447 - 329 0540950

**< Bordighera
< Finale Ligure
< Imperia**

**< Loano
< Sanremo
< Ventimiglia**

www.teatridelponenteligure.it

**fondazione
CARIGE**



ISSN 1121-2691