

professioni:
i manager del teatro

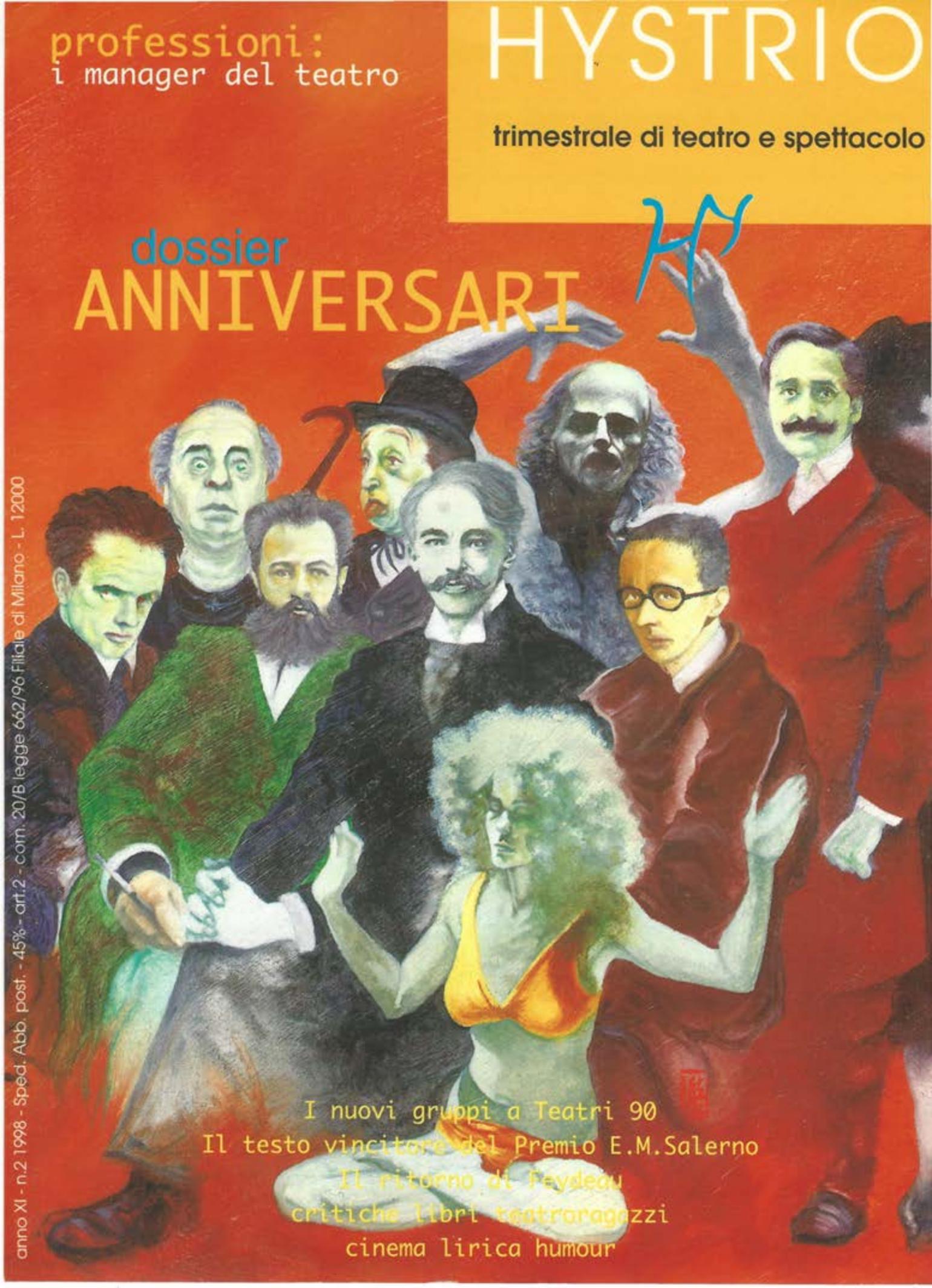
HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

dossier
ANNIVERSARI

HY

anno XI - n.2 1998 - Sped. Abb. post. - 45% - art.2 - com. 20/B legge 662/96 Filiale di Milano - L. 12000



I nuovi gruppi a Teatri 90
Il testo vincitore del Premio E.M.Salerno
Il ritorno di Feydeau
critiche libri teatroragazzi
cinema lirica humour

ADOZIONE A DISTANZA



IL MODO PIÙ SEMPLICE DI STARGLI VICINO

Adottare un bambino a distanza significa prendersi cura di lui senza strapparli al suo mondo, lasciando che continui a vivere nel suo villaggio, con i suoi genitori. È creare con lui un rapporto d'amore e seguire i suoi progressi. È aiutarlo ad avere cibo e vestiti, un ospedale, una scuola e un'istruzione, perché impari a leggere e scrivere, a coltivare la terra, ad avere un mestiere.

È questa l'idea - straordinariamente semplice - che Reach Italia porta avanti dal 1988, per realizzare anche da noi il progetto internazionale lanciato quasi 25 anni fa negli Stati Uniti dai coniugi Jacob. Per dare una mano concreta ai bambini che ne hanno bisogno. In una parola: raggiungerli.

All'Italia, Reach International ha affidato Zaire, Niger, Burkina Faso, Guinea Bissau e Capo Verde. Oggi i bambini assistiti dai nostri volontari sono più di 7.000. A te, bastano 30.000 lire al mese per adottare a distanza un bambino. Il TUO bambino. Non è poco, ma è moltissimo. È dargli un sorriso. È stargli vicino. Vicinissimo.

Se vuoi adottare a distanza un bambino, o semplicemente conoscere meglio Reach Italia e i suoi progetti, oppure dare il tuo contributo, qualunque esso sia, telefonaci allo (02) 66.04. 00.62, dal lunedì al venerdì, dalle 9.30 alle 13. Oppure compila il tagliando e mandacelo via fax allo stesso numero. Grazie: davvero.

Nome _____
Cognome _____
Indirizzo _____
Località _____
CAP _____ Provincia _____
Telefono _____

sommario

editoriale	Gli alberghi del non ricordo	3
vetrina	Professioni: i manager del teatro - di Rita Charbonnier e Sandro M. Gasparetti Stabili uniti d'Emilia Romagna: firmata un'intesa fra Ert di Modena, Arena del Sole di Bologna e Teatro Due di Parma	4 10
i maestri	Il ritorno di Feydeau - di Ugo Ronfani e Gastone Geron	16
biblioteca	Le novità editoriali	21
nati ieri	Teatri '90: nuovi gruppi in scena a Milano - di Massimo Marino, Paolo Ruffini, Claudia Cannella, Mirella Caveggia	22
drammaturgia	Idi addio, senza rimpianti - di Alfio Petrinì	28
dossier	Anniversari: Brecht, Teatro d'Arte di Mosca, Decroux, Living Theatre, Totò, Ghelderode, Benelli, Garcia Lorca, Ejzenstejn, Casanova, musical: <i>Hair</i> e <i>The Rocky Horror Show</i> . Fantoni come Moro al Teatro Due di Parma - di Ugo Ronfani, Roberta Arcelloni, Tatjana Olear, Paola Cinque, Renzia D'Incà, Carlotta Clerici, Ivan Canu, Gilberto Finzi, Simona Bertuzzi, Mario Marzari, Domenico Rigotti, Nicola Arrigoni, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Massimo Marino	30
humour	Foyer - Teatrimondo - di Fabrizio Caleffi	74
teatromondo	Per colpa di Blair è deserta la corte del re: la crisi del teatro inglese - di Gabriella Giannachi	76
lirica	La <i>Chovanscina</i> scaligera - <i>Così fan tutte</i> al Piccolo Teatro - <i>L'Orfeo</i> di Ronconi - di Stefano Iacini, Ugo Ronfani, Lia Lapini	78
teatropoesia	Mozart, dove sei? - di Gilberto Finzi	81
teatoragazzi	Sepúlveda e Saint-Exupéry al Piccolo Teatro - Le altre "prime" a Genova, Torino, Bologna, Milano - di Ugo Ronfani, Eliana Quattrini, Mirella Caveggia, Valeria Ottolenghi, Danilo Ruocco	82
critiche	<i>Romeo e Giulietta</i> - Caterina di Heilbronn dei fratelli Lievi - <i>Memorie di una cameriera</i> con la Guarnieri - <i>Orgia</i> nella regia di Castri - Fo e il caso Sofri - <i>I Karamazov</i> secondo Ronconi - Gli spettacoli in scena in Italia	86
testi	Il testo vincitore del Premio Enrico Maria Salerno per la drammaturgia 1997: <i>Tre donne una storia</i> , di Livia Giampalmo	108
la società teatrale	Tutta l'attualità nel mondo teatrale - Teatro amatoriale - Uilt	118
in copertina	Foto di famiglia, olio su carta di Ivan Groznoj Canu, 1998	

Punti vendita di Hystrio



ANCONA

Feltrinelli - C.so G. Garibaldi, 35 - tel. 071/2073943

BARI

Feltrinelli - Via Dante, 91/95 - tel. 080/5219677

BENEVENTO

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

BOLOGNA

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

BRESCIA

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

CATANIA

Ricordi Mediastores - Via Sant'Eupilio, 38 - tel. 095/310281

FERRARA

Feltrinelli - Via G. Garibaldi, 30 - tel. 0532/248163

FIRENZE

Feltrinelli - Via Cerretani 30/32 R - tel. 055/2382652
Libreria Marzocco - Via Martelli, 24/R - tel. 055/282874

GENOVA

Feltrinelli - Via XX Settembre, 233 - tel. 010/540830
Feltrinelli - Via P.E. Bensa, 32/R - tel. 010/207665

MESTRE

Feltrinelli - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/940663
Ricordi Mediastores - c/o Centro Commerciale Le Barche - P.zza XXVII Ottobre - tel.041/950791

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
Edicola - Via Filodrammatici
Feltrinelli Baires - C.so Buenos Aires, 20 - tel. 02/29531790
Feltrinelli Europa - Via Santa Tecla, 5 - tel. 02/86463120
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386
Feltrinelli Sarpi - Via P. Sarpi, 15 - tel. 02/3490241
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730
Marco Sedis - Galleria Passarella, 2 - tel. 02/76023315
Marco - Via C. Menotti, 2/a - tel. 02/76110500
Mondadori - Corsia dei Servi, 11 - tel. 02/76005832
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

MODENA

Feltrinelli - Via C. Battisti 13/23 - tel. 059/218188

NAPOLI

Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel. 081/5521436

PADOVA

Feltrinelli - Via San Francesco, 14 - tel. 049/8754630

PALERMO

Feltrinelli - Via Maqueda, 459 - tel. 091/587785

PARMA

Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 - tel. 0521/237492

PESCARA

Feltrinelli - C.so Umberto, 5/7 - tel. 085/295288

PISA

Feltrinelli - C.so Italia, 50 - tel. 050/24118

PORDENONE

La Rivisteria - P.zza XX Settembre, 23 - tel. 0434/20158

REGGIO EMILIA

Libreria Vecchia Reggio - Via C.S. Stefano, 2/F - tel. 0522/453343

ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248
Feltrinelli Babuino - Via del Babuino, 39/40 - tel. 06/36001891
Feltrinelli Orlando - Via V.E. Orlando, 84/86 - tel. 06/4844430

SALERNO

Feltrinelli - P.zza Baraccano, 5 - tel. 089/253631
Ricordi Mediastores - C.so Vittorio Emanuele, 131/3 - tel. 089/230889

SARONNO

S.E. Servizi Editoriali - C.so Italia, 29 - tel. 02/9602287

SIENA

Feltrinelli - Via Banchi di Sopra, 117 - tel. 0577/44009

TORINO

Libreria Comunardi - Via Bogino, 2 - tel. 011/8170036
Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - tel. 011/541627

TRENTO

La Rivisteria - Via San Vigilio, 23 - tel. 0461/986075

TRIESTE

Indertat - Via Venezian, 7 - tel. 040/300774

VARESE

Marco Sedis - C.so Matteotti 2/A - tel. 0332/288912

VERONA

Libreria Rinascita - Corte Farina, 4 - tel. 045/594611

Rivista fondata da Ugo Ronfani

Editore: Hystrio - Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Direzione - redazione: Roberta Arcelloni, Claudia Cannella (responsabile), Ivan Grozñij Canu (grafica e impaginazione), Anna Ceravolo.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Collaboratori: Simona Bertuzzi, Fausta Chiesa, Natalina Fracasso (redazione) - Paola Abenavoli, Carmelo Alberti, Costanza Andreucci Donizetti, Chiara Angelini, Giovanni Antonucci, Daniela Arfini, Cristina Argenti, Nicola Arrigoni, Georges Banu, Carlotta Barilli, Raffaella Battaglini, Massimo Bertoldi, Magda Biglia, Andrea Bisiochia, Marco Brogi, Fabrizio Caleffi, Angela Calicchio, Nicoletta Campanella, Valeria Carraroli, Mirella Caveggia, Rita Charbonnier, Paola Cinque, Franco Cordelli, Filippo Crispo, Domenico Danzuso, Rudy De Cadaval, Maura Del Serra, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Rocco D'Onghia, Fabio Doplicher, Vico Faggi, Stefano Fava, Gilberto Finzi, Franco G. Forte, Eva Franchi, Franco Garnerò, Sandro M. Gasparetti, Luisa Gazerro Righi, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Livia Grossi, Cristina Gualandi, Paolo Guzzi, Raffaella Ilari, Carlo Infante, Lia Lapini, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Ilaria Lucari, Paolo Lucchesini, Carlo Manfo, Giuseppe Manfredi, Silvio Manini, Stefania Maraucci, Massimo Marino, Anna Luisa Marré, Mario Marzani, Silvia Mastagni, Laura Melni, Antonella Mellini, Rossella Minotti, Simona Morgantini, Barbara Nativi, Pier Giorgio Nosari, Tatjana Olear, Valeria Ottolenghi, Vincenzo Maria Oreggia, Ileana Orsini, Francesca Paci, Fabio Pacelli, Carlo Maria Pensa, Alfio Petrini, Angelo Pizzuto, Paolo Emilio Poesio, Gianni Poli, Mario Prosperi, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eliana Quattrini, Domenico Rigotti, Gianfranco Rimondi, Maggie Rose, Paolo Ruffini, Danilo Ruocco, Luca Scarni, Aldo Selteri, Ubaldo Soddu, Stefano Sole, Matteo Tarasco, Francesco Tei, Martina Treu, Cristina Ventrucci, Giovanna Verna, Ettore Zocaro.

Dall'estero: Carlotta Clerici (Parigi), Gabriella Giannachi e Maggie Rose (Londra), Bianca M. Battaglion (Berlino), Grazia Pulvirenti (Vienna), Maria Teresa Zoppello (Budapest), Giacomo Oreggia (Stoccolma), Glusci Danzi (Buenos Aires), Denise Agiman Orvioto (Montréal).

Direzione, redazione e pubblicità: viale Daniele Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02/40073256 e 02/48700557 (anche fax).

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.

Pellicole: CSE S.r.l., Via Cola di Rienzo, 26, 20144 Milano.

Stampa: Arti Grafiche Milanesi S.r.l., Corso Lodi 109/1, 20139 Milano.

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

Abbonamenti: Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000 Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Un numero L.12.000, arretrati L. 24.000.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono.

Gli alberghi del non ricordo

Anniversari è il dossier di questo numero. Non tanto perché nel '98 ne cadano più che in altri anni, quanto perché ricordare, con il pretesto di una data (che non è necessariamente di morte, ma può essere anche di nascita o di un segmento di vita percorsa), ci aiuta a recuperare con il beneficio dell'eterogeneità frammenti di un passato da non dimenticare. Ci riallacciamo, così, al binomio passato-presente che la scomparsa di Strehler e lo sguardo sulla *Scena dei trentenni* avevano imposto come tema portante del numero scorso di *Hystrio*, e che continuerà nell'ultimo numero dell'anno con un'inchiesta dedicata al '68. Cent'anni fa nascevano Brecht, il Teatro d'Arte di Mosca e Decroux, tre momenti importanti del teatro del '900. Tranne episodiche ed isolate iniziative, le istituzioni teatrali non hanno dimostrato di avere una memoria tanto lunga. Le grandi teorie (e utopie) teatrali sorte all'inizio del secolo in Europa (e in Italia con il solito, decennale, ritardo), dove sono finite? È un vezzo nostalgico ricordare in virtù di una data che si perde nel passato? Ma non è piuttosto un'occasione per riflettere sul contributo che ieri è stato dato per costruire questo oggi già deglutito dai domani? Il tempo scorre in fretta e, senza memoria, rischia di scorrere inutilmente, senza che dell'esperienza si faccia tesoro. I teatri pubblici italiani - che pur a quelle teorie si sono ispirati quando sono nati nel dopoguerra - sono diventati sempre più simili a delle stanze d'albergo, dove transitano uomini e cose spesso solo con l'intento di riempire il cartellone con cocktail teatrali improbabili. E alla fine del soggiorno, magari, ci si accorge che mancano anche salviette e posaceneri.

Diamo per esempio un'occhiata ai cartelloni di alcuni Stabili di quest'ultima stagione. Troviamo spettacoli che muoiono nelle città in cui hanno esordito a causa di impianti scenografici inamovibili, dopo aver offerto un numero di repliche ridicolo rispetto alle richieste del pubblico, con scelte di repertorio disprezzate *in primis*, e snobisticamente dal regista stesso, con costi elevatissimi e perdite ancor più consistenti (due nomi: Ronconi e Castri). E inoltre la solita, più volte lamentata, assenza della drammaturgia contemporanea sia italiana che straniera, presa in considerazione solo come "saldo" di fine stagione. Sul versante dell'imprenditoria teatrale privata è da registrare invece il ritorno al *long running show* con spettacoli commerciali di sicuro impatto e ritorno economico (è il caso di *Grease* o di *Rumori fuori scena*). Ma anche il Piccolo di Milano, con le repliche di *Così fan tutte*, ha toccato i due mesi di programmazione e, seppur guardato con sufficienza dalla critica, ha ottenuto un largo consenso da parte del pubblico, che finalmente ha avuto accesso all'aristocratico mondo della lirica, da troppo tempo limitato a pochi e inavvicinabili santuari.

E sul fronte della politica teatrale? Finalmente il Piccolo ha registrato uno sblocco della situazione con la nomina del cda, sebbene composto da consiglieri imposti più che per la competenza, per il "colore" politico. Mentre una battuta d'arresto ha subito l'iter per la stesura e l'approvazione della legge sul teatro, che per dirla con Mozart-Da Ponte «è come l'araba fenice, che ci sia ciascun lo dice; dove sia nessun lo sa». Insomma, più che una legge una leggenda. **Hy**

Mestieri del teatro

ORGANIZZATORE TEATRALE: da artigiano a manager

di Rita Charbonnier

Una professione in continua evoluzione, per la quale esistono vari corsi di formazione, anche presso le Università - Gli sbocchi di lavoro - La difficoltà di rapportarsi a un sistema normativo eccessivamente complesso

C'è chi dice che le capacità professionali (o, per chi non ama il termine, artistiche) dell'attore si acquisiscano e si affinano più nella pratica diretta di palcoscenico che non nella frequenza di una scuola specifica; e nega l'utilità dei corsi di recitazione. Tali affermazioni, tendenzialmente discutibili, dovrebbero essere indiscutibilmente contraddette nel caso di quelle professioni del teatro che necessitano di precise competenze tecniche, amministrative e giuridiche. Invece, nella maggioranza dei casi, una figura cardine quale quella dell'organizzatore non proviene, in Italia, da specifici corsi di formazione, ma dai percorsi biografici più disparati.

Comunque i corsi e le scuole di formazione esistono. Ma questi studenti riescono ad inserirsi nelle strutture produttive

della Penisola? E qualora lo facciano, possono mettere a frutto le nozioni apprese o si scontrano con una realtà complessa che di fatto vanifica l'utilità della formazione sudata?

Lucio Argano, oltre ad essere direttore organizzativo della Fondazione Romaeuropa, insegna "management" teatrale: è tra i coordinatori del Corso di Specializzazione in Management dello Spettacolo della Luiss Management, a Roma, ed è tutor del Corso di Perfezionamento per Responsabile di Progetti Culturali della Scuola di Amministrazione Aziendale dell'Università

di Torino. È anche autore de *La gestione dei progetti di spettacolo* (ed. Franco Angeli), una delle pochissime pubblicazioni sul tema.

HYSTRIO - Chi è, e che cosa fa, l'organizzatore teatrale?

ARGANO - Negli ultimi vent'anni l'organizzatore teatrale era colui che coordinava tutte le fasi di sviluppo dello spettacolo: metteva in piedi la compagnia coadiuvando il regista nella scelta degli attori, trovava il laboratorio per la costruzione delle scene e dei costumi, programmava le prove, gestiva le relazioni con gli enti

CORSO DI SPECIALIZZAZIONE IN MANAGEMENT DELLO SPETTACOLO LUISS MANAGEMENT

(in collaborazione con AGIS e Fondazione Romaeuropa)

Sede: Roma.

È un corso post esperienza, rivolto agli operatori del settore dello spettacolo dal vivo con responsabilità a livello organizzativo, amministrativo o di direzione artistica.

È strutturato in 8 moduli, frequentabili anche separatamente, di 3 giorni l'uno, una volta al mese per otto mesi.

Non c'è selezione iniziale.

Costo: per l'intero corso € 8.000.000 + Iva; singoli moduli € 2.000.000 + Iva.

Comitato scientifico: Franco Fontana, Antonio Mazaroli, Giovanni Pieraccini.

Direzione: Carlo Sirianni.

Tre ordini di docenti: docenti accademici di management aziendale che hanno contestualizzato i loro temi di interesse al settore dello spettacolo; operatori che esercitano da tempo anche un'attività di formazione; operatori che portano testimonianze, esperienze o casi significativi.

Indirizzo: Luiss Management S.p.a., via Saverio Mercadante 18, 00198 Roma, tel. 06/85222325 - 852221, fax 06/85222300.

finanziatori - soprattutto col Dipartimento dello Spettacolo e prima col Ministero - e poi distribuiva lo spettacolo, organizzando la tournée attraverso i rapporti coi gestori di teatri, coi Comuni o coi circuiti regionali.

Dalla portatile all'e-mail

H. - *Una figura che non frequentava corsi, ma si formava sul campo.*

A. - Non esistevano scuole per organizzatori. Esistevano alcune esperienze, come il corso per organizzatore della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano. Però sostanzialmente gli organizzatori teatrali, fino alla mia generazione, sono nati facendo la gavetta, lavorando con una compagnia e imparando dall'esperienza diretta.

H. - *E oggi chi è, o chi dovrebbe essere, l'organizzatore? È cambiato qualcosa, al punto da rendere necessario un nuovo profilo di questa professione?*

A. - Sì, bisogna formare una nuova figura professionale con maggiori competenze. Negli ultimi anni ci sono state importanti modificazioni a livello normativo: pensiamo alla complessità amministrativa e fiscale che ormai ha raggiunto lo spettacolo, o alla complessità relativa alla sicurezza in palcoscenico e per il pubblico. L'incastarsi degli adempimenti porta alla necessità di svolgere un'attività di controllo di gestione che non è più quella legata solo alla messa in scena - che è la parte più bella del lavoro organizzativo. Sono cambiate anche le politiche di riferimento, e ci sono meno risorse di una volta. E inoltre sono cambiati i modi di comunicare. Il mondo è sempre più dinamico, veloce e complesso. E anche le competenze di chi gestisce lo spettacolo dal vivo devono essere attente alla realtà. Già certi strumenti casalinghi, come il modem, hanno rivoluzionato completamente il lavoro, e vanno a inserirsi in un contesto nel quale l'organizzatore, fino a qualche anno fa, si muoveva con una macchina da scrivere portatile e scriveva le ricevute sulle scatolette dei

CORSO DI PERFEZIONAMENTO

PER RESPONSABILE DI PROGETTI CULTURALI

ARTLAB - SAA, Scuola di Amministrazione Aziendale Univ. di Torino
ICCM, International Center for Culture & Management

Sede: Torino.

È un corso di specializzazione in gestione dei progetti culturali. È rivolto a responsabili e operatori di associazioni culturali, teatri, orchestre, musei, agenzie artistiche, uffici cultura delle amministrazioni locali, nonché neo-laureati, con obbligo di seminario introduttivo.

È strutturato in 7 moduli di durata dai 3 ai 5 giorni, una volta al mese per 7 mesi, alcuni frequentabili separatamente, uno consistente in un viaggio di studio a Salisburgo.

Selezione iniziale in base a curriculum, scheda progettuale e colloquio. Richiesta la conoscenza dell'Inglese.

Costo: intero ciclo £ 6.000.000 + Iva; modulo 4 (Salisburgo) £ 2.350.000 + Iva; modulo 6 (Beni culturali e arti visive) £ 1.300.000 + Iva.

Tre ordini di docenti come il corso della LUISS, più docenti stranieri.

Durante il corso gli allievi propongono un progetto, la cui realizzazione viene seguita passo passo da alcuni docenti, che svolgono una funzione di tutor.

Indirizzo: ARTLAB, Corso Mediterraneo 94, 10129 Torino, tel. 011/5683365 - 5683976, fax 011/503361.

fiammiferi. Io credo che si debba lavorare oggi in un'ottica più progettuale. Abbandonare una pratica che era forse più vicina all'artigianato - che però aveva delle valenze, e ne ha ancora. Non dico che bisogna trasformare l'organizzatore teatrale in un tecnocrate. Penso che la sua anima, la sua vocazione e la sua coscienza dell'arte siano una condizione imprescindibile. Ma credo sia fondamentale riuscire a fare i conti con l'evoluzione del modo di comunicare e con i media.

H. - *Veniamo ai corsi di formazione. Gli allievi delle strutture nelle quali lei insegna che fine fanno? Lavorano?*

A. - Quello della Luiss è un corso post esperienza, quindi gli allievi che lo frequentano già lavorano; quello di Torino è in parte post esperienza e in parte post laurea. Vorrei però ricordare che nell'ambito della formazione post laurea abbiamo altre realtà significative: tutta l'esperienza emiliana, i corsi dell'Ater, i corsi di Sinnea, la lega delle cooperative, e il nuovo master del Dams. Mi risulta che una buona percentuale di coloro che hanno frequentato questi corsi lavori all'interno di strutture di produzione. C'è poi l'Università Bocconi di Milano, che ha creato un corso molto interessante. C'è stato il corso Eti, l'anno scorso. Diamo un

ordine di grandezza: stiamo parlando di un paio di università; di cinque edizioni del corso Sinnea, un paio dell'Ater, una dell'Eti, per un totale di circa venti persone a corso. Pochissime: non c'è stato quindi un vero e proprio rinnovamento, trattandosi di esperienze di ordine quasi episodico.

Nella giungla legislativa

H. - *Ma studiare serve davvero? Non è che chi esce dalle scuole si trova poi in una realtà dalla mentalità molto "manageriale", che rende vani gli sforzi fatti per imparare?*

A. - Purtroppo è così, questo gap esiste. Perché c'è un'altra necessità, alla quale le scuole non possono fornire una risposta: cominciare a far cambiare modo di ragionare all'interno delle strutture. C'è una mentalità di resistenza verso forme di innovazione della gestione. Fa paura l'idea che il nuovo organizzatore sia un po' più manager. Il fatto è che si dovrebbe spiegare che cosa significa essere manager. Un manager è una persona che fa principalmente quattro cose: pianifica, organizza, dirige e controlla. Lo può fare con un pizzico di spregiudicatezza in più o con maggiore flessibilità, che in

fondo è una dote per chi lavora nel mondo dell'arte, però sostanzialmente fa questo: gestisce delle risorse. Sono d'accordo con Nina Vinchi, grande figura cui sono affezionatissimo, che l'organizzatore teatrale non deve essere uno che pensa al profitto e basta. Può cercare di gestire meglio i soldi che ha, di evitare sprechi, però non credo che la visione del profitto come componente essenziale debba diventare una sua caratteristica.

H. - *Lei è autore de La gestione dei progetti di spettacolo, uscito all'inizio del '97 e già alla terza edizione.*

A. - Questo significa che c'è il desiderio di cominciare a conoscere questi argomenti. Il libro fa una proposta e dice sostanzialmente due cose: la prima è quella di avere una visione sistematica di quanto c'è dietro la costruzione di un progetto. La seconda è di utilizzare delle vere e proprie tecniche di gestione di progetti. Un progetto di spettacolo ha un inizio e una fine e utilizza delle risorse predefinite, ha dei vincoli, di tempo, di costo e di qualità, per cui quello che si utilizza all'interno della gestione di progetti in altri campi può essere contestualizzato e applicato anche al settore dello spettacolo.

H. - *Quali sono i problemi dell'organizzazione teatrale oggi?*

A. - I problemi più grossi in questo momento credo derivino dalle incongruenze nell'aspetto normativo, amministrativo e fiscale. È sproporzionata la mole di adempimenti, procedure, operazioni che caratterizzano l'attività di questo settore. Un esempio recente: l'adeguamento della normativa in campo previdenziale, a seguito della legge 185, ha comportato ovviamente anche delle modificazioni nell'aspetto previdenziale dei lavoratori dello spettacolo. Il che si è tradotto in un dispositivo legislativo dello scorso giugno che ha complicato in maniera folle il lavoro di chi deve occuparsi di amministrazione. E poi i problemi della sicurezza e dell'inquinamento acustico, soprattutto per chi opera nel settore musicale. I problemi legati alla 626, la legge che riguarda gli infortuni sul lavoro, fino ai problemi legati ai rapporti con la

Toscana

La fucina dei nuovi manager dello spettacolo

Dalla Toscana giunge un'esperienza di formazione innovativa, rivolta alla valorizzazione dei servizi di comunicazione collegati al rilancio del patrimonio artistico, culturale e ambientale del territorio; nello specifico il progetto riguarda la zona di Livorno e provincia.

L'obiettivo è quello di formare una nuova figura professionale, il "manager ed imprenditore dei sistemi culturali" in grado di tradurre le potenzialità turistiche, storiche e culturali dell'area di operatività in prodotti e servizi capaci di aderire alle aspettative del mercato. Si chiama "Progetto Athena", ed è una delle numerose proposte didattiche offerte dal "Centro per le professioni e la ricerca sui linguaggi dello spettacolo e della comunicazione" gestito dall'Atelier della Costa Ovest.

Praticamente il Progetto è stato realizzato dalla Tectorm s.r.l. impegnata da anni sul fronte dello sviluppo dei processi formativi e del trasferimento di know-how alle piccole e medie imprese. Il corso-progetto ha preso l'avvio lo scorso giugno.

Una ventina i partecipanti con una propria idea di impresa da attuare (due riguardano danza e teatro, tre il cinema, gli altri il turismo o l'artigianato). Per valutare l'attendibilità delle ipotesi si è proceduto con un'analisi di fattibilità attraverso una ricerca bibliografica e sul campo per comprendere possibilità e vincoli allo sviluppo d'impresa.

Numerose le materie di studio consolidate dall'esercizio pratico: contabilità, amministrazione, controllo di gestione, finanza, marketing e, come d'obbligo, l'uso del personal computer. Con l'avallo, naturalmente, di una conoscenza specifica di settore grazie ad incontri con operatori culturali. I partecipanti si sono confrontati infatti con Riccardo Bozzi, direttore dell'associazione Teatro Verdi di Pisa, Stefano Del Seta, assessore alla cultura del comune di San Gimignano, Cristina Valenti del centro teatrale La Soffitta, Margaret Williams e Anne Beresford della MJW Productions, Fabio Bruschi, direttore di Riccione TTV - Teatro Televisione Video, Beatrice Grasselli, responsabile della programmazione del teatro di Casalecchio di Reno, Claude Veron che ha illustrato il funzionamento della commissione europea della cultura, e altri esperti. Impossibile anche nominare tutti i docenti che hanno trattato gli argomenti e le problematiche più tipicamente aziendali: Franco Battaglia, Giampiero Bini, Massimiliano Cinelli, Mario Grandi, Riccardo Grandi, Bruno Iazzetta e Michele Salvato, e questi nomi non esauriscono l'elenco.

Ma i corsisti, una volta terminato il ciclo di studio, non verranno abbandonati a loro stessi. Seguirà la concreta realizzazione delle aziende da parte dei neolimpreditori i quali verranno seguiti nella prima fase di avvio fino al pieno consolidamento dell'attività. Anna Ceravolo

Siae. Tutto questo rende il lavoro molto faticoso. Sul piano sostanziale c'è poi il grosso problema della Finanziaria. Mi riferisco soprattutto ai ritardi e alla difficoltà di gestire il denaro. Spesso i progetti possono anche contare sullo stanziamento di fondi che però arrivano tardi, o sono soggetti a procedure macchinose. Comunque noi tutti aspettiamo fiduciosamente le riforme legislative che dovrebbero dare un quadro nuovo di riferimento. Speriamo in una semplificazione. E speriamo anche in un'acquisizione di consapevolezza da parte delle strutture, che possa creare un terreno favorevole a nuove figure professionali formatesi con una concezione di tipo manageriale. ■

Il corso Eti

«Formazione sì, purché sia specifica e concreta»

di Rita Charbonnier

Abbiamo intervistato alcuni ex allievi del "Corso di formazione professionale per amministratori, organizzatori e direttori di sala" organizzato dall'Eti nel 1997 presso il Teatro della Pergola di Firenze. Un'esperienza intensiva ma episodica: il precedente risale a diciotto anni fa.

HYSTRIO - *A un anno di distanza, il bilancio del corso si direbbe positivo: lavorate quasi tutti.*

COSTANZA BOCCARDI - lo venivo già da una situazione lavorativa stabile, quella dei Teatri Uniti, quindi dopo il corso non ho fatto che rientrare a casa. Sono diplomata alla Civica di Milano in regia, e dall'88 fino all'anno scorso ho lavorato come assistente e aiuto regista. Poi ho deciso di spostarmi sugli aspetti organiz-

zativi, dunque avevo bisogno di una formazione specifica. Ma a parte il mio caso lavorano quasi tutti, e chi non lavora ha ottenuto una borsa di studio sostenuta in parte dall'Eti. C'è molta richiesta da parte del mercato: il teatro ha bisogno di queste figure.

ANGELA COLUCCI - Più o meno siamo tutti collocati. Io ho ottenuto la borsa di studio con i Teatri Uniti di Napoli, da metà settembre a metà marzo 1998.

NATASCIA D'ABBIERO - lo sto lavorando presso i Magazzini di Firenze. Ho fatto i primi tre mesi di borsa di studio, poi mi hanno assunta. Sono allieva segretaria di compagnia.

STEFANIA LORA - lo sono stata assunta dal Centro Servizi e Spettacoli di Udine. Ho la direzione di sala di un teatro nuovissimo di 1.200 posti, e poi sono responsabile organizzativo della stagione del teatro ragazzi. Prima del corso avevo lavorato per quattro anni come organizzatrice alla Piccionaia di Vicenza. Ho fatto il corso dell'Eti perché ho sentito il bisogno di fermarmi per riflettere. Alla fine, avendo un'esperienza precedente, ero nella cosiddetta fascia di quelli che potevano già lavorare; quindi l'Eti mi ha fissato un colloquio qui ad Udine.

LUIGI VERINI - Più o meno tutti, dopo il corso, sono stati sistemati, tra borse di studio e impegni più stabili. Certo non si sa che cosa ne sarà dei borsisti al termine dei 6 mesi, testimonianza, al di là delle intenzioni, di quante resistenze si incontrino a svolgere questa professione. Sto collaborando con l'Atam, il circuito abruzzese, e con l'Università di Teramo alla costituzione del Teatro Ateneo.

In questa pag., il Sovrintendente al Teatro alla Scala Carlo Fontana.



UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE MASTER IN MANAGEMENT ARTISTICO

Sede: Milano.

È un corso finalizzato alla formazione di figure professionali specializzate nell'ideazione e progettazione di eventi artistici.

Il corso prevede 4 moduli, ognuno dei quali organizzato in incontri, testimonianze ed esercitazioni guidate. Al termine del corso gli allievi sono tenuti a presentare un progetto di evento artistico, con possibilità, per coloro che avranno ideato i progetti migliori, di partecipare ad uno stage in strutture ed enti del settore artistico.

Si rivolge ai laureati e diplomati al Conservatorio o all'Accademia di Belle Arti e contempla un numero di partecipanti non superiore alle 45 unità.

Costo: la tassa di iscrizione e frequenza è fissata in € 3.000.000 + Iva. Comitato scientifico: Laura Granatella, Pietro Scardillo, Cesare Scurati.

Corpo docente: professori universitari ed esperti in comunicazione, marketing e sponsorizzazione.

Indirizzo: Università Cattolica del Sacro Cuore, Via Morozzo della Rocca 2/A, 20123 Milano, tel. 02/4981115 - fax 02/4985215.

H. - *Che cosa avete imparato?*

BOCCARDI - Lavorando da tempo, molti strumenti in via empirica li possedevo già, ma attraverso il corso li ho potuti riorganizzare.

COLUCCI - Ho conosciuto molte persone: una prima utilità è stata quella del confronto e del contatto. Dal punto di vista didattico le informazioni più preziose sono state quelle di carattere tecnico amministrativo.

D'ABBIERO - Avevo già lavorato in una compagnia teatrale, facendo un po' di tutto, ma la conoscenza delle procedure che sono all'origine della messa in scena mi mancava in maniera totale.

LORA - Io già lavoravo, quindi il corso è stata un'occasione per approfondire alcuni aspetti, come la parte amministrativa. Ho poi potuto incontrare delle personalità di questo mondo con cui non ero mai entrata in contatto.

VERINI - La cosa apprezzabile è stata quella di metterci in contatto con chi fa questo mestiere da tempo o comunque è inserito nel sistema. Parlo di direttori di teatri, pubblici e privati, di direttori di circuito, di funzionari del Dipartimento dello Spettacolo, di funzionari dell'Agis.

H. - *Vi state servendo di ciò che avete imparato o avete scoperto che la teoria è diversa dalla pratica?*

BOCCARDI - Il corso era molto pratico, tenuto da professionisti che trasmettevano una serie di conoscenze. Sarebbe stato inutile fare un corso teorico. Non esiste una teoria del management teatrale. Esiste soltanto una sorta di artigianato che può essere tramandato, e di solito viene tramandato sul campo. In questo caso si è sistematizzato il sapere ed è stato affidato ad alcune persone il compito di trasmetterlo; ma siamo sempre all'interno di un mondo che procede per tradizione orale, se così si può dire. Non possono esistere manager nel mondo del teatro. Il vero rapporto è con l'artista e il lavoro consiste nell'indirizzare le sue capacità perché egli possa rendere al meglio.

COLUCCI - Avendo già un'esperienza pratica alle spalle, la parte che mi è servita di più è quella se vuoi teorica, nozio-

nistica, però trovo che quel corso avesse un giusto equilibrio tra teoria e pratica. Certo, la pratica ha dei margini di variabilità talmente ampi che è difficile che possano essere esauriti da un corso.

H. - *Pregi e difetti del corso.*

BOCCARDI - Forse l'aspetto che poteva essere maggiormente curato è quello dell'informatica. È importante avere delle conoscenze informatiche, soprattutto per gli amministratori, che devono gestire programmi di contabilità avanzata. Ma certamente era un corso fatto bene. Lo posso dire perché, avendo frequentato altre esperienze, ho modo di paragonarlo con corsi simili.

COLUCCI - Il difetto più grosso è stato quello di mettere insieme persone che erano a livelli di preparazione troppo diversi. Il pregio quello di essere organico e di aver toccato tutte le sfere che competono a un organizzatore, eccetto quella della sensibilità artistica, che però giustamente è una cosa che non si insegna.

LORA - Io ho trovato molto vantaggiose le lezioni di amministrazione pura. Credo che in questo lavoro sia utile sapere tutto dalla A alla Z, poi magari ci si specializza

in un settore, ma è importante avere competenze su tutto. Un difetto è che i dirigenti, i relatori che venivano a parlarci del loro settore, raccontavano la loro esperienza però non davano delle chiavi per svolgere questo lavoro. Pochi sono andati sugli esempi pratici.

H. - *Tornando indietro, lo rifareste?*

BOCCARDI - Sì, per il cambiamento di mentalità che mi ha provocato, per la maggiore apertura che mi ha dato.

COLUCCI - Sì, perché mi è servito a fare delle scelte, ad avere degli incontri importanti, sia con i docenti che con gli altri allievi. Siamo una generazione di organizzatori che prima o poi si troverà a collaborare, e abbiamo un pezzettino del nostro percorso in comune, e questo è molto positivo.

LORA - Sicuramente, se non altro per il rapporto che si è instaurato fra di noi. Il pregio maggiore di questo corso, al di là di tutto, è stato la possibilità di un confronto sul teatro con gente della mia generazione.

H. - *Credete sia importante frequentare un corso per fare l'ope-*

SCUOLA D'ARTE DRAMMATICA PAOLO GRASSI CORSO OPERATORI PER LO SPETTACOLO E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Sede: Milano.

È un corso finalizzato alla formazione di quadri professionali per l'organizzazione teatrale.

Durata del corso: due anni, il primo dei quali (frequenza obbligatoria e una media di 25 ore settimanali) volto all'approfondimento delle tematiche relative alla produzione, distribuzione e gestione delle strutture teatrali, con seminari ed esercitazioni varie; il secondo, organizzato in lezioni teoriche e brevi tirocinii pratici presso istituzioni dello spettacolo.

Si rivolge a persone di età non inferiore ai vent'anni, che abbiano conseguito il diploma di scuola media superiore.

È previsto un esame di ammissione, articolato in due fasi distinte: 1) un breve colloquio con il candidato e un test scritto di storia del teatro e di cultura generale; 2) un secondo colloquio con il candidato, per attestarne interessi ed attitudini.

Costo: la quota di iscrizione all'esame di ammissione è di € 100.000. I candidati che superano la prova di ammissione sono tenuti a versare un contributo di frequenza di € 550.000 e una quota di iscrizione di € 450.000.

Per la parte didattica, oltre alle lezioni del corpo insegnante della scuola, sono previsti incontri con alcune importanti personalità del mondo teatrale europeo.

Indirizzo: Scuola D'Arte Drammatica Paolo Grassi, Via Salasco 4, 20136 Milano, tel. 02/58302813, fax 02/58315627.

ratore teatrale?

COLUCCI - Io continuo a pensare che la formazione sul campo sia quella prioritaria. È soltanto con la formazione sul campo che trovi una reale motivazione. Però credo sia anche importante una forma di istituzionalizzazione di questa professione, che non sia solo e sempre improvvisata, soprattutto sul lato della gestione economica. Di solito chi fa questo mestiere ha una formazione umanistica o artistica ma è poi incapace di gestire economicamente questa piccola impresa di cultura.

LORA - Purché sia un corso specifico. Io ho fatto il Dams, quindi so che cos'è una formazione teorica che esula da qualsiasi contatto con la realtà del teatro. La formazione specifica è importante, perché altrimenti si rischia di lavorare senza metodo, o di crearselo dopo anni. Se invece qualcuno questo metodo te lo indica subito, può essere un grande guadagno di tempo.

VERINI - Se si riconosce al teatro di prosa un aspetto caratterizzante e vitale di quella che è l'identità e l'espressione culturale di un popolo, necessariamente il teatro va tutelato, va incentivato, e vanno formati gli operatori del settore. ■

Nuove professioni: i manager dell'arte

I master in management artistico dell'Università Cattolica nacquero tre anni fa, diretti dalla prof. Laura Granatella, con l'obiettivo di far acquisire una specializzazione nell'ideazione e nell'organizzazione di eventi artistici, mediante incontri e testimonianze con esperti del settore ed esercitazioni finalizzate sia ai media, sia a prospettive culturali di più ampia portata.

HYSTRIO - *L'Università Cattolica fa cultura e teatro ed è alla terza edizione di questo corso. Si vuole così colmare il gap fra teoria e pratica, fra ideazione artistica e gestione?*

GRANATELLA - Sì, e l'idea mi venne proprio da un articolo apparso sul *Corriere della Sera*, in cui il Sovrintendente del Teatro alla Scala Carlo Fontana si lamentava della mancanza, almeno nel nostro paese, di figure professionali in grado di svolgere un corso in management artistico. Il primo anno invitammo testimoni privilegiati come Strehler e lo stesso Fontana, ma per le edizioni successive dovemmo aggiungere al "modulo delle testimonianze" altri due moduli più tecnici per l'ideazione e progettazione e per la realizzazione e gestione, nonché vari *tutors*, proprio per abolire questo gap e dare al master una nuova direzione più pratica.

H. - *Come si svolge, nella parte didattica, la sezione del corso su ideazione e progettazione?*

G. - Con una serie di interventi mirati, come quelli dello scorso anno di Giorgio Assumma "I diritti della personalità nello spettacolo e nella comunicazione" o di Vittoria Cappelli su "La location - La produzione". Inoltre, visto l'importante ruolo odierno dei media riuscimmo anche, condotti da Federica Olivares, coadiuvata da due suoi collaboratori, ad assistere in anteprima, alla Rai di Milano, alla puntata "zero" di *Anima mia*.

H. - *In che cosa consistono le parti dedicate alla gestione dei progetti: dal marketing alla sponsorizzazione, dalla pubblicità agli aspetti legislativi?*

G. - Tutte rientrano fra le conoscenze e tecniche ritenute basilari per il pieno successo di un evento e pertanto sono previste nel corso. In particolare, per la sponsorizzazione, è stato significativo il contributo di Francesca Assumma (1998); per la pubblicità, quello di Marco Testa ("La pubblicità e il ritorno dell'immagine", 1997); e per la parte legislativa quello di Giorgio Assumma (1997), di Raffaele Sorrentino ("Aspetti legali - Biglietti Siae", 1997) e di Giorgio Carati, dirigente Enpals (1998).

H. - *È possibile tracciare un primo bilancio in concreto dei risultati di questi corsi?*

G. - Senz'altro i risultati sono gratificanti e ci incoraggiano a proseguire, viste anche le varie richieste di consulenza, per corsi simili, da parte di enti regionali e l'aumento delle domande di iscrizione anche da altri paesi europei. Le tesi più meritevoli sono state premiate con stages di perfezionamento. Tra i progetti "vincenti" ricordo quello di una siciliana, che dopo è stata anche assunta da un ente, sulla ristrutturazione del monastero dei cappuccini di Catania. Un'altra allieva ha lavorato per un periodo da Krizia e un'altra ancora ha trovato impiego stabile alla Fondazione Trussardi dopo aver collaborato per la mostra su Nureyev. Inoltre, per l'area teatrale, lo scorso anno due nostri allievi hanno lavorato per tre mesi, nell'ufficio stampa e pubbliche relazioni del Piccolo e un'altra per l'Arena di Verona. Sono previsti due stages al Nuovo Piccolo per la catalogazione dell'opera di Strehler, sia per la parte video, sia per quella scritta. *Sandro M. Gasparetti*

In questa pag., Laura Granatella.





firmata un'intesa

STABILI UNITI d'Emilia Romagna

Il 19 febbraio, a Bologna, è stato firmato un protocollo di intesa triennale fra i teatri stabili dell'Emilia Romagna, cioè fra Ert, Nuova Scena-Arena del Sole di Bologna e Teatro Stabile di Parma. L'obiettivo è cercare una via comune di collaborazione per sviluppare la cultura teatrale sul territorio, attraverso la realizzazio-

ne di coproduzioni nazionali e internazionali, l'attività di formazione degli attori e quella di valorizzazione del teatro contemporaneo in particolare nel campo della ricerca e della nuova drammaturgia. Quindi promozione di nuove formazioni teatrali espressione del territorio regionale e collaborazione con piccoli e medi Comuni e Province su

progetti che possano incrementare l'attività teatrale nei piccoli teatri diffusi nella regione. È il primo caso in Italia di coordinamento fra Stabili e ci si augura che esso serva d'esempio e da spinta per attuare iniziative simili anche in altre regioni. A **Enzo Bioli** e a **Pietro Valenti**, rispettivamente presidente e direttore di Emilia Romagna

Teatro, a **Paolo Cacchioli**, direttore artistico e organizzativo di Nuova Scena-Arena del Sole-Teatro Stabile di Bologna, a **Paola Donati**, direttrice del Teatro Stabile di Parma, e agli assessori alla cultura: **Lorenza Davoli**, della Regione Emilia-Romagna, **Roberto Grandi** del Comune di Bologna, **Luigi Allegri**, del Comune di Parma e **Gianni Cottafavi** del Comune di Modena (che ha risposto congiuntamente a Bioli e Valenti), *Hystrio* ha posto alcune domande.

HYSTRIO - *Che cosa rappresenta, in termini di potenzialità produttive e attività, in rapporto al bacino di utenza, il Protocollo di cooperazione firmato dai Teatri Stabili dell'Emilia Romagna?*

CACCHIOLI - Il protocollo ci mette in condizione di collaborare per quanto riguarda l'ospitalità di grandi eventi e la realizzazione di coproduzioni. Ci consente di mettere insieme, in modo sinergico, risorse materiali e professionalità. Ciò significa potere produrre eventi che le singole strutture realizzerrebbero con molta difficoltà. Comporta anche porsi in modo razionale nei confronti del pubblico regionale e dei pubblici dei singoli teatri, aumentandone la circolazione e attivando processi di scambio dei pubblici stessi.

BIOLI - VALENTI - COTTAFAVI - L'importanza del protocollo firmato da Ert e dai due stabili privati dell'Emilia Romagna viene dal fatto che sono coinvolte in questo accordo le tre più importanti realtà produttive della regione, strutture consolidate con un decennale radicamento nel territorio. Basti pensare che, assieme, i tre enti contano quasi trecentomila spettatori e impiegano 324 persone tra artisti, tecnici, personale organizzativo, amministrativo e soci.

DONATI - Il protocollo di cooperazione è uno strumento necessario allo sviluppo di un progetto produttivo e culturale che vede al centro, come "motore immobile" la questione artistica. Uno spostamento del punto di vista dovrà consentire una riconversione delle risorse economiche, artistiche di relazioni nazionali e internazionali dagli apparati tecnico-organizzativi al palcoscenico.

DAVOLI - Il Protocollo d'intesa fra i Teatri Stabili dell'Emilia Romagna può rappre-

L'accordo
fra Ert, Arena
del Sole
e Teatro di
Parma - il
primo del
genere in
Italia - ha
come obiettivo
lo sviluppo
della cultura
teatrale sul
territorio e
si propone
investimenti
su progetti
comuni come la
formazione
degli attori

sentare un significativo passo in avanti nelle modalità produttive e di ospitalità delle tre strutture. Giova qui ricordare che Ert, Arena del Sole e il Teatro Due di Parma svolgono attività in un'area che attraversa quattro province e, sia per dimensione che per qualità di programmazione, costituiscono un'importante risorsa culturale per la regione e per l'intero Paese. Se messi adeguatamente in rete, i tre teatri possono incoraggiare la mobilità del pubblico ed affrontare produzioni comuni in un'ottica di ulteriore sviluppo qualitativo, di promozione della produzione regionale nel contesto nazionale ed internazionale, e di valorizzazione della ricerca e della nuova drammaturgia.

GRANDI - Ho accolto molto positivamente il protocollo di cooperazione firmato dai tre maggiori teatri della regione. Potenzialmente i contenuti del documento aprono interessanti prospettive di collaborazione che potrebbero dare ottimi risultati, sia in termini produttivi che di respiro alla programmazione. Mi auguro che nel passare dalle parole ai fatti i teatri possano effettivamente arrivare a risultati di qualità in termini artistici e imprenditoriali. La prima delle "azioni" che il protocollo si propone è molto chiara: coprodurre eventi teatrali di particolare interesse culturale. È evidente che l'obiettivo è quello di far confluire ener-

gie e risorse su progetti che ciascun teatro da solo non potrebbe permettersi di affrontare.

H. - *Come e perché si può affermare che il Protocollo contribuisca al processo di rifondazione del sistema teatrale italiano?*

CACCHIOLI - Questo protocollo d'intesa fra teatri stabili è forse, in questo momento, l'unico esempio del genere in ambito nazionale: le strutture anziché farsi concorrenza a vicenda cominciano a collaborare. È un modello che può essere applicato anche in chiave transregionale.

BIOLI - VALENTI - COTTAFAVI - In Emilia Romagna lo stabile pubblico e i due privati hanno da tempo stabilito buoni rapporti di collaborazione. Su questa base è stato abbastanza agevole costruire un'ipotesi di progettualità comune su una serie ben individuata di iniziative e servizi. Senza voler affermare che si tratta di un modello esportabile in altri contesti è pur vero che il percorso che abbiamo compiuto assieme per ottenere questo primo risultato, mettendo da parte ognuno la gelosa difesa della propria esclusiva identità, mi sembra decisamente nuovo e da consigliare.

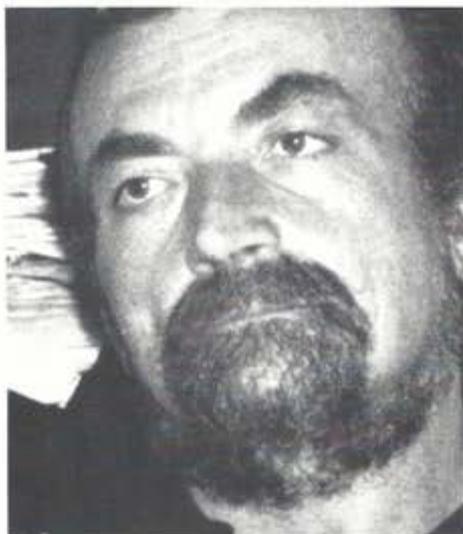
DAVOLI - Il Protocollo è, di fatto, una novità nel sistema teatrale italiano, ma anche un evento innovativo nel panorama regionale. L'Emilia Romagna sta affrontando una trasformazione dal policentrismo al sistema a rete, in cui ci si potrà avvantaggiare sia dell'interconnessione tra i soggetti che producono offerta di spettacolo che delle auspicabili ricadute nell'ambito del turismo culturale. Non sarebbe certamente la prima volta che, dalla nostra regione, scaturiscono stimoli progettuali destinati a diffondersi all'intero panorama nazionale.

GRANDI - La rifondazione del sistema teatrale italiano passa attraverso ben altri atti. Per rinnovare effettivamente il sistema teatrale nazionale è innanzitutto necessario rimuovere la tentazione centralistica, che ancora in buona parte pervade il disegno di legge presentato dalla Presidenza del Consiglio dei ministri. In qualche modo, però, il protocollo anticipa alcuni principi ispiratori di una possibile riforma, ad esempio supera l'ormai pletorica distinzione tra teatri stabili pubblici e teatri stabili privati. Il teatro oggetto delle nostre riflessioni e

A pag. 10, la Sala Grande dell'Arena del Sole di Bologna.

degli auspicati disegni di riforma è sempre pubblico e stabile.

ALLEGRI - Dopo decenni di stasi dobbiamo abituarci: è alle viste una trasformazione del sistema teatrale italiano dopo la quale, se le premesse e le promesse saranno mantenute nulla sarà più uguale a prima. Occorre allora saper immaginare il futuro e con coraggio proiettarsi oltre gli schermi che ci sono consueti, anche a costo di mettere in gioco posizioni acquisite. Senza stenti regionalismi, ed anzi nella prospettiva di proporsi come laboratorio per la politica teatrale nazionale, il proto-



e qualificare l'offerta in un bacino d'utenza che, nel caso dell'Emilia Romagna, è tra i più importanti d'Italia. Di fatto ciò che succede da noi ha immediatamente un rilievo nazionale, ed è giusto auspicare piena cooperazione tra Stato, Regioni ed Enti locali. La vivacità e la qualità delle iniziative che qui si producono deve molto alla politica culturale delle Regione.

H. - *Il Protocollo esplicita progetti ed azioni di coordinamento e di razionalizzazione fra i teatri e gli enti firmatari. Come, in concreto? Le nuove forme di collaborazione comporteranno nuove strutture operative, con aggravii di*



nella direzione di un giusto equilibrio tra le competenze degli enti territoriali, che devono investire in autonomia in rapporto al loro territorio e ai loro utenti, e dello Stato, che deve svolgere una funzione di coordinamento e di rappresentanza della cultura nazionale, espressione delle diverse culture regionali. È d'altra parte dall'affermazione delle peculiarità dei teatri che, senza schematismi, può formarsi un sistema che contribuisca a una maggiore chiarezza della politica culturale delle istituzioni territoriali e dello Stato.

BIOLI - VALENTI - COTTAFI -

Non esiste stabilità senza radica-

mento in un preciso contesto territoriale. I nostri teatri vivono, da sempre, grazie ad un complesso sommarsi di risorse provenienti dalle proprie attività ma anche dallo Stato e dagli enti locali. Vedremmo piuttosto il protocollo come un modo per operare economie di gestione, partendo dalle opportunità offerte dalla realtà concreta di un territorio, al fine di liberare risorse per la produzione.

DAVOLI - È evidente che l'accordo tra i teatri nasce soprattutto per volontà degli stessi firmatari, che riconoscono quanto la dimensione regionale sia importante e basilare per costruire un sistema. Ritengo che il Dipartimento dello Spettacolo debba riconoscere questo sforzo, premiandolo con l'attribuzione di risorse adeguate. Non credo che la "spinta regionalistica" sia qualcosa di diverso dal cercare di armonizzare

H. - *Gli obiettivi del Protocollo vanno intesi come affermazione di una spinta regionalistica in campo teatrale oppure come positiva forma di collaborazione tra il governo centrale del teatro e gli enti di territorio?*

CACCHIOLI - Il protocollo va sia contro gli eccessi della regionalizzazione che contro quelli della centralizzazione. Va invece



spesa, oppure si gioveranno delle strutture esistenti?

CACCHIOLI - Il Protocollo è appena stato firmato e si preciseranno nel prossimo futuro le azioni specifiche ma, ed è molto chiaro da questo punto di vista, non vi sarà la creazione di nuove strutture, tutta l'attività verrà realizzata con i mezzi dei singoli organismi firmatari.

BIOLI - VALENTI - COTTAFI - L'intesa triennale tra i nostri teatri è come uno strumento limitato di vincolo operativo, con un controllo annuale dei tre Consigli di Amministrazione che congiuntamente approvano e verificano lo stato di attuazione dei progetti. Almeno per questi primi tre anni non saranno attivate nuove strutture comuni.

DONATI - La contaminazione dei linguaggi

necessaria a un teatro contemporaneo sarà più facilmente favorita da una progettualità comune, senza che ciò omologhi le identità individuali ma al contrario sblocchi steccati strutturali spesso dettati da questione di sopravvivenza. Il discorso di un coordinamento e di una razionalizzazione tra i teatri non implica la creazione di nuove strutture operative ma l'ottimizzazione di quelle esistenti.

Consentirà, inoltre, aperture più concrete a giovani registi, attori, autori, a progetti d'ensemble che difficilmente trovano collocazione nell'attuale sistema produttivo e di ospitalità.

GRANDI

Siamo di fronte a tre imprese culturali che, pur con una omogeneità di fondo, conservano tratti

di forte distinzione, per la storia che ciascuna di loro ha alle spalle, per le caratteristiche del territorio sul quale di innestano, per dimensione aziendale, per incidenza del sostegno pubblico sui rispettivi bilanci. La collaborazione vera non è mai omologazione, ma valorizzazione delle identità pur nella volontà di perseguire progetti comuni. In ogni caso non può significare ingiustificati aggravati di spesa, ma al contrario forme di economia che derivano dallo sfruttamento delle strutture e delle profes-

sionalità esistenti.

ALLEGRI - L'identità è il campo delle scelte artistiche, di una linea culturale che come tale non è mediabile. Ma prima o dopo o accanto alle scelte artistiche c'è molto che si può utilmente mettere in comune: dai laboratori all'amministrazione, dalle attività di formazione alle politiche di alfabetizzazione del pubblico e di ricerca di nuovi spettatori.

Sinergie che si possono attivare, come in questo caso, tra soggetti simili di città diverse pur se molto vicine, ma anche tra soggetti differenti di una medesima città. In tutti i casi, collaborare, trovare sinergie, eliminare le aree di sovrapposizione operativa è uno degli impegni che tutti - artisti, organiz-



zatori, amministratori, politici - si trovano sul tavolo già da oggi e con maggiore urgenza nell'immediato futuro.

H. - Vorremmo qualche indicazione concreta a proposito di aspetti partico-

lari del Protocollo, come la formazione dell'attore, il laboratorio dei registi, le ospitalità di eventi di rilevanza internazionale, gli scambi produttivi, gli interventi a favore delle realtà teatrali locali, lo studio dei nuovi linguaggi, la ricerca del nuovo pubblico.

CACCHIOLI - Per fare un esempio, si promuoveranno particolari eventi spettacolari inseriti nei singoli programmi dei teatri, il che comporterà presumibilmente uno scambio di pubblico; verranno messe in rete le biglietterie dei singoli teatri: in ognuno dei teatri potranno essere acquistati anche i biglietti degli altri teatri firmatari del protocollo, favorendo ancora la circolazione del pubblico.

BIOLI - VALENTI - COTTAFANI - Abbiamo già presentato in queste settimane alla Regione un progetto biennale di formazione superiore dell'attore, fortemente orientato all'inserimento nel mondo del lavoro. Gli sforzi più importanti saranno comunque quelli destinati a trovare soluzioni innovative per ampliare l'offerta al pubblico di spettacoli sul territorio regionale.

DONATI

Per quanto riguarda la formazione dell'attore, i primi progetti sono relativi ad un rapporto privilegiato con la Scuola di Teatro di Bologna e dovranno svilupparsi in forma continuativa anche in relazione alle altre scuole di teatro nazionali e internazionali.



H. - Come configurare le sinergie di cui sarà capace il Protocollo a proposito dei progetti Bologna 2000 e Verdi 2001?

CACCHIOLI - Saranno ospitati grandi eventi internazionali dai tre teatri insieme in una delle tre sedi e inoltre, bilateralmente, verranno definite

A pag. 12, in senso orario, Paola Donati (direttore dello Stabile di Parma), Paolo Cacchioli (direttore di Nuova Scena - Arena del Sole - Teatro Stabile di Bologna), Pietro Valentini (direttore Ert - Emilia Romagna Teatro); in questa pag., Enzo Bioli (presidente Ert), Lorenza Davoli (assessore alla Cultura e Sport della Regione Emilia Romagna) e lo Spazio Grande del Teatro Due di Parma.



delle coproduzioni.

BIOLI - VALENTI - COTTAFASI - Le proposte comuni per questi appuntamenti a cavallo del secolo - senza dimenticare che la nostra regione sarà coinvolta nel grande evento socioculturale del Giubileo - sono attualmente allo stadio progettuale. Si tratterà comunque di eventi di tale rilevanza da richiedere uno sforzo congiunto dei nostri enti.

GRANDI - I due progetti sono il banco di prova sul quale cominciare a misurare l'effettiva volontà e capacità di lavorare insieme dei teatri della regione.

DONATI - Le occasioni Bologna 2000 e Verdi 2001 devono essere considerate momenti di intervento strutturale per una ricerca di fondazione di nuovi linguaggi e non "semplici" eventi celebrativi.

ALLEGRI - Questi grandi appuntamenti non saranno inutili e dispendiose vetrine solo se potranno lasciare dietro di sé istituzioni culturali più stabili e più forti, legate al territorio ma capaci di una progettualità alta e articolata.

H. - Come, per finire, il Protocol-

lo recepisce, aggiorna e ripropone i principi ispiratori che, nel dopoguerra, diedero vita al sistema dei Teatri Pubblici nel nostro Paese?

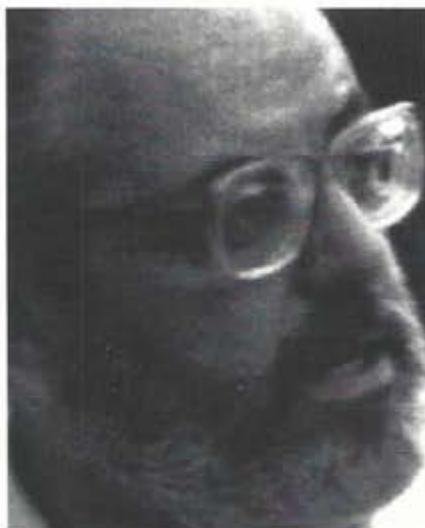
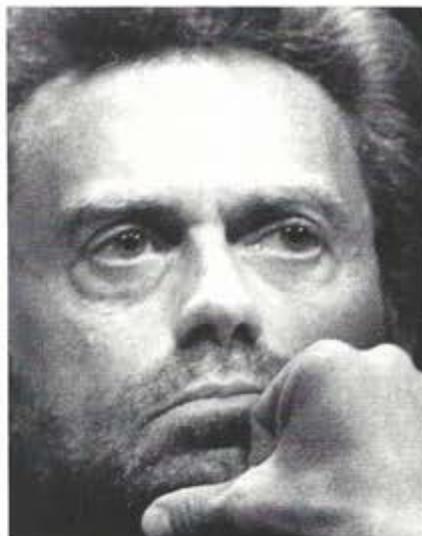
CACCHIOLI - Dopo la nascita, nel dopoguerra, dei teatri stabili pubblici con lo straordinario contributo di Giorgio Strehler e Paolo Grassi, la grande novità sono stati, negli anni '80, i teatri stabili privati che hanno arricchito e modificato in positivo il sistema teatrale nazionale. Per costruire la cultura

col permanere delle compagnie di giro, parte integrante della tradizione teatrale italiana, che pure trarrebbero vantaggio da

un maggiore radicamento a livello locale della cultura teatrale.

BIOLI - VALENTI - COTTAFASI - Senza entrare nel merito delle scelte poetiche dei singoli artisti, credo che oggi più che mai rimanga fondamentale per chi opera organizzativa-

mente nel teatro, ricordare che questa è un'arte riconosciuta per il suo valore sociale e sostenuta dallo Stato, in tutte le sue articolazioni. I teatri devono rispondere delle risorse che vengono loro assegnate cercando di farne un uso sempre più efficace e limpido, con strutture sempre più efficienti. La trasparenza dei contenuti del nostro protocollo mi sembra ad esempio una buona prassi contro un modo compromissorio e mediocre di pensare il futuro del teatro italiano. (A cura di R.A.)



teatrale sul territorio oggi si deve promuovere la stabilità, carente nel nostro Paese, come valore pubblico al di là delle formule giuridiche, in un giusto equilibrio

In questa pag., in senso orario, Luigi Allegri (assessore alla Cultura del Comune di Parma), Roberto Grandi (assessore alla Cultura del Comune di Bologna) ed un disegno della facciata del Teatro Storchi di Modena.



ESSERE BANCA OGGI E' ANCHE UN FATTO DI CULTURA



**BANCA POPOLARE DI VERONA -
BANCO S.GEMINIANO E S.PROSPERO**

i maestri

un ritorno

GEORGES FEYDEAU
o la comica
apocalisse

di Ugo Ronfani

Feydeau, dunque, torna alla grande. Mariangela Melato è la spumeggiante M.me Crevette della *Dame de Chez Maxim* per lo Stabile di Genova; lo Stabile di Bolzano programma l'opera giovanile *Sarto per signora* con Carlo Simoni, e altro bolle in pentola.

Un sintomo: il teatro italiano vuole ridere per non morire e, se deve morire, vuole farlo ridendo. Seppellito dalla comicità intramontabile di Feydeau.

Ennio Flaiano - che ne apprezzava il genio e la sregolatezza, a causa di certe affinità elettive - disse di lui, dopo la "prima" italiana di *La pulce all'orecchio* allo Stabile di Genova, con la regia di Squarzina - che Feydeau era un orologio di precisione, i cui meccanismi scenici si affidavano ad una comicità basata su lettere mai recapitate, sbagli di persona, intrighi di una stupidità disarmante, catastrofi fra mario-nette umane. Era ed è questo ed altro: il moderno inventore di una geometria euclidea della risata. Le sue gags sono equazioni matematiche; non si sarà mai detto abbastanza che con il suo teatro la farsa classica, quella di Aristofane e Plauto, rinasce a nuova vita e che all'epoca del muto le immortali comiche finali di Polidor, Max

Linder, Chaplin, Keaton, senza dimenticare Ridolini, debbono tutto alla serietà scientifica (mi scuserete il bisticcio) della sua drammaturgia della risata.

Sarto per signora, l'opera giovanile riproposta dallo Stabile di Bolzano, rivelo di colpo, nel 1886, un autore di 24 anni, figlio degenero del commediografo Ernest-Aimè Feydeau (degenero perché il padre componeva invece drammoni molto seri), che l'aveva scritta mentre faceva il suo servizio militare a Rouen. Il "metodo Feydeau" è già tutto in quella primizia di gioventù; egli l'avrebbe applicato in tutta la sua produzione teatrale successiva che resistette a due guerre mondiali, all'avvento del cinema e della televisione e che ancora resiste: *Il signore va a caccia*, venuto nel '92 a rinverdire gli allori di *Sarto per signora*; *Champignol suo malgrado*, che tenne la scena per tre anni consecutivi; *L'albergo del libero scambio*, che cominciava come un *vaudeville* e finiva in pantomima perché il pubblico rideva così fragorosamente che di quel che dicevano gli attori non si capiva più una parola; *La signora di Chez Maxim*, di cui si sarebbero impadroniti i palcoscenici e gli schermi di tutto il mondo e che ora incarna Mariangela Melato; *Occupati di Amelia*, ruolo conteso ferocemente da tutte le primedonne parigine. Fino alla serie delle cinque farse in un atto, scritte in mezzo al marasma della prima guerra mondiale, con cui Feydeau aveva condotto sotto il titolo generale *Du mariage au divorce* un allegro gioco al massacro contro la famiglia borghese: farse dove si rallentano - è vero - i meccanismi diabolici della comicità delle gran-

di commedie ma che sono a mio parere, per vigore satirico, quanto di meglio abbia scritto; e fra questi due capolavori assoluti come *La defunta signora mamma* e *Si purga Bébé*.

In queste farse di Feydeau - questo va detto, perché aiuta a capire perché il suo teatro piace ancora oggi - c'era già, al di là di una sofisticata meccanica della comicità e con quarant'anni di anticipo, il senso del teatro dell'assurdo. Consideriamo un testo canonico della drammaturgia dell'assurdo come *La cantatrice calva* di Ionesco: ad un certo punto una signora e una signora - ricordate? - si incontrano in un salotto, cominciano a parlare a botta e risposta e a poco a poco, meravigliandosi non poco (*Comme c'est curieux, comme c'est bizarre, quelle coïncidences!*) scoprono che abitano nello stesso quartiere, nella stessa via, nello stesso palazzo, nello stesso appartamento; che dormono nello stesso letto e che insomma sono marito e moglie. Orbene, che cosa ha fatto Ionesco, in questa sua tragicommedia intorno ad una coppia di coniugi che si ignorano, se non applicare la regola aurea che governa tutto il teatro di Feydeau, delle sue farse in un atto in particolare, dove mariti e mogli, amanti e cocottes, su-

cere e servitori continuano ad incrociarsi in un carosello di situazioni eccentriche, restando però rigorosamente estranei gli uni agli altri se non per l'anagrafe o la condizione sociale? Non soltanto questi personaggi fingono di non conoscersi quando si trovano in situazioni equivoche o imbarazzanti, ma di fatto non si conoscono affatto, sono estranei gli uni agli altri pur vivendo sotto lo stesso tetto, risultano alienati in una società dissociata. La loro comicità sta nella loro estraneità; i coniugi di Feydeau che cambiamo nome o si nascondono negli armadi per non essere presi con le mani nel sacco si ritroveranno tali e quali quasi mezzo secolo dopo nel salotto della *Cantatrice calva* di Ionesco.

Bergson e Pirandello

A questo punto però, bisogna sapere che Feydeau non rideva mai. Che aveva seguito, fanciullo, il feretro del padre giocherellando con un mazzo di violette, senza versare una lacrima, guardando con grazia crudele i passanti, come hanno raccontato i fratelli Goncourt nel loro celebre *Diario*. Che parlava poco, che si limitava ad ascoltare e ad osservare. «Seguiva la conversazione con un'aria distratta, come quei viaggiatori che in treno sono indifferenti alle chiacchiere dei compagni di viaggio e guardano il paesaggio, pensando ad altro». Era malinconico, come molti umoristi. Una sera,

L' enfant terrible
della Belle Epoque
è nei cartelloni
della stagione:
segno che il tea-
tro italiano vuole
ridere per non
morire e,
se deve morire,
vuol farlo ridendo

avendo avuto una discussione non propriamente serena con la moglie, si era trasferito con un pigiama ed uno spazzolino da denti all'Hotel Terminus e vi era rimasto dieci anni, fino alla morte. Ha potuto mettere a punto una terapia della risata proprio perché la pensava come Jean Genet "le maudit": che bisogna assolutamente ridere, altrimenti il senso del tragico ci fa precipitare dalla finestra. Da credere che quel perdigiorno che passava le giornate al Café Napolitain, a fumare sigari e a guardare la gente, che cenava da Maxim perché i diritti d'autore dei suoi successi glielo permettevano, e che aspettava l'alba alla Gare Saint-Lazaire chiacchierando con la giornalista, in attesa della prima edizione di *Le Figaro*, tornato nella sua suite al Terminus, si abbandonasse ad impegnative letture. Come La Bruyère, quello di *Les Caractères*, secondo cui «Bisogna ridere prima ancora di preoccuparsi di essere felici, per il timore di morire prima di aver riso». O Chamfort, il mordace moralista che ammoniva Robespierre e quelli del Terrore ricordando che «un giorno nel quale non si è riso è un giorno inutile».

Due date: il 1899, che è l'anno del trionfo di *La dame de chez Maxim* al Théâtre des Nouveautés ma, anche, l'anno in cui Henri Bergson pubblica il suo celebre saggio *Le rire*, dodici anni prima della sua opera fondamentale, *L'intuition philosophique*. E il 1908, quando a Parigi trionfano le farse di Feydeau tanto amate da Antoine e Barrault e in Italia, senza conoscere il saggio di Bergson e senza avere particolari motivi per prendere il mondo con una risata, perché ha in casa una moglie pazza e la sua opera, vedi *Il fu Mattia Pascal*, prepara l'espressionismo tragico del suo teatro, Pirandello pubblica quarantunenne *L'umorismo*. Dove ha concordanze bergsoniane, rivendica la "grande risata" della nostra tradizione letteraria con l'Angiolieri, il Machiavelli, il Pulci, l'Ariosto, il Tassoni e sostiene, citando uno storico inglese, il Carlyle, che «l'uomo è un animale vestito e la società ha per base il vestiario; ma il vestiario copre e nasconde mentre l'umorismo sveste»: perciò l'umorismo è verità. Il che è detto, in altro modo, anche da Feydeau.

La Francia che rideva

Torniamo "a bomba", alla bomba ad orologeria della comicità secondo Feydeau. C'è alla base del suo teatro il dono dell'osservazione, che in un autore comico - si chiami Aristofane, Plauto, Godoni o Molière - è essenziale e si accompagna al dono della sintesi. Interesserà sapere, in proposito, che Feydeau, prima di obbedire alle leggi del sangue e scrivere di teatro come il padre, Ernest-Aimé, aveva cominciato a fare il giornalista, come *chroniqueur* sui campi di corse di Parigi. Non sono in grado di garantire l'autenticità di quell'aneddoto secondo cui fu costretto a cambiare mestiere il giorno in cui scrisse «La mancanza di spazio ci obbliga a rinviare a domani i pronostici sulle corse di oggi»; ma è certo che Feydeau, una volta convertitosi al teatro, sarebbe rimasto sempre un diligente cronista. Ineguagliabile nel cogliere la particolarità del

Stabile di Genova

Una spumeggiante Mariangela Melato è Môme Crevette di Chez Maxim

A dire la verità Mariangela Melato era stata attrice comica per lungo tempo: agli esordi con Fo, poi con la premiata ditta Garinei e Giovannini, infine e specialmente nel film della stagione d'oro della commedia all'italiana. Ma dopo l'incontro con Ronconi (*Oresteia*, *Orlando furioso*) era emersa la sua seconda natura, di attrice drammatica ed anzi tragica; ed è quest'immagine che alla fine si era imposta con forza, avesse recitato Euripide, Copek, O'Neill o Williams. Per i giovani o gli smemorati è stato perciò sorprendente vederla nel ruolo spumeggiante, e comico, della Môme Crevette di *La Dame de chez Maxim*, in lunga tournée dopo l'esordio a Genova, nella produzione dello Stabile di Ivo Chiesa. Vedere con quanta verve, grinta ed ironia l'eclettica Mariangela rinverdisce la figurina indiatolata, incosciente e simpatica della *demi-mondaine* della Belle Epoque che, infilandosi nella casa e nel letto del medico libertino Petypon, mette in movimento la più esilarante commedia degli inganni e degli equivoci che sia mai stata scritta, è una delle quattro ragioni che inducono a consigliare lo spettacolo. La seconda è che il regista franco-argentino Arias ci ha messo molto del suo facendo precipitare verso il surreale, l'assurdo e, alla fine, verso la commedia musicale quell'ordigno ad orologeria che è, più che mai nella *Dame*, il teatro comico di Feydeau: rileggete il testo e vedrete come Arias è riuscito (magari eccedendo un po' qua e là) ad osare l'inosabile, a rendere ancora più complicato il pasticciaccio galante del Molière della Belle Epoque. Terza ragione, la davvero superlativa interpretazione che di Petypon dà Eros Pagni dispiegando una corporosa, stolta comicità che si trascina dietro tutta la stupidità del bel mondo *fin-de-siècle*, resa benissimo anche dagli altri componenti la compagnia, fra i quali spiccano per bravura Ugo Maria Morosi e Camillo Milli. Ultima ragione per non mancare lo spettacolo, il bisogno quasi fisiologico che, con i tempi che corrono, abbiamo tutti di ridere: perciò, evviva Feydeau. U.R.

LA DAME DE CHEZ MAXIM, di Georges Feydeau. Traduzione di Ghigo De Chiara. Regia di Alfredo Arias. Scene di Roberto Plate. Costumi di Françoise Tournafond. Musiche di Arturo Anneschino. Luci di Piero Niego. Con Mariangela Melato, Eros Pagni, Ugo Maria Morosi, Carlo Reali, Jurij Ferrini, Massimo Mesculam, Camillo Milli, Lucia Ricalzone, Riccardo Bellandi, Andrea Nicolini, Alberto Giusta, Fabio Massimo Amoroso, Antonio Zattereri, Vito Favata, Marco Avogadro, Donatella Ceccarello, Orietta Notari, Rita Falcone, Lucia Chiara, Anna Lelio, Giuditta Pellif, Lu Bianchi, Amelia Zerbetto. Prod. Teatro Stabile di Genova.

suo "petit monde", che osservava ogni giorno e conosceva come le sue tasche. Era il mondo della *Troisième République*, nelle espressioni di una borghesia che continuava a credere, nonostante tutto, all'"*enrichissez-vous*" di Luigi Filippo, alla "grandeur" di Napoleone III detto il piccolo, alla nuova Parigi dei Grands Boulevards edificata dal barone Huysmann e alle conquiste tecnologiche simbolizzate, nel cuore della città, dalla costruzione della gigantesca Tour Eiffel. Notiamo per inciso - perché ne possono derivare indicazioni utili per allestire anche oggi il suo teatro - che alle nuove tecnologie *fin-de-siècle* Feydeau, nelle sue minuziose didascalie, ha sempre dedicato molta attenzione. Nei suoi salotti borghesi, nelle sue camere d'albergo e nelle sue *garçonnières* - che sono i luoghi deputati, fissi, invariabili di tutte le sue commedie - trionfano i primi fonografi, i primi telefoni, i primi *water-closet*, i primi impianti elettrici, quasi assunti a *status symbols* dei nuovi ricchi e da essi orgogliosamente esibiti. Nei suoi aspetti estremizzati, caricaturati, ogni *pièce* di Feydeau è - diceva Renato Simoni - una commedia di osservazione, come lo erano a modo loro quelle di Goldoni; una pittura d'ambiente; e sarebbe un errore metterla in scena - come qualcuno ha creduto di poter fare - prescindendo dagli elementi storici, sociologici, geografici che le sono propri.

Dobbiamo a Sandro Bajini - nella sua introduzione al Teatro di Feydeau pubblicato nel 1970 da Adelphi, in due volumi esauriti e purtroppo non ristampati - l'osservazione che la macchina assume un'importanza via via crescente nelle successive commedie. Il terzo atto di *Les fiancés du Loches* si svolge, come una comica finale, tra le docce di un "Louvre hydrotherapique"; i piccoli misteri garantiti dell'*Hotel du libre échange* vengono alla luce grazie a un ingegnoso succhiello; in una lunga didascalia per *Occupe-toi d'Amélie* Feydeau illustra un artificio meccanico che trasforma magicamente una coperta; e dopo essersi divertito a immaginare trucchi parapsicologici in *Dormez, je le veux*, in *Le système Ribadier*, scritto insieme a Hennequin, e in altre commedie più note come *L'hotel du libre échange* o *La Dame de chez Maxim*, si diverte ad inventare un vero e proprio marchingegno patafisico, battezzato "le feuteuil estathique", che ipnotizza *ipso facto* chiunque vi si siede sopra. L'elenco può continuare, e per ogni trucco Feydeau dà esatissime indicazioni: la porta ostinatamente chiusa in *Un fil à la patte*, l'armadio truccato in *La duchesse des Folies-Bergère*, il letto girevole in *La puce à l'oreille*, i campanelli che strepitano nel letto in *Le dindon*. Grandi o piccoli, rubati alle arti degli illusionisti del *Café Concert* o alle nuove tecnologie, i diabolici ordi-

gni disseminati nelle *pièces* di Feydeau introducono impreviste, divertenti variabili nel gioco della progressione scenica (di cui dovremo parlare), riprendono con estro artigianale il gusto secentesco delle macchine dei teatri di corte ed anticipano le dinamiche delle comiche cinematografiche ma, soprattutto, contribuiscono a



trasformare quella metafora della società tecno-borghese che è questo teatro in una sorta di spettacolo di marionette, nel quale meccanismi vari sono strumenti per determinare la meccanizzazione dei personaggi, fili nelle mani del deus-ex-machina o, se preferite, del burattinaio che conduce la rappresentazione. Aggiungo - mentre

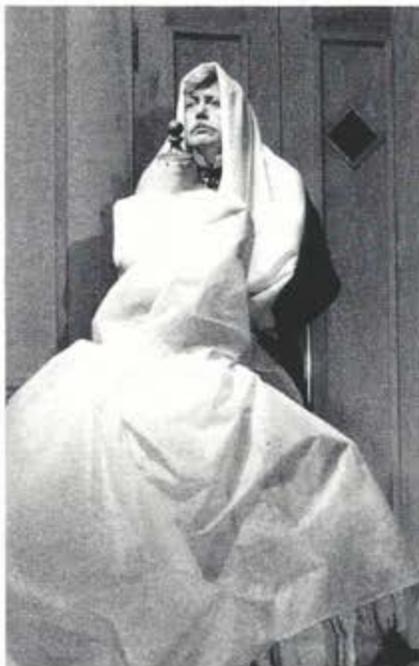
ci siamo - che la stessa tecnica, consistente nel cavare effetti comici da determinate variabili introdotte nel *plot*, Feydeau la usa a livello del linguaggio. Non è casuale, concorre a determinare effetti comici di linguaggio, la presenza, anzi il proliferare di figure che storpiano il francese parlato dagli altri personaggi (che è un francese preso dai salotti, dai ristoranti e dalla strada, un "langage-verité") sia perché sono balbuzienti, oppure hanno la esse blesa, o sono afoni, o fraintendono perché duri d'orecchi, o sono turisti inglesi, principi slavi, nobiluomini spagnoli o provinciali argotici con scarsa dimestichezza con la lingua di Molière, il che li porta a spiegarsi male e a capire anche peggio in questo teatro che è, a ben guardare, la nuova Commedia dell'Arte della Belle Epoque, la maschera di Tartaglia ritorna con il personaggio dell'*Hotel du libre échange* che balbetta quando piove, in *La puce à l'oreille* c'è Camille che non riesce ad articolare le consonanti perché affetto da palatoschisi, in *La main passe* c'è

Lapige, il cui ruolo è quello di riportare dei vestiti buttati in strada dalla finestra, che per una "voglia al contrario" della madre, spaventata da un levriero quand'era incinta, si mette ad abbaiare ogni qualvolta è emozionato.

La fatica del sesso

Nel suo teatro l'invenzione è nelle situazioni, nelle variabili dell'intreccio; mai nel metodo. Il metodo è rigorosamente fisso, chiuso in un insieme di regole ferree. Qualcuno, nel nome di Freud, ha steso Feydeau sul lettino dello psicanalista e ha concluso che doveva trattarsi di un drammaturgo con tendenza alla paranoia. Onestamente, ci sono alcune buone ragioni per sostenerlo.

A pag. 16, una delle ultime immagini di Georges Feydeau; in questa pag., in senso orario, Jurij Ferrini, Lucia Ricalzone, Carlo Rinaldi e Mariangola Melato, protagonisti de *La Dame de chez Maxim*; a pag. 20, Carlo Simoni è il *Moulineux* di *Sarto per signora*.



Intanto, chi di voi abbia una certa dimestichezza con questo teatro, noterà che i suoi personaggi sono monomaniaci. Agiscono perlopiù sulla spinta di idee fisse, in genere contrarie al senso comune; e nelle loro azioni sono ostinati fino alla caparbieta. Fra queste idee fisse domina il sesso; ma attenzione: non il sesso gaio, libero, allegramente consumato su cui teorizza, a torto o a ragione, la sessuologia contemporanea. Nei personaggi del mondo dellirante di Feydeau il sesso è insieme voglia e inibizione; i mariti libertini, gli scapoli *tombeurs de femmes*, i fanatici delle alcove proibite di cui rigurgita il teatro di Feydeau sono in realtà affetti da una sorta di bovarismo maschile. Il sesso è tutto, mito, *status symbol*, affermazione di virilità tranne che realtà. Paradossalmente, Feydeau ottiene di annientare il sesso nel ridicolo. Lo fa perché

obbedisce più o meno consciamente a un insieme di inibizioni e di fobie che lo inducevano a considerare complicato, se non impossibile, l'incontro fisico tra l'uomo e la donna? È possibile;

attendiamo che la psicanalisi si impadronisca del caso Feydeau; e intanto bisognerà pur fare un riferimento al malinconico declino di questo genio del delirio comico che negli ultimi tempi della sua vita cadde, come Baudelaire e Maupassant, in una follia di origine luetica. Siamo debitori a Sandro Bajini anche di un azzeccato catalogo dei personaggi di questo teatro comicamente paranoico. Le categorie, a parte le figure di contorno (le macchiette: che poi sono sempre, più precisamente, le rotelle, i giunti e i bulloni del grande mecano feydeauiano) sono poche e ricorrenti. Gli bastano alcune maschere (impresto il termine alla Commedia dell'Arte, ma non è arbitrario) e il resto risulta dalla sua abilità diabolica nel fare cadere loro addosso delle situazioni inattese, o imprevedibili. Seguendo la classificazione stabilita da Bajini diciamo che le categorie femminili, in Feydeau, sono fondamentalmente tre: 1) la borghese velleitaria (il cui stereotipo è la Yvonne di *Tailleur pour dames*; la cui compiuta rappresentazione è la Léontine di *Monsieur chasse*; figura che ritroviamo in *L'hotel du libre echange* e in *La puce à l'oreille*): virtuosa per obbligatione sociale, adultera per rappresaglia ma perlopiù mancata, essa ha una sua morale superficiale che si chiama rispettabilità; 2) la *cocotte*, allegra e disponibile, nella quale si mescolano astuzia femminile, ingenua avidità e stupidità innocente; un prodotto del libertinaggio maschile spesso inoffensiva, perché la troviamo più nelle situazioni ingarbugliate che nei letti sfatti; e che si conquista in un decennio, dal 1899 al 1908, ruoli di protagonista in *La Dame de chez Maxim*, *La duchesse des Folies-Bergère* e *Occupe toi d'Amelie*, e 3) la bisbetica,

moglie o suocera, temutissima dall'elemento maschile, versione capovolta dell'angelo del focolare, oculata e sospettosa, incline al vittimismo egocentrico, isterica fino ad inventarsi delle gravidanze, inibita, desessualizzata, vestale inacidita di una morale che identifica con le proprie frustrazioni. Catalogare i personaggi maschili, siano mariti o spasimanti, morigerati o gaudenti, è addirittura più facile. Se con le donne delle sue commedie Feydeau è stato galante, attribuendo loro destini e caratteri, al peggio prendendole con le pinze della sua misoginia irridente, i suoi bipedi con pantaloni egli li ha fatti uscire tutti da un unico prototipo, quello del borghese fine secolo, che ai suoi occhi non brillava certo per doti intellettuali e morali. Dell'*Uomo senza qualità* di cui Musil avrebbe poi dato l'inquietante ritratto, Feydeau aveva anticipato, senza risparmio, la caricatura, con una folla di personaggi maschili prodotti, oggi si direbbe, per clonazione. Non ci sono più le *cocottes* di Chez Maxim, gli alberghi del Libero Scambio, i libertini che si fingono sarti per signora, ma negli specchi deformanti di questo teatro possiamo ridere di come gli altri sono, e noi siamo. Per questo anche da noi, dopo aver avuto grandi interpreti come la Galli, Gandusio, Falconi, Tofano, Lionello, Buazzelli, Scaccia, Stoppa, la Morelli, Romolo Valli, Tieri, la Loidice, Georges Feydeau resta anche quest'anno, più che mai, all'*affiche*. ■

Le corna della sartoria Feydeau

SARTO PER SIGNORA, di Georges Feydeau. Regia di Marco Bernardi. Scene di Gisbert Jackel. Costumi di Roberto Banci. Con Carlo Simoni, Alvisé Balfain, Mario Pachi, Libero Sansovini, Leda Celani, Gianna Coletti, Chiara Cini, Cecilia La Monaca, Maria Pia Zanetti, Enrica Sangiovanni. Prod. Teatro Stabile di Bolzano.

L'orologio registico di Marco Bernardi si rivela in perfetta sincronia con l'ennesimo cronometro di alta precisione sfornato dalla premiata ditta Georges Feydeau, che proprio con *Sarto per signora* inaugurò una trionfale collana di irresistibili *pièces* i cui meccanismi, opportunamente oliati, resistono bravamente all'usura del tempo.

Dando credito alla scenografia ingegnosa di Gisbert Jackel, che nel secondo atto trasforma in un atelier di sarto per signora la casa del dottor Moulineux in cui sono ambientati il primo e il terzo atto, la regia di Bernardi si preoccupa innanzitutto di conservare profumo d'epoca alle avventure galeotte dei protagonisti ma anche di mantenere loro gli indispensabili ritmi spaccaminuto. Nella giostra degli equivoci che prende avvio dalle ingegnose trovate del succitato Moulineux per consumare allegramente l'ennesimo tradimento coniugale si innestano le analoghe trasgressioni dei suoi amici o clienti, delle relative mogli o amanti, in una ridda di *qui-pro-quo* in cui rifulge quel campione assoluto del *vaudeville* che ormai tutti riconoscono in Feydeau. Ad accollarsi gli impegni galeotti del protagonista è il simpatico Carlo Simoni, alla perenne ricerca di scuse per mettere fuori strada la giovane moglie gelosa impersonata da Gianna Coletti e tentare di godersi la disponibile Susanna graziosamente tratteggiata da Chiara Cini. Nel girotondo delle avventure galanti, tutti i bravi interpreti si rivelano all'altezza dei rispettivi ruoli, con particolari note di marito per Mario Pachi e per Alvisé Balfain, l'uno *cocu cieco* ma insieme marito fedifrago, l'altro esilarante Bassinet, rompscatole superlativo. Gastone Geron

SCAFFALE

Harald Mueller, *Zattera dei morti*, traduzione di Saverio Vertone, introduzione di Michaela Burger, Venezia, Marsilio, 1997, pagg. 120, L. 22.000.

A lungo *Dramaturg* allo Schillertheater di Berlino, prima di ritirarsi in esilio volontario sull'isola di Sylt, Mueller è uno degli autori tedeschi di teatro più noti e rappresentati. Scritto nel 1984 questo dramma mostra un paesaggio distrutto e degenerato da incidenti e guerre atomiche. Sopravvivono alcune città abitabili, in cui anonimi Consigli Superiori dominano una popolazione di schiavi, figli della provetta, ed esseri umani totalmente condizionati dal potere supremo. La distruzione dell'ambiente è affrontata da Mueller anche nelle sue conseguenze sulla psiche dell'uomo e sul sistema sociale.

Tutto G&G2, Roma, Gremese editore, 1996, pagg. 373, L. 42.000.

Dietro le enigmatiche iniziali si cela la famosa coppia della commedia musicale all'italiana Garinei e Giovannini. Con l'introduzione di Enzo Biagi e a cura di Pietro Garinei, il volume racchiude i copioni dei successi della celebre "ditta" G.&G. come *Rinaldo in campo* e *Aggiungi un posto a tavola*. Hanno collaborato all'opera Massimo Franciosa, Jaja Fiastrì, Luigi Magni.

Totò, *veniamo noi con questa mia...*, Venezia, Marsilio editore, Roma, Rai Radiotelevisione italiana, 1998, pagg. 203, L. 20.000. Tra i numerosissimi omaggi al grande Totò, di cui ricorre quest'anno il centenario dalla nascita, ecco una curiosa pubblicazione curata dall'unica figlia dell'artista Liliana De Curtis e dalla giornalista Matilde Amorosi. Si tratta di una raccolta di lettere che, ad oltre trent'anni dalla morte, continuano ad essere inviate al "defunto" all'indirizzo: Totò, Cimitero, Napoli.

Marco Martinelli, *Teatro impuro*, introduzione di Claudio Meldolesi, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 1997, pagg. 319.

Il volume raccoglie sette testi dell'autore-regista scritti tra il 1988 e il 1994, nati durante il lavoro scenico prima con il Teatro delle Albe, quindi con Ravenna Teatro, che ha rivelato il sottosuolo africano della Romagna. *Ruh. Romagna più Africa uguale*, segnalato dalla giuria per il Premio Narni Opera Prima nel 1988, *Siamo asini o pedanti?*, *Lunga vita all'albero*, *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino* sono alcuni dei testi contenuti nell'opera. A Marco Martinelli è stato attribuito nel 1995 il Premio Drammaturgia Infinita.

Antonio Attisani, *Fiabe teatrali del Tibet*, Firenze, Titivillus edizioni, 1996, pagg. 295, L. 26.000.

Si tratta della prima pubblicazione occidentale dei testi del teatro tibetano (*Ihamo* tibetano), uno dei teatri più antichi del mondo. La seconda parte del volume tratta ampiamente gli aspetti storici e tecnici di questo genere teatrale approfondendo le origini e la genesi del repertorio. A conclusione una bibliografia completa che segnala anche dove è possibile reperire i testi del *Ihamo* nelle principali biblioteche e librerie d'Europa.

Per chi mangia sillabe o la "pastassiutta"

Tra i difetti di dizione che si riscontrano in chi parla senza particolare attenzione, i più comuni sono quelli dialettali per cui, ad esempio, gli emiliani usano il fonema *sci* al posto di *ss* e al contrario

usano la doppia esse quando dovrebbero usare *sci*, con la conseguenza che può accadere di ricevere un invito così formulato: «Scignore, è pronta la pastassiutta». La scofretta pronuncia emiliana è uno dei tanti esempi che Teresita Fabris, da vent'anni insegnante di dizione, portamento e gesto all'Accademia dei Filodrammatici di Milano, cita nel suo volume.

L'ostico titolo che lascia prevedere lezioni tecnico-scientifiche riservate a pochi specialisti costituisce l'unico elemento di perplessità nei confronti di un manuale che viceversa si rivela prezioso per la corretta navigazione nell'arcipelago del linguaggio e dell'emissione vocale non soltanto per attori, cantanti, presentatori, ma anche per quanti - avvocati, manager, insegnanti, conferenzieri, pubblicitari, venditori promozionali - abbiano come obbligo professionale il contatto con il pubblico.

Le 180 pagine dell'agile volumetto sono simpaticamente precedute da un'invitante prefazione del regista teatrale Lamberto Puggelli, da un'affettuosa presentazione del presidente dell'Accademia dei Filodrammatici, Giulio Rusconi Clerici, e dall'invito dell'autrice a renderci tutti più consapevoli delle possibilità della nostra voce e delle correlative capacità di comunicazione. Con l'accortezza e il pragmatismo di chi si confronta quotidianamente con allievi di disparata provenienza geografica e culturale, Teresita Fabris non si attarda in considerazioni teoretiche ma si muove subito sul terreno della concretezza elencando i più comuni difetti di dizione e i più frequenti errori da evitare, con la raccomandazione numero uno di leggere ad alta voce davanti ad un registratore, in modo di poter riascoltarsi e più innanzi confrontarsi con le lezioni nel frattempo apprese. Il primo brano proposto al lettore-ascoltatore per scandire pause e semi-pause è il manzoniano incontro di Renzo con il Dottor Azeccagarbugli, ma un'altra trentina di estrapolazioni da Aristofane, Shakespeare, Rabelais, Verlaine, Majakovskij, Kerouac non sono che pretesti per applicare esercizi di respirazione, ginnastica, sillabazione, articolazione che costituiscono i momenti fondamentali di un ciclo di lezioni opportunamente corredato da una folta serie di fotogrammi esplicativi. La persuasiva docente spiega come non rimanere senza fiato sul più bello del discorso; come evitare di leggere e parlare tenendo la bocca semichiusa; come correggere una erre moscia o una esse sporca; come "non mangiarsi" le sillabe iniziali o quelle finali, per infine coordinare al meglio la lettura, respirazione, pronuncia. Non a caso l'ultima parola è lasciata alle poetiche *Le parole* di Eugenio Montale. Gastone Geron

Teresita Fabris, Professione comunicatore, Milano, Mondadori, 1997, pagg. 181, L. 25.000

nati ieri

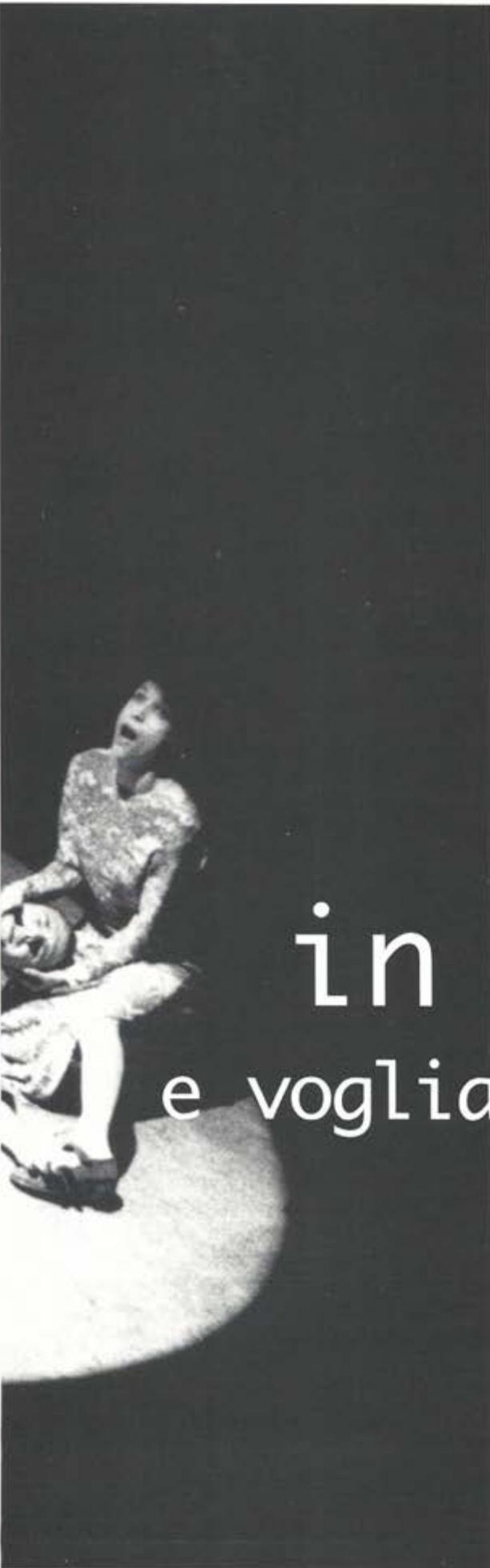
Teatri '90



Nuovi gruppi
tra orgoglio di casta

di Massimo Marino

Teatro, danza, video e incontri alla seconda edizione della rassegna milanese - Panorama di una generazione teatrale a rischio di "ghettizzazione" - Performance per pochi spettatori e recupero delle avanguardie storiche, manierismo da discoteca ed esplorazioni tra letteratura e dialetto



in scena e voglia di visibilità

L'anno scorso fu come un sasso nello stagno: *Teatri '90 - La scena ardita dei nuovi gruppi*. La rassegna, organizzata da Antonio Calbi al Teatro Franco Parenti di Milano, accese l'attenzione dei mass media e di osservatori di diverse discipline artistiche sull'esistenza di una galassia molto differenziata di gruppi che praticavano ormai da anni un teatro diverso, contaminato con le arti visive, basato sugli estremi del corpo e della poesia, vicino alla *performance* e suggestionato da universi digitali e *cyborg*. Nella molteplicità delle voci, pratiche ed esiti difficilmente riducibili ad un denominatore comune, emergeva comunque una

nuova generazione teatrale che reclamava visibilità e spazio per un lavoro basato sull'urgenza più che sulle regole, sulla cifra personale e spesso laboratoriale più che sulle convenzioni del continente teatrale.

Quest'anno, in febbraio, i gruppi sono tornati a Milano, sempre con la direzione di Calbi e l'organizzazione del Franco Parenti, per la seconda edizione di Teatri '90, che ha coinvolto anche il Crt, il centro sociale Leoncavallo, e alcuni spazi della Triennale, della Rotonda della Besana e dell'Accademia di Brera. La rassegna era organizzata in tre sezioni dedicate rispettivamente ai "teatri dello spettatore" (nuove proposte delle compagnie già presentate l'anno scorso), a gruppi spesso giovanissimi per lo più inediti per Milano, e alla danza. Sono da menzionare, inoltre, un buon numero di eventi collaterali (una sezione video, letture "in scena" di un gruppo di scrittori, interventi di artisti visivi) e il bel catalogo, ricco di immagini e di utilissimi materiali. I contributi di Comune, Provincia, Eti e di vari sponsor hanno reso possibile la manifestazione.

Ma a dispetto di questa più articolata veste della rassegna, la sensazione è che ci sia stata meno attenzione (e meno tensione) dello scorso anno. Il "fenomeno" appare già un po' consumato come tale. Anche tra gli stessi artisti e osservatori chiamati a discutere nell'incontro finale si è notato un attestamento su posizioni poco interessate a formulare, perlomeno in questa sede, un quadro di prospettiva diverso dal muoversi in ordine sparso.

La novità più forte di questa edizione è stata data dai lavori presentati nella prima sezione, che disegnano rapporti particolari con lo spazio e con lo spettatore. In queste opere la drammaturgia si stacca decisamente dal testo teatrale e diventa montaggio di azioni, suoni, luci, pose e composizione di relazioni e materiali diversi, vissuti come residui di un naufragio epocale eppure capaci di accendersi di fascino e di innescare i sommovimenti del desiderio. In *Orlando Furioso* del gruppo Motus un involucro di plexiglas contiene quattro stanze affacciate su una piattaforma rotante. Per motivi di agilità alla Rotonda della Besana la visione era frontale. Ma il pubblico avrebbe potuto circondare gli avvenimenti, la follia di Orlando post punk, eccessivo, in preda all'ossessione del fantasma d'amore di Angelica, in uno spettacolo dove dominano l'apparenza, il *glamour*, le pose da sfilata di moda e le citazioni della pittura manierista. Elementi del poema di Ariosto sono tradotti non per adattamento narrativo ma per scavo e riduzione a contemporanee superfici, rese inquietanti da continui cali di tensione elettrica e da una colonna sonora incombente.

Ancor più radicale è il rapporto col pubblico in altri lavori. Quattordici "testimoni oculisti" alla volta sono ammessi da Masque Teatro

a *Coefficiente di fragilità*, una rivisitazione di Duchamp che impone allo spettatore un viaggio iniziatico attraverso luoghi sorprendenti, dove si incontrano manichini cyborg o calchi umani impressi nella pietra in attesa di corpi-stampi con cui ricongiungersi. Macchine celibi si rivelano su un palcoscenico da discoteca allo spettatore-voyeur isolato e rinchiuso in stanzini, che poi, ripreso il percorso, all'improvviso riconoscerà nel buio la propria faccia (videoriprodotta) sorpresa in un momento di stupore o paura. Un cammino nella materia, nei sentimenti come risultato di sintesi chimiche; una visione emozionale più simile a quella che si può provare nei castelli delle streghe del Luna Park che non su una poltrona a teatro.

Anche l'Accademia degli Artefatti propone, con *Natura morta*, variazioni per una metamorfosi, un percorso per soli sette spettatori: immessi in stanzini, situati di fronte a barocche visioni che scavano nel mito di Teseo. Con l'*Edipo* del Teatro del Lemming lo spettatore rimane da solo di fronte agli attori: viene trasformato nel protagonista bendato, portato per mano e sottoposto a stimoli percettivi, sonori, auditivi. Diventa agito da un destino, privato della sua posizione esterna rispetto allo spettacolo; la storia va a rovistarlo sul corpo e nei ricordi. Sente su di sé il corpo della madre, le sue mani, le sue forme, i suoi capelli, dopo aver conficcato un coltello in qualcosa di morbido, con atto violento, guidato, contro il padre (i ruoli di padre e madre si invertono se lo spettatore è di

I sensi smarriti di Edipo-spettatore

Grazie al vortice drammaturgico con cui è stata ricostruita per frammenti la storia di Edipo, tu - unico spettatore - vieni immerso, con dolcezza ed insinuante persuasione, nel cuore della tragedia e ne diventi il protagonista. Scalzo e bendato, spogliato degli oggetti che

definiscono la tua identità, con i sensi tesi ed acuiti da un'oscurità densa e compatta, vieni sospinto da una folla di fantasmi, che ti si addensa intorno, verso il compimento di un destino atroce. Che tu scelga di opporsi o di mostrarti docile, lo affronti con loro nella morsa dell'incertezza e dell'impotenza, mentre procedi su un percorso sconosciuto, in cui suoni, odori, sensazioni tattili si offrono improvvisamente ai sensi tesi, intrecciandosi fra loro e imprigionandoti in una rete di tenerezza, sensualità e minacce oscure.

Del tuo smarrimento si fa carico il drappello lieve che ti alita intorno, che bisbiglia e urla frasi che non ascolti più. Cingendoti la vita con l'amorevole tenerezza di Antigone, sono loro a indirizzarti il passo, l'azione e il gesto come quello di troncargli la vita a chi ti ha generato e rispondere al richiamo della carezza incestuosa. Non troveranno risposte le domande formulate fra echi e grida, o forse sì, davanti ad uno specchio e alla visione inattesa dell'accoppiamento colpevole. Poco importa: tu, spettatore di te stesso, inchiodato per mezz'ora soltanto, nel buio e nel silenzio, al destino di Edipo, una volta fuori dal sogno, con la luce degli occhi ritrovata, avverti tutta la misura della profonda ed emozionante penetrazione sensoriale inventata per te, e per te soltanto, da un eccellente gruppo teatrale. *Mirella Caveggia*

EDIPO. Una Tragedia dei Sensi. Regia e musiche di Massimo Munaro. Con Antonia Bertagnon, Fiorella Tommasini, Roberto Domeneghetti, Franco Cecchetto, Barbara Chinaglia, Roberta Turrini, Cristiano Cattin, Barbara Bellini. Prod. Teatro del Lemming, Rovigo.

sesto femminile). Fino a che non si ritrova, sbendato, di fronte alla propria immagine tremolante riflessa in uno specchio illuminato da una candela.

Teatrino Clandestino e Fanny & Alexander dicono *Sinfonia Majakovskiana* in microfoni, immobili su alti stalli, simili a un'icona bizantina; e noi spettatori siamo in tanti, ma ognuno è solo, perché percepiamo le voci della marcia degli anonimi 150.000.000 della rivoluzione bolscevica solo attraverso un apparecchio auricolare.

Corpo e spazio sono in acuta dialettica, naturalmente, nei lavori che partono dalla danza, ma anche in quelli di gruppi che traggono visioni da mondi letterari, come Teatro Aperto, o che esplorano la scrittura, la poesia, il dialetto, come Aura teatro in *Petri* o L'Impasto con *Skankrer* (qui la parola diventa danza intrisa di terzagni umori). Lo spettatore si ritrova di fronte al coinvolgente dibattito di due donne nel fango sotto la figura kafkiana del padre in *Tu, misura assoluta di tutte le cose* di Laminarie, o davanti a inquietanti esibizioni di pulsioni erotiche denudate allo sguardo in *On nomme Marcelle* di Terzadecade, ispirato a Bataille. Nel lavoro di Tanti Così Progetti lo spazio scenico finisce per corrispondere ad un teatrino di oggetti ambientato in stretta relazione col corpo dell'attrice. Questi differenti approcci postulano in maggioranza spazi nuovi e relazioni non precostituite. In molti si pongono decisamente fuori dal sistema teatrale come lo conosciamo. Del teatro assumono la presenza, l'agire dal vivo davanti a spettatori chiamati a reagire. Ma esplorano percorsi singolari, invocando nello stesso tempo una disponibilità alla relazione, al confronto di concezioni e di pratiche in tempi di solitudine. Qui sta la contraddizione, forse: una difesa orgogliosa delle proprie peculiarità e diversità, e la necessità di rapportarsi agli altri gruppi, di iniziare a confrontarsi anche col sistema teatrale. Per questo motivo c'è bisogno, continuamente, di spostare i confini e anche una rassegna riuscita, come questa, non può bastare. Si sente il bisogno di tornare agli spazi d'origine, di inventarne di nuovi e di andare da altre parti. Anche nelle stagioni normali? Sarebbe utile. Ma il nostro sistema teatrale sembra impermeabile, bloccato, ricattatorio, ghettizzante. ■

Sette spettatori nelle stanze del mito

NATURA MORTA, VARIAZIONI PER UNA METAMORFOSI, di Fabrizio Arcuri e Bruna Bruni. Regia di Fabrizio Arcuri. Scene di Rita Bucchi e Alessandra Ricci. Suono e luci di Giuseppe Cricchi. Con Paolo Bultrini, Mauro Santoriello, Nicola Danesi De Luca, Miriam Abutori. Prod. Accademia degli Artefatti.

Sono stanze-mondo nelle quali lo spettatore (rigorosamente sette a turno) è invitato ad entrare e a seguire piccoli spostamenti condotti di volta in volta da presenze poco cerimoniose; traghettatori discreti che svolgono il loro compito in assoluto silenzio: siamo nella *Natura morta*, ovvero in quelle stanze metamorfizzate richiamate

nel titolo che danno forma al metaforico labirinto del nuovo lavoro dei romani Accademia degli Artefatti, quarta tappa del progetto "Età oscura" dedicata al mito. Lo spettacolo, che ha debuttato a Teatri '90, questa volta si sposta dal piano installativo o di ricostruzione ambientale (vedi gli studi presentati al Teatro Ambra Jovinelli di Roma, al festival di Cervia e, ultimo in ordine di tempo; al Teatro degli Artisti, sempre a Roma), a quello di un gioco barocco che chiama in causa direttamente i suoi personaggi, operando anzi uno sfasamento percettivo, cosicché ogni personaggio sembra tradurre in materia fatta di parti organiche e altre volutamente posticce, la visione di quelle stanze (appunto) che altro non sono che il corpo e la memoria che si raccontano. Lo spettatore è l'unico testimone; a lui è concesso il privilegio di contravvenire alle regole della rappresentazione entrando nel mito (e nella scena), scoprendo oltre al proprio sguardo, l'ineluttabile destino di sacralità enigmatica che il mito può rivelare. Ecco allora il Minotauro fool di Paolo Bultrini giocare con un genetiano teatrino degli orrori e cedere sotto i colpi della spada di un Teseo burattino che egli stesso manipola; oppure il corpo che non vede, l'inorganico che si decompone come un fossile da fondale marino è il Teseo profondo, doloroso e bendato di Mauro Santoriello che ruba parole a Nietzsche (mentre in controluce è il suo doppio interpretato da Nicola Danesi De Luca - che rimanda ad un carattere rubensiano dell'immagine - ad asservire il ruolo da eroe); o una tavola di vanitas seicentesca con annesso Dionisio decapitato alla Robert Glicorov, che apre sulla stanza di Arianna e il suo coro di Parche; un carillon o un concertino da camera, fatto sta che in questa stanza la solitudine esplode come una nenia rigonfia di pianto (una vecchia ballad dei Black Sabbath) e destina l'Arianna della bravissima Miriam Abutori al refrain di un'immobilità perpetua. *Paolo Ruffini*



Alle pagg. 22 e 23, il gruppo L'Impasto in *Skankrer* di Alessandro Bori e Michela Lucenti; in questa pag., dall'alto in basso, il gruppo Laminarie in *Tu, misura assoluta di tutte le cose* e l'Accademia degli Artefatti in *Natura morta, variazioni per una metamorfosi*. A pag. 26, il gruppo Rose Rosse Internazionali in *La chute*.



nati ieri

la danza

Non esce dall'habitat corporeo La drammaturgia del movimento

di Paolo Ruffini



Se per gli artefici della scena teatrale degli anni Novanta l'uso dei diversi linguaggi che fanno riferimento al cinema, all'arte visiva o ad altre polifonie del contemporaneo ha assunto carattere di un'estetica, la danza, nella maggior parte dei casi, continua a manifestare insofferenza per tutto ciò che non è classificabile come tale e dunque, alcuni esiti di interessante sfrontatezza formale sembrano trovare proprio nel teatro un pubblico attento. Ma è davvero così? Ad un primo rapido sguardo sulle presenze ospitate al festival milanese, ci accorgiamo di come non solo il lavoro di coreografi ma anche di registi trovi nel movimento la sua naturale cornice d'espressione. Una particolare indagine del movimento però, rivolta verso soluzioni assolutamente iconiche piuttosto che dinamiche, tali da far sospettare una volontà, in questi giovani artisti, nel declinare qualsivoglia ricerca della forma fuori dall'habitat corporeo. Nel corpo allora sembrano risiedere le partiture drammaturgiche dello spettacolo, sviluppando una modalità di quel movimento, ovvero di quella sfera della comunicazione che sta a metà tra la danza propriamente intesa e il teatro, ma che comunque non appartiene più alla cultura del teatro-danza.

Questo per dire che Teatri '90, se ha avuto un merito nell'aprire alla danza la sua "vetrina" di arditì, l'ha avuto per la capacità di offrire un ventaglio di proposte che dovranno farci riflettere sul come gruppi e singoli vanno a confrontarsi sulla scena, perché sono lavori in cui l'occhio del regista-coreografo sente il bisogno di rovesciare la prospettiva e proporsi come autore di opere alle quali stanno strette le categorie specifiche dello spettacolo. In questo senso sono *Ritratti d'autore* le pose caravaggesche di Monica Francia, piccole zummate cucite addosso ai danzatori che svelano il loro lato immanente. Scatti accennati, violente rifrazioni in controluce che lasciano il corpo narrarsi di passioni e privazioni, mentre alludono, talvolta, a un rito più antico, colto nel suo aspetto più manifesto, quasi privato, ma che si lascia tradurre in una sorta di ideogramma di accadimenti sentimentali. E lo spettacolo raggiunge esiti compositivi pregevoli in questa concrezione lunare di scrittura interiore. Una prova, quella dell'ideogramma, alla quale si sottopongono anche le due danzatrici di *Focus on L*; un altro affondo dell'obiettivo sul corpo, questa volta giocato sulla tensione (anche muscolare) e la contrazione, per mano di Rebecca Murgi. Leonardo aleggia, come una delle due ricorda in uno sfasamento visivo felliniano, mentre il movimento

mette in relazione figura e trapezio, o crea geometrie aeree che sfidano la gravità. Sono invece figure quelle del gruppo fiorentino Kinkaleri - alle prese con una scena-struttura suddivisa in scomparti, con la quale entrano in relazione fisica - destinate a lasciarsi attraversare da continue e inarrestabili manipolazioni di senso (tanto che lo spettacolo *Super* potrebbe non finire mai). Sono corpi in mostra cooptati da veline alla Francis Bacon e Joseph Beuys, dall'adrenalina post-moderna e da suoni graffianti, alienati da una comunicazione perversa di movimenti aritmici, spezzati, e da una precisa autoironia che ha per fonte d'ispirazione certi paradossi da cartellonistica anni Settanta. E con la parola fattasi azione, che il corpo ferma come in una posa da scatto fotografico, irrompe sulla scena uno spaccato sociale, ovvero le morti bianche sui cantieri e l'assillante martellamento di quel pensiero, straniante e decisamente duro nell'interpretazione del giovane gruppo Rose Rosse Internazionali, che naviga tra Bologna e la Sardegna. Alta la tensione di *La chute*, anche se qualche ripetizione di troppo rischia la maniera e leggerezze da balletto televisivo; ma è il tono doloroso e poeticamente risolto della breve storia di una caduta nel vuoto che archivia le debolezze formali dello spettacolo. ■

una provocazione

Teatri '90: lettera aperta ai nuovi gruppi

Arribo a Milano Centrale alle 11 di un sabato mattina di fine febbraio. Un'ora dopo sono al Teatro Franco Parenti, dove è in corso l'incontro con i nuovi gruppi partecipanti alla seconda edizione di Teatri '90. Il foyer è gremito, qualcuno è in piedi, l'aria è pesante non si sa se per problemi di areazione o per l'atmosfera deprimente che ti si attacca alla pelle. Mi siedo, comincio ad ascoltare, mi guardo intorno. È tutto molto, troppo omogeneo: le fogge e i colori degli abiti, le espressioni, il look degli addetti ai lavori e degli osservatori selezionati per seguire la manifestazione e dare il loro apporto critico, il tono di voce dei partecipanti. Ecco, il tono di voce dimesso, incerto, "problematico", mi colpisce. Che cos'è, una seduta di autocoscienza? Una sorta di terapia di gruppo per artisti disadattati? Uno ad uno i rappresentanti dei gruppi si "confessano" ripiegati sul microfono, qualcuno balbetta, qualcun altro non riesce ad articolare un discorso coerente e rinuncia a parlare, tutti hanno un'aria molto infelice. Il tema della giornata indicato da Franco Quadri era il consolidamento e la crescita dei nuovi gruppi come estetica, poetica, pratica organizzativa, vita.

Le risposte sono state da lettino dello psicanalista, svelamenti di brandelli di anime inquiete, che sembrano aver trovato nel teatro una terapia efficace per i loro malesseri. E fin qui, niente di male. Il problema è che il teatro è anche un mestiere, duro e faticoso, fondato su due componenti principali (i teatranti e il pubblico) e altre, forse, secondarie (i luoghi, i soldi, le poetiche ecc.). Ho sentito confessioni-interventi che toccavano disagi personali, solitudini, lamentazioni per la mancanza di attenzione e di aiuto economico da parte delle istituzioni, ma anche grave "travaglio psicologico" per chi le sovvenzioni le aveva ricevute ed ora si trovava a fare i conti con la "dura realtà" dell'aver i soldi per fare (o forse la "dura realtà" di entrare in un gioco di società in cui bisogna rispondere pubblicamente delle proprie scelte e quindi assumersi delle responsabilità?). Nessuno di loro ha parlato di un (eventuale) rapporto col pubblico (è sintomatico che molti dei loro spettacoli siano destinati a un numero molto ristretto di spettatori), di un desiderio di confronto o scontro per tentare di modificare le regole del sistema teatrale, della direzione che intendono prendere (progettualità, intenzioni ecc.). L'incontro si è così auto-anestetizzato e si è spento nel sonno della depressione. Anche perché - ma non si sa perché - mancava la controparte, gli addetti ai lavori e il pubblico di altra area ideologica, le desiderate-respirate istituzioni. Peccato. Peccato per queste assenze, peccato per l'atteggiamento introflesso e refrattario all'incontro-scontro aperto col mondo (tanto caro alle avanguardie anni Sessanta-Settanta) di questi giovani smarriti e scontenti. Claudia Cannella

Lettera da Roma

di Alfio Petrini

In merito al recente scioglimento dell'Istituto del Dramma Italiano, riceviamo da Alfio Petrini, direttore del Centro Nazionale di Drammaturgia, questo intervento che volentieri pubblichiamo.

Rileggo il resoconto del Convegno organizzato dall'Idi: 1995, Teatro della Pergola di Firenze. Tema: ridefinizione statutaria e nuovi criteri di gestione. Input: malessere generale. Conclusioni: fare un nuovo statuto; costituire un "comitato ampiamente rappresentativo" per l'individuazione delle nuove linee d'intervento. Atti di volontà: inerti e decentrati. Movimento apparente e stasi sostanziale in perfetta coincidenza contenevano in sé l'inevitabile. Con la proposta del "comitato ampiamente rappresentativo" i nuovi boiardi si preparavano a prendere il posto dei vecchi. Ma non hanno fatto in tempo.

Sullo statuto, sul corporativismo, sulla subordinazione alla politica e sui criteri di gestione si sanno molte cose. Lo scioglimento dell'Idi è stato un atto dovuto quanto necessario. Si può aggiungere che il potere consociativo non è morto con l'Idi. Forme di pluralismo concettuale, che si rovesciano nella sostanza di un "sistema teatro" molto rigido, caratterizzato da rendite di posizione e - nel campo della distribuzione - da un dirigismo violento, sono ancora frequenti e frequentate. Il mercato o è libero o è un'altra cosa.

La crisi dell'Istituto è scaturita anche dal persistente riferimento ad un progetto culturale che ignorava contenuti e metodologie fondamentali, sia per il lavoro drammaturgico sia per la promozione della drammaturgia. Promuovere la drammaturgia? Bene. Ma quale drammaturgia o drammaturgie? L'azione andava qualificata sulla base di una filosofia generale e di alcuni presupposti specifici di linguistica e di semiotica

sostenibili fino in fondo. Agli interrogativi sulla democrazia interna e sulla funzione sociale si sono aggiunti quelli riferiti alla qualità/quantità del lavoro drammaturgico e della promozione. Dal dubbio sulle ragioni del finanziamento pubblico alla negazione delle ragioni della sua esistenza il passo è stato improvvisamente breve. Inseguendo la metafisica della luce, l'Idi è caduto nel pantano della metafisica del buio. Vediamo perché.

L'errore fondamentale dell'Idi è stato quello di non aver considerato la cultura duale come elemento ispiratore della drammaturgia e, quindi, della "promozione". Il dato ineludibile della "dualità" ha avuto un effetto boomerang. I limiti erano e sono, per iniziative simili, di natura culturale. Facendo "promozione" l'Idi sosteneva - non a caso - il "teatro di parola". E, sostenendo il "teatro di parola", ha prodotto cultura. Ha rafforzato il convincimento che il teatro è fondato sul monocentrismo della parola. Una parola che dice tutto: dicibile e indicibile. Ha promosso un teatro che descrive fatti, sentimenti e psicologie. Un teatro moralistico, pedagogico, ideologico e materialista che esalta la cultura cognitiva ad esclusione di quella percettiva; che ignora la cultura duale e affonda le radici nella metafisica della luce, generandola a sua volta; che, negando l'uomo a due dimensioni, nega il mistero e l'ombra, e dunque il luogo poetico degli opposti e dei contrari, delle differenze non omologate (luogo poetico come crogiuolo di lingue, linguaggi e culture diverse). Una drammaturgia e una "promozione" della drammaturgia, che non conoscono il filo celeste delle cose indicibili, invisibili, impalpabili - che tuttavia esistono e si disvelano nelle opere senza dire nulla -, non sono destinate a durare nel tempo. Una drammaturgia e una "promozione" della drammaturgia che non reclamano "il buio bianco", "l'incoloro multicolore", "il colore umbratile"; che non chiedono che l'ombra svolazzi sulla scena/corpo come svolazzano i corvi sui campi di grano di Van Gogh, sono destina-



te a lasciare tracce effimere. Si tratta di capire perché le tracce lasciate sono corte e perché le tracce lasciate da *Re Lear* o da *I giganti della montagna* siano state così lunghe da essere praticamente infinite.

1. Il rinnovamento della drammaturgia e della scrittura scenica sta appeso all'orizzonte dell'uomo di Marcovich. Da un frammento eracleo ha estratto significati di grande pregnanza: a) il mondo è fatto di valori opposti e contrari, e di ogni coppia se ne può fare un'unità; b) questo presupposto è "la ragione della sottostante unità (metafisica) di questo ordinamento del mondo"; c) "la più importante ragione dell'unità degli opposti consiste in una costante tensione o conflitto"; d) "i limiti dell'anima non potranno mai essere raggiunti da nessuna parte sulla superficie della terra, perché la sua misura



Addio Idi senza rimpianti: non c'è solo il teatro di parola

è nascosta nella profondità del corpo umano, cioè del sangue".

2. La "realtà ricreata" è una teoria e una prassi che va riconquistata contro la pretesa della parola di "doppiare la realtà". La parola trattiene, delimita ed esaurisce il pensiero. Lo strangola. Diventa padrona assoluta del palcoscenico, costringendo attore e regista a trovare il modo di dirlo, prigionieri del valore di definizione, traduttori involontari di un linguaggio in un altro linguaggio.

3. La posizione che conta è la posizione poetica nella realtà. E contano i valori intrinseci, cifrati, velati, perché solo il dicibile e l'indicibile della proposta poetica attraversano il tempo e parlano al cuore degli uomini.

4. Il teatro, e l'arte in generale, si muove sempre di più verso la produzione di forme situate in aree intertestuali, intermediali e

sinestetiche. Le uniche che incarnano il luogo delle trasformazioni e che possono rappresentare l'uomo misura di ogni cosa.

5. Il "passaggio" dalla scrittura drammaturgica (fondata sulla organizzazione dei dialoghi) alla in-scrittura drammaturgica (fondata su un sistema variegato di segni); oppure il "passaggio" dai linguaggi lineari ai linguaggi non lineari (che contengono segni, arcani, metafore, immagini in attesa di fisicizzarsi); e, infine, l'uso delle nuove tecnologie in funzione espressiva, sono fatti rilevanti in una strategia di promozione della drammaturgia contemporanea.

Qualcuno, nei giorni dell'agonia, ha proposto di mettere a disposizione dell'Idi maggiori risorse finanziarie. Un'idiozia che conferma il dominio della quantità! Ma così non è stato. E così sia. Come artista, tra la

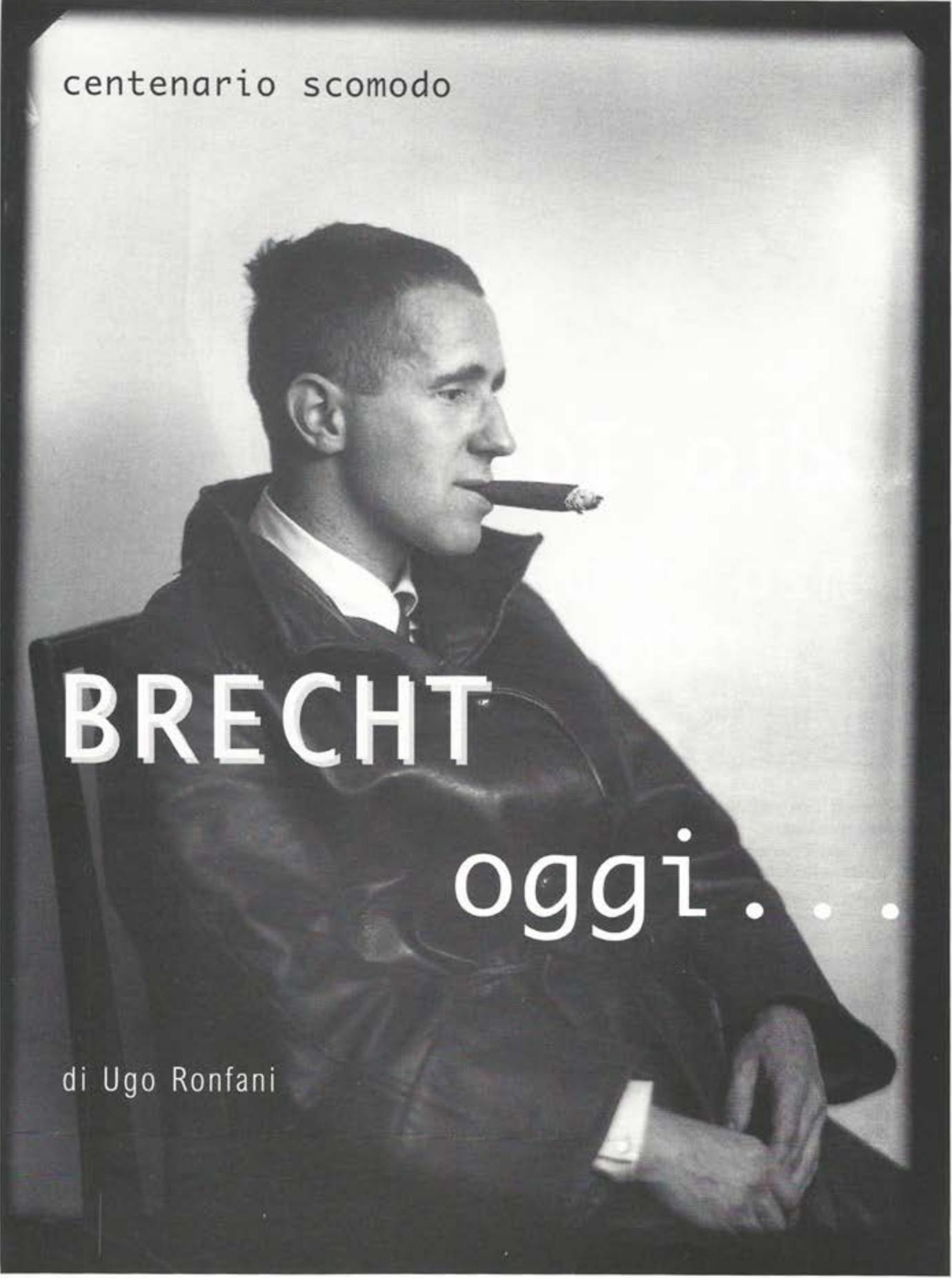
metafora del buio e la metafisica della luce raccolgo l'ombra che cade tra idea e azione, tra movimento del pensiero e movimento del desiderio. L'oggetto artistico che ogni volta immagino non ha effetto consolatorio. Dice la verità. E dirà la verità, se ogni volta cercherò di farlo nascere da quel "lampo di luce che l'aria scrive nell'ombra". ■

Errata corrige: In riferimento a quanto pubblicato su *Hystrio* 1, pag. 65, il logo del Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea - *Ovas* (per informazioni tel. 02/72020059-72022999) è stato trascritto con una grafia errata. Ce ne scusiamo con i clienti interessati e con i lettori.

In queste pagg., il direttore del Centro Nazionale di Drammaturgia Alfio Petri.

anniversari

centenario scomodo



BRECHT

oggi...

di Ugo Ronfani

C'è una buona ragione per continuare a rappresentarlo sulla scena postideologica di questa fine secolo: «è sempre fecondo il ventre che ha generato guerre, razzismi, ingiustizie» - Ancora osannato o denigrato, il drammaturgo di Augusta va giudicato finalmente come un uomo e un artista che non si è lasciato stritolare nella morsa della guerra fredda, e nelle opere migliori ha saputo essere una coscienza libertaria - L'importanza della via italiana al brechtismo di Strehler

to a dividere, sia pure meno aspramente che in passato, sia gli ambienti politici che il mondo letterario e la società teatrale. Hanno ripreso la parola incensatori e denigratori, un giudizio forse ancora non maturo e definitivo (anche perché, ad esempio, si è appena cominciato a misurare il valore del Brecht poeta) continua a procedere per coppie di opposizioni piuttosto rozze.

Bertolt Brecht? Un anarchico, un conformista. Un eroe del secolo, un opportunista. Un riformista del teatro, un epigono dell'espressionismo. Un comunista indefettibile, un nichilista in cerca di appigli. Escono in Europa e nel mondo saggi e biografie che ne esaltano la grandezza, ma c'è una parte dell'informazione e della cultura che cerca di riaccreditare la tesi di quel pamphlet di Guy Scarpetta, uscito in Francia alla fine degli anni Settanta, secondo cui Brecht sarebbe stato l'incarnazione dello stalinismo nel teatro e nelle lettere; e in Germania si legge, tradotta, la biografia al vetriolo dell'americano John Fuegi, *The Life and the Lies of Bertolt Brecht* (La vita e le bugie di Bertolt Brecht) che nel ripercorrere soprattutto il periodo americano - dal '41 al dopoguerra, quando si stabilì in Svizzera in attesa di poter aprire nel '48 il Berliner Ensemble; ma suo lungo esilio era cominciato all'indomani dell'incendio del Reichstag, con soggiorni e viaggi in Danimarca, Svezia, Finlandia e Unione Sovietica - raccoglie tutte le accuse e le insinuazioni maturate contro di lui negli ambienti maccartisti, comprese quelle di essere stato un "sobillatore" e un "incapace" (giudizi denigratori, questi, che aveva alimentato anche, geniale ma umorale qual era, Elias Canetti), di avere sempre cercato di sedersi per opportunismo "fra le due sedie dell'occidente e dell'oriente", di essere stato ingeneroso e isterico verso le donne della sua vita, di avere firmato come sue opere da esse scritte, in particolare dalla devota Helene Weigel.

Triste Berliner

Queste detrazioni inappellabili non devono sorprendere più degli incensamenti smodati, per il semplice fatto che la vita e l'opera di B.B. e le prime valutazioni *post-mortem* hanno avuto corso - come sappiamo - nel contesto assai turbato di un secolo che ha sopportato due conflitti mondiali ed una guerra fredda a scala planetaria, rivoluzioni che in Occidente e nel Terzo Mondo hanno cambiato l'ordine (o, piuttosto, il disordine) internazionale, nonché razzismi, olocausti e scontri etnici, il tutto amplificato dai moderni media nella forma di una permanente apocalisse delle ideologie. Logico che Brecht

e la sua opera, che hanno testimoniato della condizione politica dell'uomo nella società, fossero investiti dagli "urli e furori" del secolo; e comprensibile che i 42 anni dalla morte (avvenuta il 14 agosto 1956, sei mesi dopo la "prima", alla quale aveva assistito, dell'*Opera da tre soldi* al Piccolo di Milano) non siano bastati per

decantare passioni e giudizi. Se la caduta del Muro di Berlino ha contribuito, ovviamente,

ancora?

«Vorrei si dicesse di me che ero un uomo scomodo, e che scomodo sono rimasto anche da morto». Queste parole di Bertolt Brecht vengono in mente mentre scocca il centenario della nascita ad Augusta, 10 febbraio 1898, dal direttore di una cartiera che lo avrebbe voluto medico.

Scomodo Brecht lo è stato e lo è al punto che la ricorrenza del centenario ha continua-

“Si capisce che anch'lo avevo talento, soprattutto quarant'anni fa. I giovani sono per lo più pieni di talento; si tratta di una malattia venerea”

a placare la controversia brechtiana all'interno della Germania riunificata (e la Baviera, quasi a farsi perdonare il suo precedente antibrechtismo, ha addirittura anticipato le celebrazioni del centenario ad Augusta), la memoria di Brecht non ha



ancora potuto riassorbire tutti i contrasti fino ad una valutazione "oggettiva" (per quanto possa esserci di oggettivo in simili imprese) della posizione di B.B. nella cultura e nel teatro del XX secolo. E diciamo pure, proprio in uno sforzo di oggettività, che la situazione di stallo, anzi di crisi, in cui è venuto a trovarsi il Berliner Ensemble non

ha facilitato e non facilitato la decantazione dei residui malintesi e delle polemiche di retroguardia. E qui mi riferisco alla visione obsoleta, quasi museale, che dell'opera paterna continua ad avere l'autoritaria ma contestata figlia Barbara Brecht-Schall; il carattere più celebrativo che creativo di certi spettacoli fotocopia di questi anni, lo scollamento verificatosi fra i canoni interpretativi del Berliner e nuovi codici teatrali per un nuovo pubblico, i contrasti all'interno di una dire-



"L'unica cosa che ho sempre sopportato è il venir contraddetto."

zione artistica quadripartita e il vuoto lasciato dalla scomparsa prematura di Heiner Müller, che aveva messo in gioco il suo prestigio di drammaturgo nel tentativo di rilanciare l'istituzione.

Dunque, per queste ragioni, Brecht rimane - come lui auspicava - una figura

"scomoda". Ma scomodo è stato ed è Brecht soprattutto per sua scelta, per essersi voluto uomo e artista di passioni e di parte. Facile, anzi inevitabile, che proprio per questo amici e nemici equivocassero, giudicando il militante della politica e dell'arte, nel clima di contrapposizione fra i blocchi ideologici. Mentre Brecht - ed è quanto mi sembra importante chiarire, volendo fare del centenario l'occasione per una riflessione utile - ha militato *malgré lui* nei recinti chiusi di un'ideologia, quella del socialismo sovietico, perché così hanno voluto

soprattutto gli altri, con le loro etichette. Mentre è stato sempre, fondamentalmente, uno spirito libertario, usato dagli opposti poteri, come del resto è accaduto per molti intellettuali del secolo, chiusi nella morsa degli *engagement* politici e ideologici.

La sua libertà

Uomo libero, spirito libertario Brecht lo è stato fin da quando, alle prime esperienze di drammaturgo, si è posto su posizioni ad un tempo solidali e autonome rispetto al teatro tedesco degli anni Venti, quello della contestazione espressionistica, dell'impegno sociale e del dissenso politico; mentre se confrontassimo le prime prove teatrali di Brecht (dal primo

"Viaggio a Mosca - La scritta al confine - davanti il benvenuto ai compagni stranieri; dietro: «La rivoluzione fa cadere tutti i confini». Potenza della letteratura."

dramma, *Baal*, che è del 1918, alle opere didattiche fra il '29 e il '34; e in mezzo *Tamburi nella notte* nel '22, *Nella giungla della città*, che ebbe il Premio Kleist, *Un uomo è un uomo*, nel '26 e il primo grande successo *L'opera da tre soldi* con le musiche di Kurt Weill) con testi a noi poco noti o sconosciuti dello stesso periodo (intendo quelli del naturalismo sociale di Hauptmann, quelli a sfondo storico di Werfel, le opere documentarie o satiriche di Wolf e di Zuckmayer) ci renderemo conto della rapidità e della sicurezza con cui egli partecipava in autonomia ad una diffusa, comune analisi critica della condizione umana

alla luce, sì, dei fondamenti marxisti ma fondendo in modo originale realismo e lirismo, segni plastici e verbali, tono epico e intento didattico, citazioni dai classici e scadagli nella cronaca e nel costume: in una parola prendendo le distanze, anche con qualche spavalderia, dal magma del teatro tedesco allora alimentato dai cosiddetti drammaturghi della guerra perduta.

Ricostruire questa via autonoma al teatro che avrebbe prodotto i capolavori della maturità, quelli del periodo dell'esilio - fra il febbraio del '33, quando lasciò Berlino con Helene Weigel, e il ritorno dagli Stati Uniti per dedicarsi all'impresa del Berliner (sono i drammi degli anni Trenta: *Paura e miseria del Terzo Reich*, *La vita di Galilei*, *Madre Coraggio e i suoi figli*, *L'anima buona di Sezuan*, *Il signor Puntilla e il suo servo Matti*, e nel periodo

“Non consiglierai a nessuno di comportarsi umanamente se non con la massima prudenza. Il rischio è troppo grande. In Germania, dopo la prima guerra mondiale, uscì un libro col titolo sensazionale «L'uomo è buono», ed io mi sentii subito inquieto, e respirai di sollievo solo quando un critico scrisse: «L'uomo è buono, il vitello saporito»”.

americano *Il cerchio di gesso del Caucaso*), stabilire come da questo percorso di formazione e dall'intreccio fra il lavoro di palcoscenico e la riflessione teorica fossero nati, sempre negli anni Trenta, gli scritti sistematici sulla *Verfremdung*, sull'effetto di straniamento o "distanziamento", base del dramma "epico" (scritti che nel '48 sarebbero confluiti nel *Piccolo organon per il teatro*) è un lavoro di sistemazione critica soltanto parzialmente avviato in Germania, per quanto mi risulta, e ancora da impostare in Italia.

Ancora vitale?

Più si avanza nel tentativo - che anche noi, oggi, qui facciamo - di praticare l'opera di Brecht al di là degli

schemi ideologici e politici ormai superati, e senza ingessature celebrative, e più ci rendiamo conto che ancora manca - per dirla in gergo - quello straniamento indispensabile per collocarla in una prospettiva storico-critica, non solo; ma anche per rispondere ad una domanda naturale in clima di ricorrenza centenaria: e cioè che cosa, di quest'opera è ancora vitale oggi, nel postideologico nel quale siamo immersi. Non si può e non si deve eludere questa domanda, non ci si può sottrarre a questa verifica: perché vorrà pur dire qualcosa la "resurrezione" (se resisitibile o irresistibile è da verificare) di B.B. verificatosi in questi anni, nel clima favorevole del disgelo fra i blocchi, con il riconoscimento del suo ruolo di gloria nazionale nella Germania riunificata e, quel che più conta, con una riproposta dei suoi testi in chiave postideolo-

gica. Vorrà pur dire qualcosa che una delle ultime provocazioni del custode del brechtismo in Italia, parlo di Giorgio Strehler, sia consistita nel voler costruire tutta una stagione milanese del Piccolo Teatro, nel '96, come un'annata Brecht. E se l'intenzione di di Strehler di riproporre Brecht come "nostro contemporaneo" non si è realizzata compiutamente, di questo non si può addossare la colpa a Strehler. Purtroppo il contesto non era favorevole a una operazione del genere: stava precipitando la crisi fra Piccolo e giunta Formentini intorno alla querelle della nuova sede, il regista si preparava a dare polemicamente le dimissioni, e il dibattito culturale a Milano era ai livelli minimi del secolo. Ma Strehler, nel presentare l'Annata Brecht, sapeva con chiarezza ciò che voleva. Egli intendeva dimostrare con allestimenti rinnovati che «in questo nuovo ordine internazionale sconnesso ed abnorme, tanto da avere le caratteristiche del disordine costituito, la lezione di Brecht - sono parole sue - è ancora tutta da apprendere e da meditare; e che nessuno può in buona fede ritenere, nel teatro, che si possa andare oltre Brecht senza neppure sapere chi sia stato.»

Nell'epilogo alla *Resistibile ascesa di Arturo Ui* Brecht ammonisce: «Nessuno canti vittoria prima del tempo: è ancora fecondo il ventre che ha generato la cosa immonda». Ora io credo si possa dire ragionevolmente che chiunque oggi pensi - beato lui - che con la sconfitta del nazismo e del fascismo storici, con la caduta di un sistema comunista rivelatosi incapace di garantire le libertà, il presente consumismo postcapitalista con i suoi evidenti squilibri dentro la società e fra le aree diverse del mondo, con i suoi fenomeni di emarginazione e di nuova povertà, possa garantire la felicità del genere umano, allora costui può fare a meno di conoscere Brecht. Se invece dal presente non ricaviamo soddisfazioni e speranze per essere ottimisti, se credia-

A pag. 30 e a pag. 32, alcune celebri foto di Konrad Reiser tratte dal volume *Bertolt Brecht beim Fotografieren*.

“Un tale, che da molto tempo non vedeva il signor K., lo salutò con le parole: «Ella non è per nulla cambiato». «Oh!» esclamò il signor K., impallidendo.”

mo - cito ancora Brecht dal *Cerchio di gesso del Caucaso* - che «il futuro appartenga a chi sa rendere migliori le cose del mondo», allora possiamo ancora attingere non alla propaganda e all'indottrinamento che si possono trovare nel teatro di Brecht, ma in quella "distanza poetica" ch'egli, nelle sue opere migliori, sa realizzare con l'effetto della recitazione straniata, la *Verfremdung*, fra il potenziale metaforico e didattico del teatro e la coscienza del pubblico.

Pagine segrete

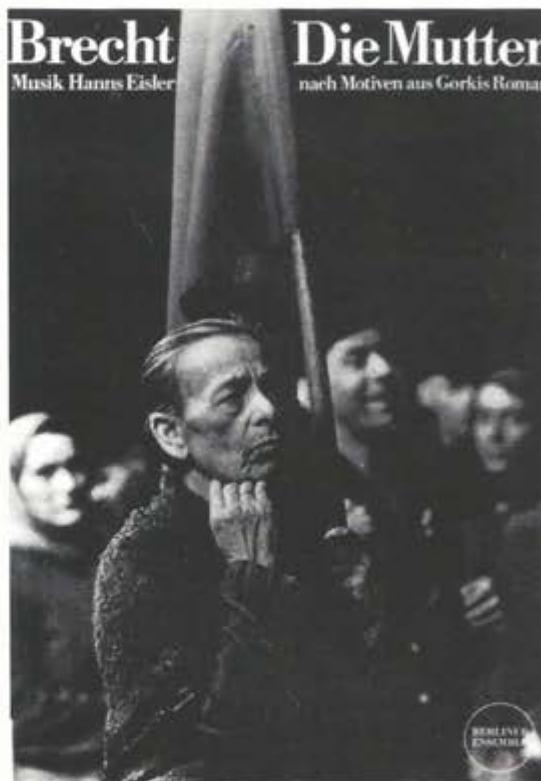
Mentre lo "scomodo" Bertolt Brecht viene in Germania proposto come una gloria nazionale secondo le procedure, sempre un po' sospette, delle beatificazioni ufficiali, e mentre il partito antibrechtiano cerca di riciclare, in edizione tedesca, la controbiografia dell'americano Fuegi, vorrei fosse chiaro che c'è, qui e altrove, un solo modo serio e degno di parlare di lui: ed è quello di tenersi lontani, naturalmente, dai pettegolezzi, ma anche dalla ormai inammissibile tentazione di fare tornare indietro l'orologio della storia. Questo sarà possibile se noi, da un mutato ed approfondito approccio dell'uomo e dell'artista, riusciremo a persuadere noi stessi e gli altri, quelli in buona fede, che egli ha saputo conservare, nonostante tutto, la sua anima libertaria. E ci aiutano a capirlo le lettere e i fogli di diario venuti alla luce proprio in questo periodo, in parte pubblicati su *Die Zeit*, che rivelano, oggettivamente, i dubbi, le inquietudini, le delusioni di un Brecht che assiste ai ritardi della ripresa economica, alle malservazioni del potere burocratico, agli errori e agli orrori del "primo Stato socialista tedesco" in cui, dal '48, era andato a vivere. Sarebbe stupido dedurre da queste carte ritrovate l'immagine di un Brecht vittima del comunismo della Ddr, ma è certa, e sincera, l'amarrezza che da esse traspare, nel disincanto di una solitudine

intellettuale e delle attese tradite. Opportuno ed anzi doveroso collegare a questo punto, più strettamente, i nomi di Brecht e di Strehler per un'ultima riflessione sulla "via italiana al brechtismo". Se oggi diamo un'occhiata d'insieme al lavoro di Strehler sull'opera del drammaturgo di Augusta, ci rendiamo conto che non tanto ha fatto del Piccolo il "tempio" italiano della drammaturgia brechtiana la quantità - tutto sommato limitata - delle

mazione mitteleuropea e tedesca del fondatore del Piccolo, ma anche e soprattutto della sua adesione, precedente alla lunga stagione brechtiana, del filone nazional-popolare e verista che l'aveva portato a proporre il dimenticato Carlo Bertolazzi del *Nost Milan* e di *Lulù*: un discorso che bisognerebbe approfondire. Se si rileggono le cose dette e scritte da Strehler su Brecht si avrà la conferma che non fu soltanto il discorso politico-

ideologico ad interessarlo, sia pure in quel tempo di rigidi e contrapposti impegni. Fu anche, in larga misura, il grande progetto scenico di B.B., il suo sapere usare il palcoscenico non come contenitore di dogmi politici, ma come dialettica di idee, di sentimenti e di passioni, come luogo dell'illusione demistificata, di tensione critica, di dialogo permanente sulla storia, sulla società, sull'uomo. «Per me e per i miei attori - diceva Strehler - il teatro di Brecht è stato una scuola di responsabilità e di scelte morali, oltre il provvisorio della politica. Brecht mi ha insegnato che il teatro con le sue radici nella storia e nella società, può spezzare la solitudine dell'uomo, e che per l'attore lo straniarsi dal ruolo diventa un continuo esercizio di formazione teatrale, e determina una complicità solidale con il pubblico.»

Credo che così, secondo la cognizione ricevuta da Strehler, si debba ragionare per chiederci se Brecht potrà essere un buon maestro anche domani. Diceva Brecht, con questi versi scritti nel '53 non nel tempio del Berliner ma nella casupola di un giardiniere a Buckow: «Mi siedo al margine della strada / Il guidatore cambia la ruota. / Non sono contento di dove vengo. / Non sono contento di dove vado. / Perché guardo il cambio della ruota / con impazienza?» L'impazienza. Per non fermarsi, per andare avanti. Non la vana utopia, ma la speranza di poter cambiare ogni nostro giorno della vita. ■



opere proposte, quanto la loro qualità, risultata dall'impegno e dalla coerenza di una ricerca esercitata senza cedimenti anche con la ripresa degli stessi testi, dalla capacità di equilibrare la forza poetica, la funzione didattica e la sostanza umana di questo teatro che, sul palcoscenico di via Rovello, era come investito e illuminato dalla doppia luce di una tradizione teatrale italiana e del genio di un grande regista. Inoltre la "via italiana" a Brecht non sarebbe decifrabile se non si tenesse conto non soltanto della for-

«A che cosa lavora?» fu chiesto al signor K. Il signor K. rispose: «Sto faticando: preparo il mio prossimo errore.»»

Oltre l'ideologia

Strizza l'occhio a Beckett il Puntila svagato di Micol

PUNTILA E IL SUO SERVO MATTI, di Bertolt Brecht.
Traduzione e adattamento di Pino Micol e Pier
Paolo Palladino. Regia di Pino Micol. Scene di
Francesco Calcagnini. Costumi di Elena
Maddaloni. Musiche di Stefano Marcucci. Luci di
Paolo De Maria. Con Pino Micol, Giuseppe
Cederna, Stefania Barca, Vladimir Iori, Mauro
Bronchi, Brigitte Cristensen, Antonella Voce,
Matilde Piana, Carlo Del Giudice, Pino
Cangialosi. Prod. Compagnia Micol.

naggio svela la sua assoluta solitudine e trasforma la "favola nordica" in una tragedia di teatro dell'assurdo. Puntila è della stessa stoffa dei personaggi di Beckett e di Arrabal, esprime la stessa disperazione e speranza, e benissimo ha fatto Pino Micol a mantenere il conflitto drammatico non nei termini di un antagonismo di classe, ma in quello

teatralmente più fertile di un'illusione sempre più faticosamente separabile dalla realtà. Giuseppe Cederna interpreta un Matti che non è servo ma protagonista di un doppio dramma con due personaggi principali aventi punti di vista differenti e visioni del mondo opposte. Esse si rovesciano e si sovrappongono sullo stesso palcoscenico, ognuna con le proprie ragioni. Cederna afferma la sua recitazione asciutta, nervosa mentre Micol impone il suo modo, perfettamente studiato e insieme naturale, di essere ora un re omerico, ora il suo servo, tenero e canagliesco, realista e sognatore, con un velo di follia che gli permette di andare oltre il personaggio. Le scene di Francesco Calcagnini associano la grandiosità di un teatro d'opera e il minimalismo di un teatro da camera. Giusti e ben disegnati i costumi di Eleonora Maddaloni, efficaci le musiche di Stefano Marcucci. *Giuseppe Liotta*

Oggi, a cento anni dalla nascita e a quarantadue dalla scomparsa, questo *Puntila* di Pino Micol, al di là delle questioni più strettamente filologiche e letterarie, propone l'autentico Brecht teatrale, quello dei drammi fuori dalle teorie. È una rappresentazione accattivante, divertente e fantasiosa, in grado di rendere giustizia a un testo che, pur ispirato a racconti popolari finlandesi (ci sembra siano ormai cadute in prescrizione critica le note accuse di plagio), possiede una sua epica originalità di impianto drammaturgico, mentre si ispira a Shakespeare e Ibsen nel riproporre la doppia realtà di un mondo in cui il Bene e il Male, il dramma e la farsa, l'individualità e il collettivo si alimentano reciprocamente. La contraddizione di questo universo è qui simboleggiata dalle due anime di Puntila: quella buona, quando è sbronzo, quella cattiva, quando è sobrio. Come dire che la salvezza dell'uomo sta nell'irrazionale, in quell'irrazionale che è invece condanna alla solitudine nel momento in cui consente di prendere coscienza del proprio ruolo sociale. Burbero, benefico e odioso capitalista, Puntila ha l'insensatezza di Lear e l'illare grandiosità di Falstaff, ma è nel ricercato legame con Matti (un bisogno più vicino ad una necessità esistenziale che alla dialettica servo-padrone) che il perso-

Il Piccolo di Catania rende omaggio a Brecht

Presente Andrea Jonasson - che ha poi letto con la sua bella voce, morbida e vibrante, alcune liriche brechtiane insieme a Renato De Carmine - il convegno *Io Bertolt Brecht. Omaggio a Brecht ricordando Strehler*, che si è svolto al Piccolo Teatro di Catania è entrato subito nel cuore di molte delle questioni che stanno riaffiorando intorno a questo grande drammaturgo, poeta e teorico del teatro, di cui quest'anno ricorre il centenario dalla nascita. Dopo il saluto dei coordinatori, Alba Giardina e Antonio Di Grado, le parole di Gianni Salvo a nome del teatro, che non ha offerto solo ospitalità ma è stato, con l'amministrazione comunale, motore primo di tutta l'iniziativa, anche in prospettiva della messa in scena dell'opera brechtiana *sette peccati capitali*. Un invito a riflettere insieme su un uomo di teatro che con la sua estetica della scena, il suo modello problematico del rapporto persona-personaggio, attore-pubblico, la sua messa in gioco, con creatività, energia e divertimento, della storia e di ogni tipo di linguaggio e forma di teatralità, è stato centrale nella storia dello spettacolo del Novecento. Il pensiero, naturalmente, è tornato più volte a Giorgio Strehler, all'esperienza italiana dello straniamento, a quella distanza critica che doveva stimolare il pensiero degli spettatori, partecipi e vigili come a una partita di calcio, pronti a ipotizzare nuove soluzioni nello svolgimento dell'azione. Tanti i relatori, tra i quali Ugo Ronfani, Fernando Gioviale, Domenico Danzuso, Luigi Squarzina. Il sindaco Enzo Bianco ha confermato l'impegno dell'amministrazione nei confronti del teatro, delle sue avventure culturali. Un pomeriggio di riflessioni dense e stimolanti tra indagini storiche e osservazioni sul presente. E poi un intenso frammento spettacolare con gli attori del Piccolo di Catania, regia di Gianni Salvo, *La leggenda del soldato morto* di Brecht. *V.O.*

A pag. 34, Helene Weigel nella locandina di *Die Mutter* edizione 1968 e, in questa pagina, una scena dalla *Dreigroschenoper* con Kurt Gerron, Roma Bahn, Harald Paulsen ed Erich Ponto. Entrambe le immagini sono tratte dal volume di Christoph Funke e Wolfgang Jansen *Theater am Schiffbauerdamm*.



A spasso per birrerie in compagnia

Grazie al centenario si moltiplicano le pubblicazioni su Brecht: ponderose biografie ricche di documenti inediti, accurati studi sui singoli periodi della sua vita ma anche alcuni libri curiosi come quello sulla Berlino frequentata dallo scrittore

di Massimo Bertoldi

A guardare la qualità delle proposte editoriali emerse in occasione del centenario della nascita di Bertolt Brecht, si ha l'impressione che la cultura tedesca abbia avviato una sorta di processo di recupero integrale della figura del drammaturgo e poeta. Ora che il nuovo scenario politico-culturale tedesco, sorto sui ruderi del muro di Berlino, ha definitivamente sepolto le utopie comuniste, di riflesso, la letteratura brechtiana è rappresentabile priva di filtri ideologici. Essa somiglia ad un qualcosa di già conosciuto, ma che ora si vuole riconoscere in modo nuovo e diverso, anche perché essa presenta ancora zone d'ombra, nasconde segreti.

Indicativa in merito è l'operazione condotta da Werner Hecht in *Brecht Chronik*

1898 - 1956



(Suhrkamp): 1250 pagine dense di documenti anche inediti (molte lettere, fotografie, appunti di lavoro, memorie e testimonianze varie), che, da un lato, ricostruiscono in senso cronologico la vita del drammaturgo, dall'altro lato seguono da vicino le fasi della creazione artistica, intrecciando il lavoro di regia, la produzione dei testi teatrali e poetici,

le riflessioni teoriche, le collaborazioni con la radio e il cinema. Più essenziale, comunque valido per le informazioni, è anche *Brecht-Chronik* redatta da Klaus Völker (Dtv). Il metodo biografico è seguito anche da Werner Mittenzwei in *Das Leben des Bertolt Brecht oder der Umgang mit den Welträtsein* (Aufbau), libro prevalentemente dedicato all'analisi del lavoro di Brecht regista al Berliner Ensemble. Si tratta di una testimonianza diretta, in quanto l'autore fu un vicino collaboratore del maestro, come Egon Monk, che ricorda l'esperienza in *Auf dem Platz neben Brecht* (Parthons). Il periodo berlinese, molto proficuo sul piano artistico, è oggetto di una serie di saggi raccolti da Hans Mayer nel volume *Erinnerung an Brecht* (Suhrkamp); mentre il contributo di Michael Bienert, *Mit Brecht durch Berlin. Ein literarischer Reiseführer* (Suhrkamp) è un curioso itinerario ragionato attraverso i teatri, le birrerie, le vie e le piazze frequentate dall'autore di *Vita di Galileo*. Tali scenari urbani costituiscono parte del materiale narrativo di *Tage mit Bertolt Brecht* scritto da Arnold Bronnen (Dtv). Questi contributi dedicati al periodo berlinese arricchiscono un argomento già ampiamente indagato da Claudio Meldolesi e Laura Olivi in *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble* (Il Mulino, 1989).

La migliore bibliografia di autore italiano,

allo stato attuale, risulta quella compilata da Cesare Molinari, *Bertolt Brecht* (Laterza, 1996), tanto attenta nell'offrire una sintesi del percorso creativo del drammaturgo, quanto illuminate nell'analisi dei testi e nella esposizione delle teorie che sorreggono la formula del teatro epico. Di grande interesse sono anche le pagine in cui Molinari polemizza con le tesi sostenute da John Fuegi (*Brecht & Co*, edito nel 1994 a New York e recentemente tradotto in tedesco da Sebastian Wohlfeil per Europäische Verlagsanstalt), secondo il quale Brecht avrebbe imbrogliato impresari ed editori, facendosi anticipare i diritti d'autore per opere poi vendute ad altri. Molte delle quali, a detta di Fuegi, non sarebbero state scritte da Brecht ma dai suoi collaboratori, tra i quali Elisabeth Hauptmann, intelligente donna, tra le tante amate dal drammaturgo, alla quale Sabine Kebir dedica un prezioso libro, *Ich fragte nicht nach meinem Anteil* (Aufbau), che abbandona il basso pettegolezzo e affronta l'analisi delle relazioni sentimentali in termini culturali.

Nello scaffale brechtiano non mancano libri che approfondiscono circoscritte fasi creative ed esistenziali. Il periodo giovanile, quando Brecht maturò i primi contatti con il teatro, è esaminato da Werner Frisch in *Brecht in Augsburg* (Aufbau), un libro ricco di memorie, documenti e repertorio fotografico. Del capitolo dell'esilio finlandese se ne sono occupati Peter Neureuter, *Brecht in Finnland* (Suhrkamp), esaminando la dimensione del dramma umano in rapporto alla scrittura delle commedie coeve, e Horst Jesse, *Brecht im Exil* (Das Freie Buch), che allarga il discorso anche all'esperienza americana. Ricca di proposte si presenta, infine, la sezione delle opere. Suhrkamp, da sempre l'editore principale, sta completando la pubblicazione dell'opera omnia (*Werke*) in 33 volumi.

di Bert

Inoltre sono fresche di stampa, sempre presso Suhrkamp, raccolte di poesie (*Die Unwürdige Greisin, Über Verführung*, poesie erotiche con disegni di Pablo Picasso, *100 Gedichte*) e racconti (*Geschichten von Herrn Keuer*). Anche l'antologia poetica, *Hundert Gedichte 1918-1950*, pubblicata da Aufbau è degna di nota in questo aggiornamento bibliografico che, pur parziale e incompleto, dimostra quanto sia vivo in Germania l'interesse per la letteratura brechtiana, ormai saldamente posizionata ai vertici della cultura del Novecento. ■

Centenario di Bertolt Brecht: un omaggio piccolo piccolo

Se il Piccolo doveva, oltre quarant'anni fa, far conoscere Brecht in Italia, nel 1998, anno in cui ricorre il centenario della nascita dello scrittore, riproporre soltanto *Non sempre splende la luna*, lo spettacolo ideato da Strehler con Milva, un recital delle canzoni meno note di Brecht, è un omaggio davvero un po' modesto. È pur vero, si può obiettare, che due anni fa il teatro dedicò un festival a Brecht. E si poterono ammirare spettacoli storici come *L'anima buona di Sezuan*, *La storia della bambola abbandonata*, *Le nozze dei piccoli borghesi*, e testi più brevi come *L'eccezione e la regola* o *Quanto costa il ferro?*. Ma e *L'opera da tre soldi?* *Vita di Galileo?* *Santa Giovanna del Macelli?* *Spettacoli indimenticabili per chi ha avuto la fortuna di potervi assistere. Certo, con la scomparsa di Strehler è svanita anche la possibilità, per chi all'epoca "non aveva l'età", di rivederli. A.C.*

A Roma

Judith e Oloferne alla giapponese nel Brecht inedito del Berliner

JUDITH VON SHIMODA, di Bertolt Brecht. Regia e coreografia di Jorg Aufenanger e Judith Kuckart. Scene di Vinzenz Gerler. Costumi di Silvia Albarella. Musiche di Hans Werner Henze e Maurizio Rizzuto. Con Keta Burowa, Anna Maria Ghirardelli, Christine Gloger, Nina Herting, Susanne Kliemisch, Laura Mazzi, Katrin Meinert, Maurizio Rizzuto, Lenore Steller e Falk Willy Wild. Prod. Berliner Ensemble in collaborazione con Crt la Fabbrica dell'Attore.

Composto del 1940 durante il suo esilio in Finlandia, il testo di *Judith von Shimoda* è stato scoperto solo due anni fa negli archivi di Brecht. Ora è stato portato in scena dal Berliner Ensemble in collaborazione con l'italiana Fabbrica dell'Attore. La produzione che si avvale di un gruppo di attori italo-tedesco, ha debuttato in prima mondiale a Berlino in dicembre ed in prima nazionale a Roma, al Teatro Vascello, a febbraio. Ad ispirare questa breve parabola - che sembra scritta con la mano sinistra, tanto appaiono sfumata la vicenda ed incolori i suoi protagonisti - fu uno scritto del drammaturgo nipponico Yuzo Yamamoto, le cui pagine Brecht conobbe grazie all'aiuto di Hella Wuolijoki. La storia trova la sua ambientazione nel 1856 in Giappone. Okichi è una *geisha* le cui grazie i governanti di Shimoda hanno deciso di offrire al console americano Harris. Con questo gesto sperano di salvare la città dal minacciato bombardamento. Dopo inutili resistenze, Okichi è costretta ad accettare, come la biblica Giuditta (di qui il titolo) che si offre ad Oloferne per evitare la distruzione di Israele. Ma, invece di decapitare il suo aguzzino, come fece la donna del Vecchio Testamento, Okichi si

prende cura di lui e gli restituisce anche la vita, minata da un avvelenamento, facendogli bere latte di mucca, proibito in Giappone. Shimoda non verrà bombardata e Okichi, nel giudizio contrastante dei cittadini, diventa insieme eroina e «puttana dello straniero». Consumata dall'alcool, cui ha ceduto, la donna si suicida, ponendo così fine ai suoi amari giorni. In un'ambientazione scenica aligda ed essenziale, la recitazione - nella quale si riconosce in qualche modo la lezione del Berliner - va oltre lo straniamento brechtiano, ottenendo così l'effetto della completa assenza di qualsiasi tono emotivo. Il lato debole della messinscena sono i movimenti coreografici, che, pur occupando gran parte dello spettacolo, non suscitano particolari sensazioni ed anzi sembrano mettere in difficoltà gli attori. Importanti le musiche di Hans Werner Henze, completate dagli inserimenti dal vivo del percussionista Maurizio Rizzuto. Lo spettatore italiano è penalizzato da uno spettacolo recitato in tedesco, non supportato da nessuna forma di traduzione e reso comprensibile solo da un pieghevole che traccia l'azione. Troppo poco per un'operazione culturale nell'anno del centenario. *Pierfrancesco Ginnangeli*

A pag.36, un particolare di un disegno di Herbert Sandberg raffigurante Bert Brecht; in basso, un montaggio fra l'urlo muto di Helene Weigel in *Madre Courage e i suoi figli* edizione del Berliner Ensemble del 1949 e il disegno preparatorio della testa di cavallo che ritrae di Pablo Picasso per Guernica (1937).



Ottobre 1898

La danza di STANISLAVS dietro il sipario di tela

di Roberta Arcelloni

Cent'anni fa debuttava in un cadente caffè-concerto la giovane compagnia del Teatro d'Arte di Mosca - Dopo *Zar Fedor* di Aleksej Tolstoj, il clamoroso successo del *Gabbiano* di Cechov simbolo, poi, del teatro fondato dal "dilettante" Alekseev e da Nemirovic-Dancenko

«Konstantin Sergeevic, andate via dal palcoscenico! Subito! E non innervosite gli attori!» con queste perentorie parole un attore della neonata compagnia del Moskovskij Chudozestvennej Obscedostupnyj Teatr (Teatro d'arte popolare di Mosca, così si chiamò all'inizio) allontanava Stanislavskij dalla scena dove stava per iniziare *Zar Fedor Ioannovic* di Aleksej Tolstoj, tragedia che inaugurava la prima stagione del giovane teatro. Che cosa aveva fatto Konstantin Sergeevic per essere ricacciato così duramente nel suo camerino? Animato dal desiderio di infondere coraggio agli attori, non potendolo fare solo con la

voce poiché l'orchestra aveva già attaccato l'ouverture che dava inizio allo spettacolo, si era lanciato in una danza convulsa canticchiando frasi di incitamento ma il viso pallido e gli occhi stralunati tradivano lo spavento e comunicavano una sacro terrore agli attori pronti al "chi è di scena". Era il 14 ottobre 1898, e subito dopo quella che in compagnia verrà denominata "danza della morte" si sarebbe sollevato il telone di stoffa grigia - «che ci sembrava dovesse capovolgere tutta l'arte con il suo aspetto semplice e insolito», scrisse Stanislavskij - e risuonarono le prime simboliche battute della tragedia: «Spero fortemente in questa



KIJ grigia

impresa». L'elegante edificio in stile "modern" sul Kamergerskij pereulok che nel 1902-03 avrebbe fatto costruire Savva Morozov, ricco mercante sempre disinteressatamente munifico verso la coraggiosa impresa di Stanislavskij e Nemirovic-Dancenko, non c'era ancora e per quattro stagioni i pionieri del nuovo teatro dovettero accontentarsi di un sudicio e cadente café concerto: l'Ermitaz al Karetnyj rjad. Ma con l'ardore di chi aveva deciso di purificare l'arte da ogni volgarità, il teatro fu riadattato secondo i nuovi criteri di semplice e decorosa semplicità, ma, data la struttura fatiscente, si riproponevano quotidianamente seri pro-

blemi di riscaldamento (una volta Stanislavskij fu costretto a strappare con la forza un costume dalla parete del camerino a cui si era appiccicato per il gelo) e di elettricità con conseguenti prove a lume di candela.

Tutte queste eroiche fatiche nel nome dell'arte erano il frutto del "famoso incontro-seduta" al ristorante Slavjanskij Bazar nel giugno del 1897, durante il quale Stanislavskij e Nemirovic-Dancenko posero le basi del futuro teatro (e Stanislavskij conservò per tutta la vita il biglietto da visita con l'invito scritto a matita da Dancenko): dalla sistemazione dei camerini - che dovevano essere «puliti come nei piroscafi» - al divieto "assoluto" per gli uomini di entrare in teatro con soprabito, calosce e berretto e per le donne di tenere il cappello in testa, dai principi di etica teatrale espressi e messi a verbale sotto forma di aforismi - come il celebre «Non esistono piccole parti, esistono invece piccoli artisti» o «Ogni infrazione alla vita creativa del teatro è un delitto» - a quelli di estetica - lotta senza quartiere ai clichés, alla volgare convenzionalità della messinscena - fino alla scelta del repertorio. I due fondatori, terminate le diciotto ore consecutive di quella storica seduta, si misero subito al lavoro non senza prima prometterci, per approfondire la reciproca conoscenza, di frequentare i rispettivi ambiti di lavoro.

Da dove provenivano, infatti, questi due uomini così diversi per nascita e formazione che daranno vita a un teatro la cui storia nutrirà tutte le esperienze teatrali più importanti del nostro secolo? Al di fuori della Russia, si tende a considerare il Teatro d'Arte come una creazione di Stanislavskij, la figura di Nemirovic-Dancenko viene spesso messa in secondo piano, relegata al ruolo un po' grigio di amministratore e di intellettuale accademico, quando non è del tutto ignorata. In realtà come afferma Ol'ga Radisceva nel suo recente libro *Stanislavskij e Nemirovic-Dancenko: storia dei rapporti teatrali, 1897-1908*: «Il Teatro d'Arte appartiene con lo stesso diritto a Nemirovic-Dancenko sia per quanto riguarda la sfera delle idee sia quella della formazione... Direttori con eguali diritti e registi autonomi, essi condivisero

la situazione di "due orsi in una tana"» E il loro rapporto, contrastato quanto si vuole («Erano così necessari, così utili l'uno all'altro, eppure - questo rimanga fra noi -, eppure si odiavano!» disse ai suoi allievi l'attore Michail Cechov durante una lezione in America nel 1955, «Di nuovo un problema! Perché?! È così strano. Erano così necessari l'uno all'altro, si amavano l'un l'altro come un artista un'altro artista! E nello stesso tempo... Difficile da spiegare») è proseguito per ben quarantun'anni, dalla nascita del Teatro fino alla morte nel 1938 di Stanislavskij.

Certo, piccolo di statura, un volto comune con quella accuratissima barba a ventaglio così tipica di quegli anni, i baffi all'insù, l'eleganza perfetta ma un po' troppo austera e cupa, Vladimir Ivanovic Nemirovic-Dancenko sembra destinato a non imprimersi nella memoria, soprattutto quando accanto a lui compare l'"orso" bianco Stanislavskij con quella sua statura imponente, le sue sopracciglia nere sopra gli occhi ridenti e la particolare bocca camosa. Drammaturgo di fama del Malyj Teatr, il teatro che accoglieva i migliori attori di Russia, insegnante di recitazione all'Istituto filarmonico di Mosca, Vladimir Ivanovic sognava quanto Stanislavskij un teatro libero dalla sciatta routine che imperversava anche al Malyj, una recitazione che, priva di affettazione, di trucchi di bassa lega, tendesse alla "verità", rispecchiasse una accurata e approfondita lettura del testo drammatico. Osservatore attento della drammaturgia a lui contemporanea, aveva intuito da subito la grandezza di Cechov ma anche, come vedremo, che solo un nuovo teatro poteva portare alla comprensione e quindi al successo le sue opere.

Konstantin Sergeevic Alekseev - assumerà il nome d'arte di Stanislavskij nel 1885 - era figlio di una ricca famiglia di mercanti che gli aveva regalato un'infanzia e un'adolescenza piena di svaghi e che aveva fatto del teatro il proprio divertimento tanto da avere un teatro - sia a Ljubimovka, la tenuta estiva di famiglia, sia nella casa di Mosca (il teatro-sala da pranzo), dove la compagnia di famiglia - sorelle, fratelli, cognati, suocere -, conosciuta come il circolo Alekseev, rappresentava commedie, vaudevilles e operet-





te. Quando incontrò Dancenko aveva fondato già da dieci anni, rimettendoci parecchi soldi di tasca propria (Stanislavskij viveva dei proventi della fabbrica paterna), la Società di arte e letteratura insieme al regista Aleksandr Fedotov, al tenore Fedor Kommisarzevskij e al pittore Fedor Sollogub. Gli spettacoli recitati da attori dilettanti, e soprattutto quelli diretti da Stanislavskij, che aveva intrapreso i primi passi nell'arte della messinscena, si

erano guadagnati una certa fama a Mosca per la precisione, la minuziosità della ricostruzione storica (dovuta all'influenza dei Meiningen, la compagnia del duca di Sassonia che aveva affascinato tutta Mosca) unita a una teatralità fantasiosa e esuberante - «A me piace inventare diavolerie in teatro. Sono felice quando riesco a trovare un trucco per ingannare lo spettatore», scrisse nella

certamente di facile realizzazione. Ufficialmente fu il 19 aprile del 1898 che ciascuno occupò il suo posto di comando: Dancenko come direttore-amministratore con il compito di provvedere al repertorio e alla compagnia, Stanislavskij come primo regista. Entrambi con un diritto di veto, l'uno su tutti i problemi di



zione una rimessa di legno della sua proprietà. «Le prove incominciavano alle undici di mattina e terminavano verso le cinque pomeridiane. Dopo di che gli artisti andavano a fare il bagno nel fiume, a pranzare, a riposare, e alle otto ritornavano per un'altra prova che durava fino alle undici di notte», ricorda Stanislavskij, che in quei giorni afosi si dimostrò una guida animata da un imperioso bisogno d'ordine che impose senza mezzi termini a tutti nel nome della superiorità dell'arte sulla vita. «Era un continuo stare all'erta, sull'attenti, guai al più piccolo ritardo, il tuo nome finiva sul quaderno delle multe o sulla lavagna. Konstantin Sergeevic introdusse delle leggi perentorie che venivano applicate pedissequamente, alla lettera, senza alcuna indulgenza o speranza di grazia.», scriverà in un suo libro di ricordi l'attore Luzskij. E non si trattava di preparare un solo spettacolo ma di metter insieme un repertorio di dieci opere, un numero che a quei tempi si giudicò risibile e dettato da presunzione, visto che in teatri ben più importanti e di richiamo si allestiva una "prima" alla settimana. La scelta dello spettacolo d'apertura della stagione cadde, come abbiamo visto, su *Zar Fedor Ioannovic* di Aleksej Tolstoj, un testo che era stato vietato per trent'anni dalla censura per via dell'impotenza morale, del carattere antieorico che veniva attribuita allo zar. Nemirovic-Dancenko pensava che la tragedia avrebbe stimolato la fusione fra l'originale fantasia creativa di Stanislavskij e la sua capacità di penetrare letterariamente il testo. E non si sbagliava. È diventata leggendaria la cura meticolosa con cui Stanislavskij ricercò costumi e oggetti di scena per lo spettacolo che era ambientato in una Mosca di fine XVI secolo. Per sfuggire il generico, approssimativo e volgare stile boiardo che imperversava in tutti i teatri in simili messinscene, non solo si mise a leggere tutti gli studi sull'argomento e visitò musei, chiese e monasteri osservandone attentamente gli oggetti, ma organizzò vere e proprie spedizioni in varie città della Russia. S'inoltrò in mercati, si infilò in negozie di rigattiere e persino nelle case dei contadini, frugando nei loro bauli alla ricerca di vecchi ricami, antiche stoffe,



Mia vita nell'arte - e anche per la ricerca di una recitazione naturale, vicina alla vita (uno dei modelli era il nostro Salvini), priva dei clichés dei vecchi attori. Insomma fra i due c'era una quantità sufficiente di aspirazioni e idee comuni tali da far scattare la determinazione di dare vita insieme a un'impresa che non era

carattere letterario, l'altro su questioni di regia e di messinscena. La compagnia, di trentanove persone, fu formata da ex attori di Stanislavskij (come la moglie Lilina, M. Andreeva, V. Luzkij, A. Sanin, A. Artem ecc.) e da ex allievi della Filarmonica di Dancenko (Olga Knipper, Ivan Moskvin, Vsevolod Mejerchol'd ecc.), e da altri di diversa provenienza come A. Visnevskij.

Non avendo a disposizione un luogo in cui provare in città, la numerosa troupe guidata da Stanislavskij (Dancenko sarebbe giunto più tardi a dargli il cambio) si recò - siamo in piena estate - a Puschino, un luogo di villeggiatura distante trenta chilometri da Mosca, dove uno dei membri della Società di arte e letteratura aveva messo a loro disposi-

ornamenti per il capo. A bordo di un vagone ferroviario messo a disposizione da un ex membro della Società d'arte e letteratura, influente funzionario dell'ente ferroviario, Stanislavskij insieme ad altri componenti della compagnia, tra cui il pittore Simov che si occupava della scenografia, si recò nelle antiche città di Jaroslavl e Rostov, e da lì poi giù, in piroscalo, lungo il Volga, ovunque acquistando senza risparmio ricche stoffe, antiche vesti e calzature, vasellame, che ancora oggi si possono ammirare nella casa-museo moscovita di Stanislavskij. Dal canto suo Dancenko lavorava



sodo con il giovane Moskvina che doveva interpretare la parte del protagonista, giungendo in breve tempo a ottimi risultati, tanto che Stanislavskij, di ritorno dalle sue peregrinazioni, dopo avere assistito a una prova si sciolse in lacrime di gioia.

«La mise en scène del primo atto è molto audace. È importante per me conoscere la tua opinione» con queste parole Nemirovic-Dancenko invitava alle prove del *Gabbiano* - secondo spettacolo della stagione inaugurale - il suo autore Anton Pavlovic Cechov. *Il Gabbiano* - è risaputo - era già stato allestito due anni prima al Teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo e il fiasco era stato così clamoroso che il giorno stesso lo scrittore prese carta e penna e scrisse all'editore Suvorin: «Non scrivero né farò mai più rappresentare commedie». Fu grazie alle ripetute, pervicaci insistenze di Dancenko che Cechov si lasciò convincere, per rammaricarsene poi quotidianamente fino al giorno della "prima", a concedere nuovamente il suo beneplacito. Ma Dancenko dovette sostenere la sua lotta non solo con Cechov ma anche con Stanislavskij che non riusciva a vedere nella commedia molti motivi di interesse - «I miei

ideali letterari di allora erano abbastanza primitivi» confesserà più tardi - ed era in genere più propenso alla messinscena di testi classici. La decisione di fare del Teatro d'Arte un palcoscenico aperto alla drammaturgia contemporanea nasceva

della volontà di Dancenko. Ma quando Stanislavskij si recò in una tenuta di un amico per stendere il piano di regia dell'opera, mentre Dancenko a Puschino leggeva il testo con gli attori e cominciava a elaborare con loro l'interpretazione dei personaggi, il mondo segreto di Cechov gli si aprì all'improvviso ed egli incominciò a decifrarlo con passione. Come scrisse Ripellino nel *Trucco e l'anima*, il saggio-romanzo sui maestri della regia russa novecentesca che resta a tutt'oggi ineguagliabile per ampiezza di riferimenti e suggestione poetica, «La sua partitura registica del *Gabbiano* dà inizio ad un nuovo stile di messinscena, uno stile rivolto allo scandaglio interiore, bramoso di trarre alla luce il "corso subacqueo" dei dialo-

ghi, di rendere le oscillazioni impalpabili, in breve di trasporre in immagini sceniche il "nastroenie", ossia il "mood", l'atmosfera». Le prove del *Gabbiano* furono tese e nervose, nacquero i primi dissapori fra Stanislavskij e Dancenko soprattutto sulla linea di interpretazione di alcuni personaggi. Dancenko aveva scommesso tutto su quest'opera: «Nel successo o meno del *Gabbiano* è in gioco il mio amor proprio artistico». Non solo: un altro fiasco avrebbe forse definitivamente minato la già incertissima salute di Cechov, tanto che la sorella dello scrittore implorò più volte di rimandare l'andata in scena dello spettacolo. Infine arrivò il 17 dicembre

1898, data della "prima". Affidiamo alla penna di Stanislavskij la descrizione di quella serata decisiva non solo per Cechov ma anche per il futuro del Teatro d'Arte. «Come recitammo non ricordo. Il primo atto terminò con un silenzio di tomba nella sala. Un'attrice cadde svenuta, io mi tenevo appena in piedi dalla disperazione.

Ma, improvvisamente, dopo una lunga pausa, nel pubblico si levò un urlo, uno strepito, un applauso frenetico. Il sipario si mosse, si aprì, si richiuse, e noi stavamo lì come storditi. Poi di nuovo un urlo...

e di nuovo il sipario... Noi stavamo sempre immobili, senza comprendere che dovevamo inchinarci. Finalmente avvertimmo il successo, e incredibilmente commossi, cominciammo ad abbracciarci l'un l'altro come si fa nella notte di

Pasqua.» ■

In apertura, la compagnia del Teatro d'Arte a Yalta nel 1900. Si riconoscono, in terza fila da sinistra, Nemirovic-Dancenko, Stanislavskij, Cechov, Gor'kij e seduto in primo piano, sulla destra, Mejerchold; a pag. 40, in senso orario, Stanislavskij a 25 anni, con Nemirovic-Dancenko nel '98 e in un disegno di Serov del 1905; in questa pag., Anton Cechov a Yalta e, in basso, l'albero genealogico della grande famiglia dei teatri discesi dal Teatro d'Arte.



Noi allievi di Dodin cresciuti col "sistema"

di Tatjana Olear

Sotto il titolo il gabbiano simbolo del Teatro d'Arte.

Il Tempo è una cosa molto strana. Ci sono degli eventi e delle figure storiche che ormai ci sembrano remoti: Stanislavskij, Mejerchol'd, Cechov, Vachtangov - questi mostri sacri del teatro russo appartengono ad un'epoca lontana, che la nostra mente moderna trasforma in una leggenda o in una barzelletta. Ma se si guarda con un po' d'attenzione si può scoprire che un legame fra noi e loro esiste ed è un legame stretto, e che quell'abissale distanza nel tempo è molto più corta di come ci poteva sembrare.

Parlo con Oleg Dmitriev, attore e regista nel teatro di Lev Dodin, vincitore nel 1995 del Premio Mejerchol'd. Tutti e due abbiamo studiato all'Accademia teatrale di Pietroburgo nel corso tenuto da Dodin, io come attrice lui come regista, e insieme abbiamo recitato in *Gaudeamus* e in *Claustrophobia*. Riflettiamo sul fatto che il nostro maestro è stato allievo di Boris Zoon, rinomato pedagogo pietroburghese, che a sua volta era stato allievo di Stanislavskij. Dunque ci dividono da Stanislavskij solo due generazioni, e ci lega a lui una tradizione teatrale ininterrotta.

OLEAR - In Russia si dice che ognuno ha il suo Puskin, ciò significa che ognuno

legge il primo fra i poeti russi a suo modo, trovando nelle sue opere qualcosa per sé. Allo stesso modo possiamo forse dire che ognuno nel mondo del teatro ha il suo Stanislavskij. Il tuo com'è? Quali pensieri ti evoca questo nome?

DMITRIEV - Stanislavskij anzitutto mi ha aiutato a capire che cosa rappresenta il teatro dove lavoro, il Malyj Teatr diretto da Dodin. Che esso non è apparso nel vuoto, ma che è una tappa dello sviluppo di tradizioni culturali ben determinate. E poi quando leggo i suoi libri capisco che le mie domande sono le stesse che la gente del teatro si poneva cento anni fa...

O. - ... ma è stato Stanislavskij il primo a tentare di dare delle risposte.

D. - Proprio questo mi affascina: egli scopriva tutto per primo.

O. - Però ricordo che nei primi anni di studio tu non potevi neanche sentire nominare il nome di Stanislavskij. Perché?

D. - Ho cominciato a studiare l'arte dell'attore non con Lev Dodin ma con un altro professore. Anche lui insegnava ai suoi studenti secondo il metodo di Stanislavskij, però per lui era una scienza fredda, una lingua morta, qualcosa di simile all'obbligatorio marxismo-leninismo durante i tempi sovietici. Poi per tanti anni non sono riuscito a liberarmi da

questa visione morta, scolastica dell'insegnamento stanislavskiano e dal disgusto che mi provocava.

O. - Purtroppo, i professori del genere sono tanti. Fra loro trovi anche gli allievi degli allievi di Stanislavskij, che teoricamente possiedono la tradizione, ma manca loro la cosa più importante: lo spirito per rinnovarla e trasmetterla con passione. Credo che non esista nessuna scuola teatrale in Russia, in cui gli allievi nel corso il primo anno di studio non siano obbligati a leggere *La mia vita nell'arte* di Stanislavskij e a prenderne diligentemente gli appunti.

D. - È vero, è toccato a tutti quanti noi. È stato un compito piuttosto difficile: il libro ha un soggetto che rapisce e una grande quantità di impressioni e di osservazioni, insomma è un romanzo... Ma come fare a prendere gli appunti da un romanzo? Bisogna capire da quale punto di vista farlo, che cosa si deve tirare fuori. E se questo è il primo compito che danno allo studente, bisognerebbe capire che lui quel punto di vista non lo possiede ancora. Così almeno è stato per me. Io presi i miei appunti solo perché mi era stato ordinato. Poi, studiando con Dodin ho capito il senso dell'esercizio: leggere questo libro e scrivere le nostre impres-

sioni (non prendere gli appunti!) deve spingere noi stessi a scrivere un libro simile...

O. - ... e non necessariamente sulla carta...

D. - ... ma nella vita attraverso gli spettacoli e le parti che si interpretano.

O. - A me i libri di Stanislavskij sono stati davvero di grande aiuto. Ho cominciato a lavorare in teatro dopo appena due mesi di studio all'accademia teatrale. Ma lo studio procedeva molto lentamente: prima andava imparata una cosa, poi un'altra. Dunque mi sono trovata davanti alle stesse maledette domande professionali di cui parlavi tu: come farlo? come? come? E in quel momento mi è capitato fra le mani *Il lavoro dell'attore sul personaggio*. Non dico che questo libro mi ha risolto tutti i problemi, però è stato un vero filo di Arianna...

D. - Perché eri tu stessa a cercare il filo, e nessuno ti aveva ancora detto: «Questa è la Bibbia del Teatro!» Il sistema di Stanislavskij non va imparato a memoria, bisogna parlarlo. Come il testo di una pièce: bisogna appropriarsene. Non ha senso pronunciarlo "con espressione", neppure se la voce è bella, bene impostata e la dizione perfetta.

O. - Vedo che stiamo tutti e due parlando del "sistema" come della ricerca personale di un artista del "vivo" nel teatro.

D. - La realtà teatrale è diversa da quella della vita. Perciò è importantissimo che nella massima artificiosità della scena l'attore sia capace di rimanere vivo. Egli deve conservare le reazioni e le espressioni naturali, il vero movimento del pensiero. Non la dimostrazione di una qualche passione, ma una vera esistenza dentro una vita reale - questo Stanislavskij chiamava il "vivo", questo doveva diventare la legge fondamentale del teatro. Lavorare in questo modo, secondo me, è continuare la sua tradizione. Cercare le risposte come se non si fossero ancora trovate, così fanno Dodin, Vasil'ev e Jurskij, così facevano Efros, Tovstonogov e Ljubimov...

O. - E Mejerchol'd, e Michail Cečov, e Vachtangov, che erano i suoi allievi. A proposito, non sono mica tanti i grandi registi che hanno lasciato un simile campionario di eredi. Se fosse possibile fare

un salto indietro nel tempo, tu vorresti fare l'attore nel teatro di Stanislavskij?

D. - Senz'altro. Ma in modo di poter poi ritornare a casa. Come è successo a Boris Zoon, che giovanissimo, dopo avere sentito che Stanislavskij teneva dei corsi ogni venerdì - sabato - domenica, ogni fine settimana prendeva il treno per Mosca e andava a seguire il corso.

O. - Stanislavskij era ormai alla fine della sua vita: sono stati anni molto difficili per lui, per non dire tragici. Ne parla nei suoi diari, che sono stati pubblicati solo dopo la perestrojka: egli, pur vecchio e malato, è sempre pieno di idee e animato dalla volontà di radunare gli attori con i quali ha creato il Teatro d'Arte e ricominciare tutto da capo. Ma ormai lo separava da loro una profonda incomprensione.

a Mosca

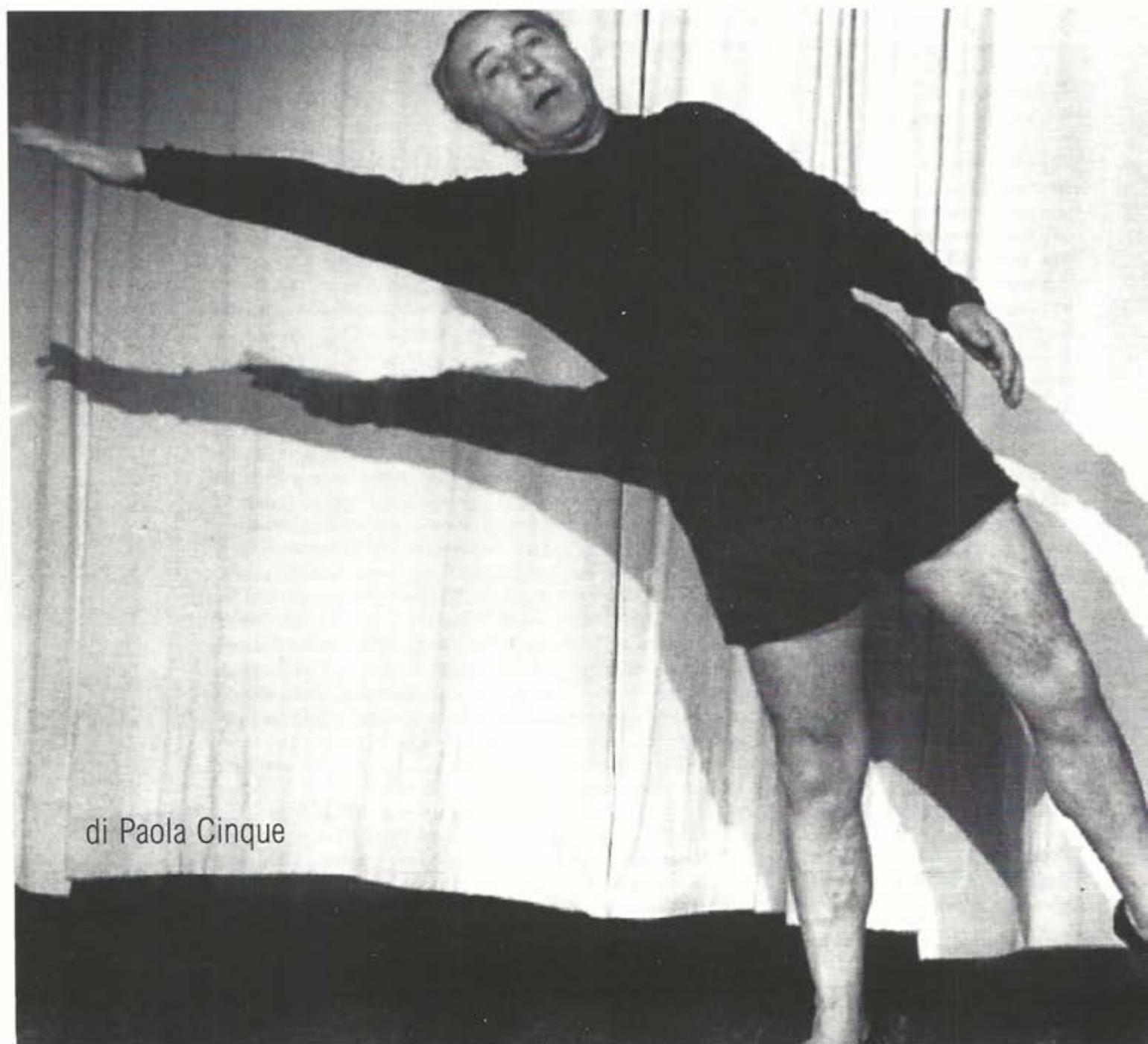
Festival, mostre e una biblioteca per il secolo del Teatro d'Arte

Cosa sta facendo il mondo teatrale russo per celebrare i cent'anni della nascita del Teatro d'Arte che scoccheranno il 14 ottobre del 1998? Innanzitutto il celebre teatro fondato da Stanislavskij e Nemirovic-Dancenko non è più un'istituzione unica perché dieci anni fa si è divisa in due. Così oggi abbiamo un Teatro d'arte intitolato a Cechov, di cui è direttore artistico Oleg Efremov (ed è quello doc), e uno intitolato a Gorkij capeggiato da Tatiana Doronina. E l'unica cosa che lega fra loro i due teatri è una profonda e reciproca ostilità. Però un compleanno è pur sempre un compleanno e va festeggiato. La lunga serie di eventi culturali abbinati al centenario ha già avuto inizio la scorsa stagione con il debutto al Teatro d'Arte Cechov delle *Tre sorelle* dirette da Efremov (spettacolo che ha poi intrapreso una tournée negli Stati Uniti), e con, a giugno, una conferenza internazionale intitolata "Slavjanskij Bazar", dal nome del ristorante dove ebbe luogo il leggendario incontro fra Stanislavskij e Nemirovic-Dancenko, che ha accolto come ospiti i maggiori registi contemporanei. Alla televisione è andata in onda una serie intitolata "Gli attori del Teatro d'Arte raccontano", e alcuni telefilm basati sui racconti di Cechov. Fonte di accese discussioni nel mondo teatrale è stata l'uscita del libro di Olga Radiceva *Stanislavskij e Nemirovic-Dancenko, una storia dei rapporti teatrali*, in cui l'autrice indaga il rapporto fra i due giganti del teatro, mettendo in luce contrasti e ostilità. Fra poco usciranno, oltre a un'edizione speciale delle opere complete di Stanislavskij, due volumi dedicati alla storia del Teatro d'Arte e la monografia *L'eredità di Nemirovic-Dancenko*. Dedicato al giubileo è anche il Festival cechoviano di Mosca (marzo-giugno) al quale saranno presenti 52 spettacoli provenienti da paesi diversi. Nel museo del Teatro d'Arte Cechov si aprirà una mostra dedicata alla storia del teatro dalla fondazione fino ai nostri giorni e vi si svolgeranno delle serate dedicate ai grandi attori di una volta, dal titolo "I coetanei del teatro". È stata creata una fondazione che si occuperà del restauro della tenuta familiare di Stanislavskij, Ljubimovka (qui si sono svolte le prime prove della neonata compagnia), allo scopo di trasformarla in un laboratorio teatrale. Espropriata dai bolscevichi, la tenuta era poi stata utilizzata come dormitorio per gli operai di una fabbrica che si trovava nelle vicinanze. Seconda importante iniziativa è la creazione, all'interno del Teatro d'Arte Cechov, di una biblioteca di drammaturgia contemporanea russa. *Tatjana Olear*

anniversari

Centenario dalla nascita

Etienne Decroux: che voleva restare



di Paola Cinque

giorno, al termine dell'incontro-lezione, dagli allievi della scuola di mimo da lui fondata a Parigi nel 1940 e poi diretta ininterrottamente dal '63 all'87, alla soglia dei novant'anni.

L'uomo in piedi

Il grande attore, mimo e teorico francese nel ricordo di uno dei suoi ultimi allievi - I mille lavori umili prima di approdare al Vieux Colombier - La scuola fondata a Parigi nel 1940: teoria e pratica di un maestro che portava avanti la sua ricerca quasi in segreto

«**E**coute mon coeur/O-ho.../Ecoute la harpe/O-ho.../Du vente de chez nous/O-ho.../Du pays d'Artois/O-ho.../C'est un très vieil air/O-ho.../Des bords de la Scarpe/O-ho.../Qui chante aujourd'hui/O-ho.../Tout comme autrefois/O-hoooo...»: sulle note d'una canzone popolare francese dell'Ottocento, cantata in coro con grazia ed eleganza d'altri tempi, Monsieur Decroux, attore, mimo e teorico francese, di cui quest'anno ricorre il centenario della nascita, si congedava ogni

A lezione nel sotterraneo

«Si lavorava in un caveau, posto al di sotto del livello stradale - racconta Michele Monetta, attore, mimo e regista napoletano, che è stato, dal 1982 al 1984, tra gli ultimi "militanti del movimento in un mondo che si è seduto", come Decroux, con uno dei suoi proverbiali aforismi, amava definire i propri allievi, giunti a Boulogne-Billancourt da ogni angolo del mondo - dove il Maestro, severo e rigoroso, ci ospitava ogni mattina puntuale alle 8.30, per due ore. Si entrava in aula, cioè nel sotterraneo, e dopo alcuni minuti, il tintinnio di un campanellino annunciava l'entrata in aula di Etienne Decroux, che ci salutava sempre allo stesso modo, con un radioso "Bonjour a tout le monde". La lezione consisteva essenzialmente in una conferenza e in una serie di esercizi, che il Maestro eseguiva e mostrava cantando, in una splendida dizione antica, romanticissime e strazianti melodie francesi.

Noi, attraverso il canto, avevamo il compito di riprodurre il movimento, che doveva essere ricco di mu-si-ca-li-tà, altrimenti sarebbe stato semplicemente un movimento ginnico, sportivo, e dunque poco interessante.

Tutta la lezione si svolgeva in un'atmosfera di totale distacco dalla realtà metropolitana, lungo un percorso rituale e iniziatico che introduceva ad un mondo in cui si doveva lavorare solo sul dettaglio, lentamente, segmento per segmento. A fine lezione si cantava insieme, in coro, la canzone popolare francese che rievoca l'immagine del vento mentre soffia leggero lungo le sponde di un fiume. Dopo le prime settimane, attraverso quella canzone e l'uso che se ne faceva in quel luogo, ho capito che anche una lezione di teatro è parte di un "rituale": stress e fanghiglia appartengono alla quotidianità, alla strada; al di là e al di sotto del muro, nell'aula fredda e umida, esisteva uno spazio diverso, dove il corpo in calzamaglia diventava altro, il ritmo del cuore alterava il proprio battito come pure il respiro, completamente. Il suono delle campane faceva scattare in me le antenne dell'attenzione, mentre il ritmo della canzone finale, come in una dissolvenza incrociata, mi riportava piano piano per strada, al quotidiano, alla vita».

Il mimo come pedagogia teatrale: a quest'ipotesi Etienne Decroux ha dedicato un'intera esistenza di lavoro e ricerca, approdando a risultati di straordinaria efficacia, oggi universalmente riconosciuti come fondamenti del teatro contemporaneo, nonostante il carattere privato e "semiclandestino" del suo impegno didattico. Lavorare in segreto, in uno spazio fisico e mentale sotterraneo, è stata la cifra distintiva della pedagogia decrouxiana. Da un lato, infatti, c'erano i segreti del Maestro - risultato d'una rigorosissima ricerca personale sul movimento condotta al riparo da occhi indiscreti - i quali passavano a livello corporeo, fisico, plastico, dinamico, attraverso il corpo dei giovani allievi, come per un fenomeno di transfert, di induzione, di magnetismo. Dall'altro, la scelta della segretezza si giustificava come neces-

“Ho imparato tutto da Etienne Decroux, e per tanto tempo ho creduto di essere solo. Poi ho scoperto un artista del corpo, un italiano, Ferruccio Soleri. La Commedia dell'Arte è ancora viva grazie a lui”

Marcel Marceau

sità: Decroux, che negli anni '30-'40, proveniente dalla scuola del Vieux Colombier dove s'era formato con Copeau, era un attore sulla cresta dell'onda in teatro come sullo schermo, coltivava nascostamente l'ambizione di far progredire la propria ricerca sul mimo attraverso uno studio sotterraneo e una sperimentazione scrupolosa, mai appagante e definitiva, portata avanti senza esibizioni.

Le sue cento camminate

Leggere, scomporre, torcere, comprendere, contrarre, dilatare, nel tempo e nello spazio, le parti del corpo umano, partendo dalla figura del tronco intero - testa, collo, petto, cintura, bacino e poi, in secondo piano, braccia, mani, gambe - per ricostruire l'immagine dell'attore. Decroux, ispirandosi alla teoria del sistema triunitario definita da Delsarte - spirito, anima, vita orientati rispettivamente nella testa, nella parte centrale del corpo e nell'azione muscolare - localizzava, mediante un uso antinaturalistico del corpo, i movimenti del pensiero in quelli della testa, dell'emozione in quelli del busto, della forza in quelli del bacino. In tal modo cercava una via di fuga per l'astrazione attraverso l'uso del gesto in funzione evocativa, sempre partendo, tuttavia, da un dato reale, dalla concretezza della vita, dal lavoro dell'uomo.

Approdato al teatro dalla vita, per affinare la propria dizione ed esaltare le pro-

prie capacità oratorie, di cui aveva fatto esperienza nei gruppi agit-prop, anarchici e rivoluzionari, Decroux aveva lavorato in precedenza come imbianchino, barman, scaricatore, muratore, idraulico, infermiere, e di quelle esperienze successivamente, da teorico e maestro del movimento, aveva serbato un ricordo "fisico", condensato nella stilizzazione del gesto quotidiano volto a trasferire emozioni e sensazioni vitali sul piano poetico. «Monsieur Decroux ha elaborato centinaia di modi di camminare - racconta ancora Monetta - tutti tecnicamente descritti, precisati, dal punto di vista statico e dinamico.

Ognuno di noi ne ha imparati alcuni, ma molti sono scomparsi con lui. Ricordo che per insegnarci la "marcia con la caduta", com'era sua abitudine, il Maestro, finissimo oratore, raccontò un aneddoto: ci parlò di un esercito, del senso di possesso del gruppo di soldati impegnati nella marcia mentre segnavano il passo, con il bacino molto pesante che trasmetteva la sensazione dell'aggressione.

Una volta, dall'immagine di vita di un ragazzino che si muoveva lungo il perimetro al di là del muro in bicicletta, del quale si poteva scorgere soltanto la testa scorrere senza intoppi, nacque in lui l'idea della "marcia senza accenti", un particolare modo di camminare quasi scivolando sul palcoscenico».

La poetica e la grammatica del mimo corporeo acquistano anche una dimensione morale. Per Decroux «il mimo è tragicamente legato al suolo», in quanto è prometeico, incatenato a terra; la sua stessa esistenza è legata al combattimento tra la volontà di elevarsi, di proiettarsi verso l'alto, e la forza di gravità che lo costringe a spingere il pensiero attraverso il corpo, in modo che il corpo tenti di somigliare al pensiero. Le tecniche di approccio al movimento, quelle del contrappo-

so, delle scomposizioni, delle torsioni e contorsioni ispirate all'arte plastica di Rodin, rendono manifesta l'essenza intima e morale del mimo, che risiede nel "rischio": perché sia davvero significativo ed interessante, il movimento va spinto sempre al limite della caduta, in una condizione di disequilibrio tale da significare, fuor di metafora, la volontà e la capacità di rimettere sempre in gioco se stessi e le certezze appena acquisite.

Questa, probabilmente, è stata l'ultima lezione di un grande vecchio, una vita di teatro dietro le spalle, presenza carismatica capace di parlare ai giovani e porgere una tecnica con modi e parole di sapore ottocentesco, ma dai contenuti estremamente moderni, che proiettano l'ombra di quelle intuizioni sulla figura dell'attore del prossimo millennio. ■

VENTI DEL SUD. PSICHE NEL GIARDINO DEGLI OSCILLA, ideato, disegnato e diretto da Michele Monetta su testi di Petronio, Bulwer Lytton,



Anonimo Pompelano. Con Michele Monetta, Lina Salvatori, Antonella Mari, Paola Parracino, Arianna D'Angiò. Prod. Coop. Le nuvole - Teatro Nuovo/Il Carro.

Elegante e poetico, evocativo e pieno di grazia, è lo spettacolo messo in scena al Teatro Nuovo di Napoli da Michele Monetta e dedicato al maestro Etienne Decroux, del quale l'attore, mimo e regista napoletano è stato allievo agli inizi degli anni Ottanta, in occasione del centenario della sua nascita. La performance, che s'ispira al mito di Psiche - la fanciulla iniziata all'amore e simbolo dell'anima, raffigurata iconograficamente come una farfallina dalle ali bianche che vola via dal corpo dopo la morte - parte dai lidi pietrosi della Grecia e, al ritmo di una risacca marina popolata di gabbiani, arriva a lambire le sponde del Mediterraneo, passando per Pompei, lungo un percorso che si fa metafora del passaggio dall'età dell'innocenza ai primi turbamenti adolescenziali.

Legando versi tratti da Apuleio, Petronio, Bwiler-Lytton e da anonime epigrafi pompeiane, Monetta scrive un racconto scenico di grande suggestione, in cui il sincretismo culturale, musicale, visuale ed attoriale si erge a protagonista. Con estrema delicatezza e sapienti invenzioni, lo spettatore viene introdotto nel mistero della performance, attraverso l'incanto delle figurazioni ispirate alla pittura vascolare greca, la magia del teatro delle ombre, la ritualità delle lotte marziali, la poesia di un *pas de deux* stilizzato, le geometriche evoluzioni della danza anatolica, il rimosso delle maschere antropologiche.

Uno spettacolo sulla memoria, sul ricordo di sé e del proprio vissuto, che per raffinatezza ed armoniosità sfiora le più alte vette della poesia d'attore grazie ad un caleidoscopio di immagini corporee fortemente evocative, frutto del rigore formale e della fantasia gioiosa di un talento che sa pizzicare le corde del cuore. Paola Cinque

A Napoli e Bologna

Spettacoli, stage, convegni e video per ricordare l'atleta del cuore

Michele Monetta, classe 1955, attore, mimo, regista, fondatore a Napoli, nel 1985, della Cooperativa "Le nuvole" e della scuola di mimo per attori, danzatori, mimi e animatori che dirige personalmente coordinando tre complesse pedagogie corporee - metodo Decroux, Lecoq e Feldenkrais - nei primi anni Ottanta era tra gli allievi di Etienne Decroux, il grande attore francese, a quel tempo pluriottuagenario, che è stato inventore e maestro del mimo corporeo astratto, leggenda vivente e memoria storica del teatro del Novecento. Al suo carismatico maestro, in occasione del centenario della nascita, Monetta ha dedicato un progetto nazionale itinerante intitolato L'atleta del cuore. Centenario della nascita di Etienne Decroux, in collaborazione con la Cooperativa "Le nuvole" e con le cattedre di Storia del teatro dell'Università di Napoli "Federico II" e del Dams di Bologna.

Il programma delle iniziative, che si sono svolte a Napoli nel novembre scorso presso il Teatro Nuovo, e a Bologna in febbraio presso il Teatro Ridotto, presentava la messa in scena di uno spettacolo, *Venti del Sud*, ideato e diretto da Michele Monetta; uno stage teatrale intitolato *Il corpo Immaginario*, destinato a venti giovani attori, curato da Michele Monetta e da Lina Salvatori; un convegno dal titolo *Mimo, pantomima e mimica nel teatro del '900*, con la partecipazione dei professori Marco De Marinis, Eugenia Casini Ropa e Franco C. Greco; e infine la proiezione di due video su Decroux, *Pour saluer Decroux* di J. C. Bonfanti e *L'homme qui voulait rester debout* di S. Wasson. Paola Cinque

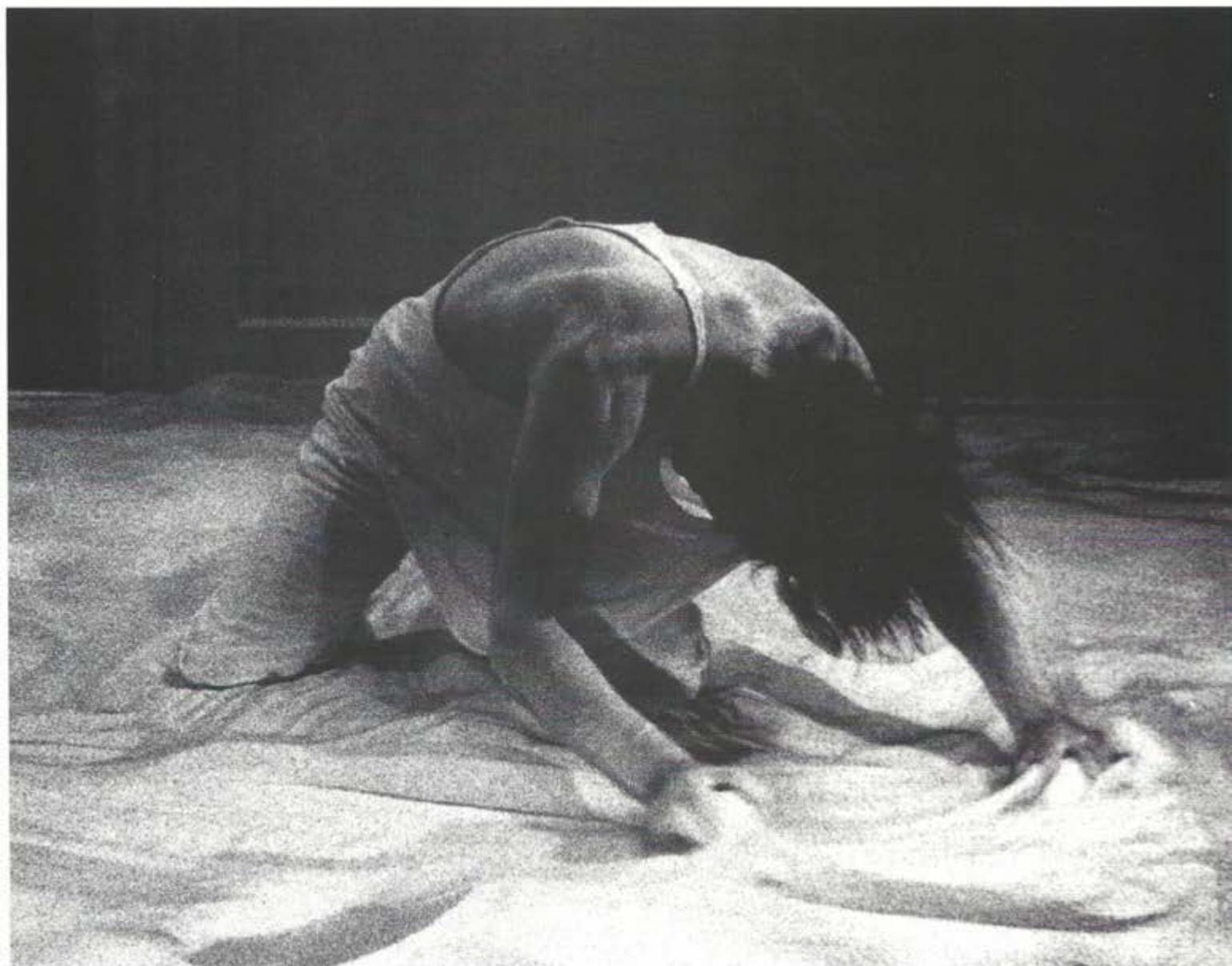
In queste pagine, Etienne Decroux; in basso, Michele Monetta e Lina Salvatori in *Venti del sud*. Psiche nel giardino di Oscilla.



anniversari

Yves Lebreton

Il corpo, **essenza** del teatro



di Renzia D'Incà

Allievo di Etienne Decroux e convinto assertore - sulle orme del maestro - della centralità dell'espressione corporea dell'attore, Yves Lebreton torna al "teatro-danza" dopo il successo, di pubblico e di critica, conseguito nel genere comico. Ed è a partire dal suo percorso professionale e dalla felice esperienza del Centro di Ricerca L'Albero che traccia i limiti delle scuole teatrali contemporanee e descrive la degenerazione della società culturale italiana. Colpevoli le prime di aver privilegiato la voce, la parola e l'interpretazione in luogo della corporeità; vittima la seconda, di un apparato burocratico asfissiante e di una classe politica sorda alle esigenze delle nuove generazioni. Ma la sua è una polemica a 360 gradi: contro i mezzi di informazione, per le notizie false e tendenziose; contro le amministrazioni, lo stato e la comunità europea per i mancati finanziamenti; contro il cinema e la televisione per il danno inferto al teatro contemporaneo. Sorge spontanea una domanda: ci sarà una via d'uscita?

HYSTRIO - Qual è il programma e quali obiettivi si è prefisso quando ha fondato la scuola di mimo L'Albero?

LEBRETON - Da venticinque anni non mi stanco di ripetere che non sono un mimo e malgrado ciò, voi giornalisti, continuate a incollarmi addosso questa etichetta. Io odio il mimo, la pantomima illusionista basata sulla narrazione descrittiva e l'espressione dimostrativa: la falsità come stile teatrale. È vero che ho studiato alla scuola di Etienne Decroux che è considerato, in maniera impropria, il padre del mimo moderno. Decroux non ha nessuna filiazione diretta con la pantomima del XX secolo anche se il più popolare dei suoi allievi, Marcell Marceau, ha fatto ritorno a questa tradizione. Ma l'arte di un maestro non può essere valutata alla luce dei suoi allievi. Il

lavoro di Etienne Decroux nasce nell'ambito della ricerca teatrale intrapresa, negli anni '30-'40, da Jacques Copeau e Charles Dullin con i quali ha collaborato come attore. Decroux è un uomo di teatro che ha spinto la sua convinzione artistica fino alla radicale cancellazione dell'espressione verbale dell'attore a beneficio della sua espressione corporea. Questo ritorno alla supremazia del corpo

L'insegnamento di
Decroux - Origini e
finalità del Centro
Internazionale di
Formazione,
Ricerca, Creazione
Teatrale L'Albero - La
"cretinizzazione"
di massa compiuta
dalla televisione e
il peso opprimente
della burocrazia
sul teatro

è un ritorno all'essenza del teatro. Senza la co-presenza fisica dell'attore e dello spettatore, nessun evento teatrale può avere luogo. Dimentichiamo troppo spesso che la parola "attore" fa riferimento all'azione e non alla declamazione. La stessa storia etimologica dell'arte teatrale pone l'azione, e dunque il corpo che la esegue, al centro del suo linguaggio. Ecco perché io, seguendo l'insegnamento del mio maestro, ritorno alla fonte organica del teatro: il corpo. Il Centro Internazionale di Formazione, Ricerca e Creazione teatrale L'Albero non ha altro obiettivo. A partire dalla centralità del corpo tende a riscoprire il legame che unisce quest'ultima alle diverse componenti del linguaggio teatrale e principalmente alla voce. Oltre agli stages di base sul "corpo energetico" e sul "corpo mentale", l'Albero propone degli stages sul "corpo vocale", sul "corpo verbale", sul "corpo musicale" e sul "corpo comico".

Sovvenzioni personali

H. - Ci può tracciare un bilancio della attività del Centro?

L. - Tengo a precisare che il Centro è purtroppo un'iniziativa strettamente privata. Non ho avuto sostegni di nessun tipo, né dalle amministrazioni locali, né dallo Stato italiano, né dalla Comunità europea. Il centro è stato creato a partire dalle mie personali risorse economiche conseguenti alle vendite dei miei spettacoli. La mancanza di tale sostegno frena lo sviluppo e la crescita delle attività. Per fortuna gli studenti hanno risposto numerosi ai corsi che ho organizzato in questi cinque anni. Gli allievi arrivano dall'Italia e da tutti i paesi europei ma anche dagli Stati Uniti e dall'America Latina. Sono principalmente attori, cantanti o danzatori, alcuni già professionisti, ma anche studiosi, insegnanti, persone provenienti da esperienze diverse. La motivazione con cui gli studenti affrontano i corsi è grande, lavorano per sei, sette ore al giorno con un impegno fisico diretto e faticoso. A questo livello il centro funziona benissimo e mi dà delle grandi soddisfazioni tanto

che nel corso di quest'anno incrementeremo il numero degli stages. Il progetto a lungo termine prevede di allargare l'attività dei seminari a dei laboratori di formazione o di ricerca per periodi più lunghi e con la partecipazione di docenti provenienti da orizzonti diversi. Purtroppo, senza contributi per il Centro e borse di studio per gli studenti questo progetto rimane ancora un'utopia.

H. - Il teatro italiano è in grado di capire l'importanza del corpo per la sua mutazione?

L. - Il discorso è più ampio e complesso. È necessario chiedersi prima se l'Italia è in grado di capire l'importanza del teatro e soprattutto l'importanza dell'arte e della cultura nella mutazione della società. Purtroppo assistiamo sempre più spesso in questi anni al fenomeno di una burocrazia che tende ad asfissiare il teatro indipendente, il giovane teatro della ricer-

ca e della sperimentazione. Sono disgustato nel vedere l'impotenza e, peggio ancora, l'incompetenza dei poteri politici che non rilanciano il ruolo della cultura in un Paese dove, invece, cresce il fenomeno della "cretinizzazione" di massa compiuta attraverso le trasmissioni televisive. Non saranno mai i gestori dell'attività teatrale legati ai politici di turno a rinnovare la cultura teatrale, ma le nuove generazioni. Il teatro degli abbonati, il teatro di giro, quello ufficiale, non fa altro che allontanare i giovani dal teatro. Di fronte a una "decadenza annunciata", gli artisti e solo gli artisti dovrebbero reagire con forza e determinazione per costringere i politici ad assumersi le loro responsabilità e rendere l'Italia degna della sua straordinaria eredità artistica. L'arte e gli artisti sono drammaticamente esclusi dal dibattito sul teatro. Sembra un paradosso ma è proprio la massima scritta sul frontone di uno dei più bei templi della tradizione teatrale italiana, il Teatro Massimo di Palermo, a

invocare una condotta sulla quale i responsabili delle istituzioni

culturali dovrebbero meditare: «L'arte rinnova i popoli e ne rivela la vita. Vano delle scene il diletto ove non miri a preparar l'avvenire». È poco gratificante vedere che alle soglie del Duemila sia proprio la coscienza culturale dell'Ottocento a darci lezioni di contemporaneità.

La pedagogia senza corpo

H. - *Le scuole di teatro in Italia e all'estero dedicano abbastanza spazio allo studio del mimo corporeo?*

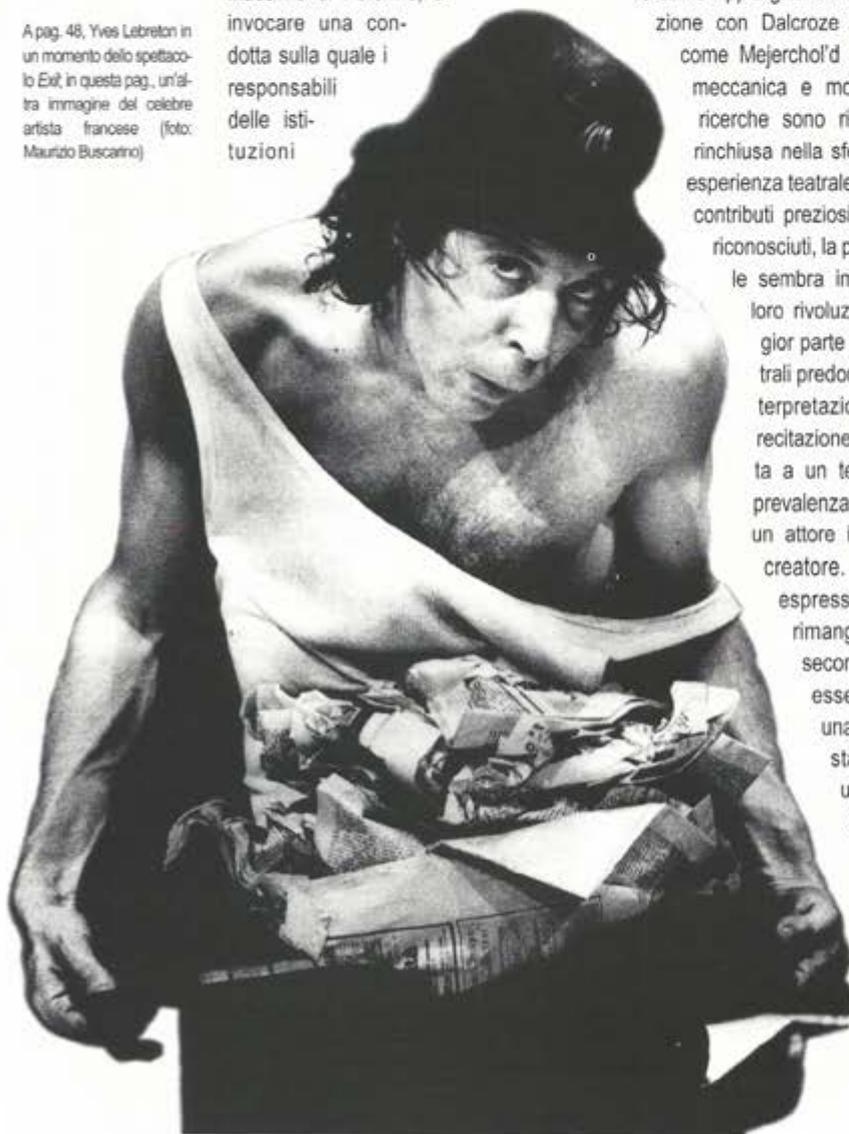
L. - Assolutamente no! La storia del XX secolo dimostra proprio che non si è riflettuto abbastanza sull'importanza del corpo nel linguaggio teatrale, malgrado ci siano stati uomini come Craig, Appia, Artaud, Mejerchol'd, Piscator, Decroux, Beck, Grotowski, Kantor o Bob Wilson, insomma i grandi maestri del Novecento. Infatti, anche se alcuni di loro hanno lavorato su una metodologia trasmissibile come Appia grazie alla sua collaborazione con Dalcroze sulla ritmica, o come Mejerchol'd con la sua biomeccanica e molti altri, le loro ricerche sono rimaste ciascuna rinchiusa nella sfera della propria esperienza teatrale. Malgrado i loro contributi preziosi e storicamente riconosciuti, la pedagogia teatrale sembra impermeabile alle loro rivoluzioni. Nella maggior parte delle scuole teatrali predomina sempre l'interpretazione verbale, la recitazione parlata asservita a un testo d'autore, la prevalenza del concetto di un attore interprete e non creatore. Le capacità espressive del corpo rimangono un fatto secondario, invece di essere considerate una priorità. E questa è senz'altro un'assurdità perché anche la funzione verbale stessa, nel suo aspetto fisiologico, riporta

l'attore al suo corpo. La voce, la parola, non sono altro che un'estensione della corporalità dell'attore. Ma anche l'interpretazione riporta l'attore al suo corpo poiché un testo da interpretare trova la sua potenza espressiva solo quando è vissuto attraverso il corpo dell'attore. Un maestro come Stanislavskij ad esempio, ha tentato la via della reintegrazione del testo al vissuto affettivo e mentale dell'attore. Soltanto a questa condizione la recitazione trova la sua autenticità. In questo senso, la frattura tra le istituzioni responsabili della formazione teatrale e la ricerca artistica contemporanea è tragica. La crisi d'identità che agita il teatro di questo secolo con l'avvento del cinema e della televisione, va affrontata senz'altro nella ricerca di una risposta a questa spaccatura.

H. - *Lei ha prodotto in passato spettacoli che hanno avuto un grande successo di critica e di pubblico. Ce ne vuole parlare?*

L. - All'inizio della mia carriera mi sono concentrato sul teatro astratto, quello che oggi è definito il "teatro-danza". In questa prospettiva l'attore è un organismo che trasmette le vibrazioni tali da esprimere la mobilità del suo pensiero. E a questa ricerca va tuttora il mio interesse maggiore. Dopo sei anni di attività in questa direzione ho voluto cambiare e ho provato a rigenerarmi lavorando non più sull'astratto ma sul concreto. Ho abbandonato questa linea per il genere comico, uscendo da quello spazio atemporale in cui mi ero rinchiuso. Sono arrivato così alla elaborazione del mio spettacolo *Eh?*, che ha avuto un successo internazionale. Da *Eh?* fino a *Flash*, nei quali ho percorso questa linea di ricerca, ho ottenuto un grande successo di critica e di pubblico. Con l'ultimo spettacolo, invece, intitolato *Exil* e completamente diverso dai precedenti, sono tornato alle origini della mia ricerca, ma questa mia scelta non ha ancora avuto un riscontro soddisfacente, soprattutto a livello di distribuzione nei circuiti teatrali. ■

A pag. 48, Yves Lebreton in un momento dello spettacolo *Exil*; in questa pag., un'altra immagine del celebre artista francese (foto: Maurizio Buscarino)



Decroux in Francia

Né scuole né sovvenzioni solo la **fedeltà** degli allievi

di Carlotta Clerici

Decroux ha segnato la storia del linguaggio corporale: non è più possibile parlare di mimo prescindendo dal suo insegnamento. Eppure in Francia, spentosi il grande mimo e con lui la scuola che aveva creato negli anni Quaranta nelle cantine della casa di famiglia a Boulogne, alle porte di Parigi, non esiste una scuola ufficiale che porti avanti la sua lezione e nessuna sovvenzione è mai stata stanziata a proposito. L'insegnamento del metodo e della tecnica di Decroux sono così affidati alla volontà e alla tecnica di alcuni suoi allievi tra cui, a Parigi, un italiano, Ivan Bacciocchi.

HYSTRIO - *Come è avvenuto il suo incontro con Decroux?*

BACCIOCCHI - Ho conosciuto Decroux all'inizio degli anni Ottanta, come allievo della sua scuola. Dopo qualche tempo ho avuto la fortuna di lavorare con lui nei corsi privati che teneva, finalizzati ad iniziare alcuni allievi in maniera più specifica alla sua tecnica: gli interessava avere vicino a sé qualche allievo che gli facesse da assistente, che lo accompagnasse, soprattutto nella didattica.

H. - *Quando ha iniziato a trasmettere autonomamente la lezione di Decroux?*

B. - Nell'85, con altri due mimi che facevano parte di questa élite di allievi, Steve Wasson e Corinne Soum, ho aperto una scuola: L'Ecole du Mime Corporel Dramatique de Paris. Vi ho insegnato per otto anni, poi la scuola è stata trasferita a Londra.

H. - *Attualmente, oltre a tenere dei corsi privati, lei lavora nella scuola del più famoso allievo di Decroux, Marcel Marceau, finanziata dalla Ville de Paris. In che rapporto si pone l'insegnamento di Marceau con quello del suo maestro?*

Dopo la sua morte e la chiusura della scuola da lui fondata, la lezione del grande mimo sopravvive grazie all'impegno di alcuni suoi ex collaboratori, tra cui Ivan Bacciocchi

B. - Marceau è sicuramente più conosciuto di Decroux ed ha grandi meriti, ma il lavoro del suo maestro ha una portata più vasta. La tecnica di Decroux gli sopravvive. Marceau è partito da Decroux, ma poi ha preso la sua strada: ha molti punti in comune con lui, ma la sua lezione è diversa, non è altrettanto "scomponibile". Mi spiego: la tecnica di Decroux è paragonabile a una lingua: alla base vi è una grammatica, chiunque la può imparare. Quella di Marceau è un'espressione personale, non è possibile definirla con precisione: la trasmissione, dunque, è più complessa. Marceau ne è cosciente, ha sempre conosciuto il lavoro di Decroux, la sua importanza, e tiene ad avere nella sua scuola insegnanti che ne trasmettono il metodo.

H. - *Può dire, in due parole, in cosa consiste?*

B. - Certo. Innanzitutto gli aspetti fondamentali, essenziali, cose semplici: la contrazione e il rilassamento muscolare, o il trattamento della linea, della curva. Poi tematiche come il contrappeso: il rapporto forza/peso, lo spostamento di un ostacolo immaginario. L'azione assume in seguito i connotati di una questione morale: non più spostare un oggetto ma un'idea. L'azione si sposta dall'oggetto al pensiero, si tratta di far funzionare il pensiero: il

mimo pensa! Infine, la segmentazione del corpo: ad esempio, la testa deve potersi muovere senza che si muova il collo. Si tratta, per il mimo, di articolare il corpo come l'attore articola la parola. E da questo tipo di movimento nasce la poesia, è un'articolazione poetica.

H. - *Chi porta avanti questa tecnica precisa?*

B. - Non sono molti gli allievi di Decroux che continuano a trasmettere fedelmente l'insegnamento. Posso citare, oltre a Steve Wasson e Corinne Soum, Tom Leppard e Jean Asselin, tra America, Canada e Londra e, a Parigi, Robert Bennet. La tecnica di Decroux è una tecnica che rimane perché noi ci impegniamo a tenerla in vita.

H. - *Qual'era, per Decroux, l'importanza dell'insegnamento?*

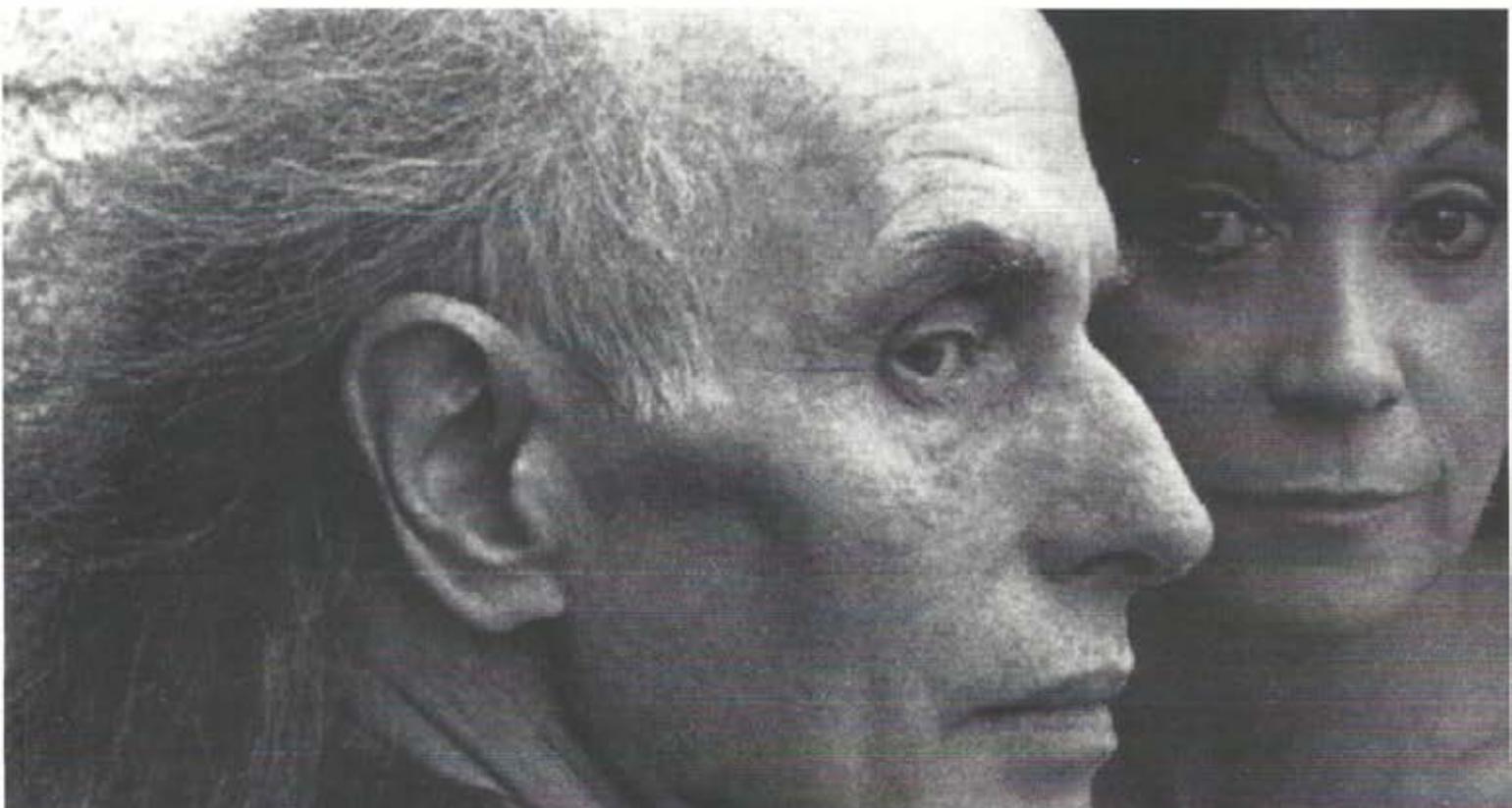
B. - Fondamentale. Decroux è sempre stato al tempo stesso un artista e un pedagogo: è in questi due sensi che ha militato tutta la vita per creare un'arte scenica autonoma, la drammaturgia corporale. Come artista ha voluto mostrare che l'arte mimica corporale drammatica può affrontare qualsiasi tema, portare sulla scena qualsiasi dramma. Decroux è ricordato soprattutto come *grammarien*, come "grammatico" ma, in realtà, era un artista completo, autore di spettacoli che, visti oggi, sorprenderebbero ancora per la loro attualità. La mimografia di Decroux è vastissima e molto poco conosciuta, per vari motivi: era un uomo complesso, non si esibiva frequentemente, aveva un rapporto difficile con il pubblico. Ed era un artista intransigente, impegnato ad affermare la nobiltà e l'autonomia di un'arte all'epoca considerata disciplina annessa, appendice nella formazione di un attore. Di qui il lavoro costante di pedagogo, in continua evoluzione (Decroux non si arrestava mai su posizioni fisse e definitive) teso a tracciare le linee di formazione dell'attore corporale. ■

Living cinquanta: teatro vivente

di Ivan Groznij Canu

Compie cinquant'anni
il Living Theatre,
storico gruppo della
ricerca americana -
un percorso dalle
origini, attraverso
i protagonisti, gli
spettacoli, gli
eventi, l'utopia
comunitaria e
rivoluzionaria

Ebrei di origine tedesca, cognome forse spagnolo, Judith Malina nel 1961 appare al pubblico italiano come una «giovinetta sfiorita, esile, quasi annullata dai vestiti, con immensi occhi affamati e una voce bassa, roca e veloce». La sua figura in scena emana una sensazione acuta, di antichità, come Julian Beck, che ha pure l'aria «consunta dalla intelligenza, propria dei grandi ebrei». L'Italia li conosce nel '61, ma neppure al resto d'Europa sono troppo noti. L'impressione che questi due trentasettenni danno negli Stati Uniti è quella di un "fronte". Senza soldi e isolati dal loro Paese, i Beck ricorderanno sempre la prima, eroica fase del Living Theatre, i teatri abbandonati, la sperimentazione continua che li ha condotti alla *tournée* in Europa. Per questa occasione i ventisette attori del Living presentano *The Connection* di Jack Gelber e *Many Loves* di William Carlos Williams a Roma, Torino e Milano, quindi a Berlino, Francoforte e Parigi (dove rappresentano anche il Brecht di *Nella giungla delle città*, censurato in Italia). Il successo di questa *tournée* provocherà in pochi anni la spaccatura fra spettatori e critici e tra "partiti" all'interno della critica stessa, fra entusiasti e detrattori.



per un

1943 - 1951: genesi del Living Theatre - Artista visuale e di ispirazione surrealista, Julian Beck aveva esposto le sue opere nel '45 alla prestigiosa Galleria Guggenheim, facendo poi la conoscenza di Pollock e partecipando alle suggestioni dell'*Action Painting*. Sua moglie Judith, invece, proveniva dal Dramatic Workshop of the New School for Social Research di Piscator. Seguendo il credo per il quale «se si vuol fare il lavoro che si è chiamati a fare in teatro bisogna fare un teatro proprio», i Beck fondano il Living Theatre, con sede in uno scantinato in Wooster Street. In repertorio, i No tradotti da Pound, sacre rappresentazioni medievali, Strindberg, Ibsen. L'avvio è buono, ma la polizia mette i sigilli. L'utopia del Living, tuttavia, già raccoglie favori e consigli di attori, registi, scenografi, poeti, pittori, danzatori. Il 15 agosto del '51, nell'appartamento dei Beck, si apre così la seconda stagione del Living. Il pubblico è composto da amici, il repertorio da Lorca a Brecht alla Stein, con tutti gli ingredienti del Living: anarchia, poesia, teatro orientale, automatismo e ricerca linguistica.

1951 - 1952: la prima fase

- «Si parte per edificare un tempio. Piani elaborati. Disegni architettonici. Fedeltà all'arte. Concetti giovanili perché eravamo giovani. Fare un teatro che combini vera musica, danza, pittura e poesia». Il Living al Cherry Lane chiamò i poeti a scrivere per la scena contro un teatro convenzionale, di intrattenimento o di satira. Artaud non era ancora neppure un nome noto ai Beck e Brecht era filtrato soprattutto attraverso Piscator. L'anarchia e un'onestà di fondo non bastavano a creare un'estetica ed il primo Living era un interessante teatrino d'avanguardia, sul ciglio dell'invisibilità. L'esordio ufficiale avvenne con il *Doctor Faustus Lights the Lights* di Gertrude Stein, opera di intensa

filosofia e sperimentazione linguistica e con *Beyond the Mountains* del poeta anarchico Rexroth, monumentale ed ostico adattamento dell'*Oresteia*, impregnato di No, teatro cinese, greco antico, con maschere e coreografie danzate. Più tardi Julian dirà che il fallimento del teatro di poesia era imputabile ad una latitanza della regia. O, più probabile, alla scarsa attualità del progetto stesso, troppo "romantico" e poco vicino alle sperimentazioni formali di Cage e Cunningham. Sul finire del '51 si segnala il successo di *An Evening of Bohémian Theatre* (tre pezzi di Picasso, Stein e Eliot), il cui rientro finanziario consente l'allestimento di *Faustina* di Goodman, con scandalo dei benpensanti provocati da espliciti riferimenti sessuali nel testo e da una scena simbolica di grande impatto. Judith annoterà, sarcastica: «L'arroganza di esigere dal pubblico la partecipazione! Vale a dire, ammettere la "presenza" di quelle centinaia di persone. Noi siamo creatori di un'arte in cui ogni sera centinaia di persone vengono ignorate, fingendo che non esistano». L'ultimo spettacolo al Cherry Lane è *Ubu re* di Jarry. Costi esigui, nessuna paga per gli attori, nessun alloggio, eppure uno spettacolo "sfarzoso", con 150 costumi di stracci riciclati, 17 scene di carta da imballaggio. Il vantaggio di un teatro "povero" è l'enorme creatività contro la povertà materiale, ma lo svantaggio resta l'ostruzionismo delle autorità. Infatti, nell'agosto del '52, l'Ufficio Incendi fa chiudere il teatro per mancato rispetto delle norme di sicurezza.



In apertura, Julian Beck e Judith Malina in un'immagine del 1963; in questa pag., i Beck di fronte alla sede del Living sulla 14^a Str., in cartellone *Mary Loves* (1959).

1954 - 1955: il loft - Dopo il solito iter di lavori saltuari per circa due anni, i Beck affittano un granaio verso la Centesima strada, angolo con Broadway. L'esperienza al Cherry Lane aveva lasciato molti debiti ed un rapporto irrisolto col denaro. Il loft avrebbe dovuto operare senza pubblicità, senza critici né biglietti, attraverso i soli contributi volontari. Eppure viveva l'esigenza di un teatro "vero", con attori e paghe regolari. Ancora teatro di poesia, ma verso un maggiore coinvolgimento del pubblico. Si apre con *The Age of Anxiety* di Auden, replicato per un anno intero. Seguono un'inquietante e spoglia *Sonata di Spettri* di Strindberg, *Orphée* di Cocteau e il fiasco di *The Idiot King* di Claude Fredericks, poderoso quanto pretenzioso dramma sui "massimi sistemi" dell'Umanità. Tappa fondamentale, invece, l'edizione di *Questa sera si recita a soggetto* (*Tonight we improvise*), nel quale il Living abbandona net-

tamente la finzione scenica tradizionale per un'adesione alla realtà che si fa autoironica storia di un gruppo di avanguardia, scalcinato e *déracinée*, guidato da un regista nevrotico e autocratico (da Hinkfuss a Beckfuss). Il dramma nel dramma, l'oscillazione fra vero e falso, vengono risolti in chiave di ideologia sociale, con modifiche apportate da Julian al testo pirandelliano. Il successo dello spettacolo sarà bissato nel '59, alla luce anche dell'esplosione di *The Connection* e *Many Loves*. Il *loft* chiude la sua esperienza con la prima americana di *Phèdre* di Racine e con *The Young Disciple* di Goodman, interpretazione sartriana del *Vangelo secondo Matteo* coreografata da Merce Cunningham, anticipatore della filosofia artaudiana.

1957 - 1961: la svolta - Tra il giugno e il novembre del '57 il Living s'insedia in un vecchio magazzino fra la Quattordicesima e la Sesta avenue, riadattato a teatro dall'architetto Paul Williams. L'ideologia dei Beck si raffina, verso quell'anarco-pacifismo che, già nel '57, costa loro la prima carcerazione. Il teatro è, ora, «rituale in una forma contemporanea», secondo un concetto che avvicina i Beck ai coevi sperimentatori Grotowski e Brook. L'ideologia comunitaria sogna un teatro delle vittime, di sostegno pratico ai bisogni (com'è nell'ideologia dei contemporanei gruppi *off off*, dal Teatro Campesino di Valdéz al *Bread & Puppet* di Schumann). In questo clima di forte coinvolgimento emotivo il Living scopre Artaud. Nel luglio del '58 Mary Caroline Richards aveva tradotto *Le Théâtre et son double* di Antonin Artaud e aveva inviato ai Beck il dattiloscritto. La rivelazione è sorprendente, confermando la giustezza della direzione intrapresa. Intanto, va in scena *Many Loves* di Williams con il quale il Living è ormai consacrato capofila del teatro di ricerca statunitense. Ma l'evento del '59 è la svolta "realistica" (pur sempre nell'orbita del teatro pirandelliano)



di *The Connection* di Jack Gelber. Da questo momento piangono premi e riconoscimenti ufficiali. Sul finire del '60 Stefan Brecht, figlio del grande Bertolt e critico di rilievo, propone ai Beck un'opera giovanile del padre, *Nella giungla delle città*. Brecht era poco frequentato dai teatri statunitensi, se non per *L'opera da tre soldi* e *Madre Coraggio* nelle rigorose versioni del Berliner Ensemble. La critica resta, perciò, perplessa dalla regia "umoristica" della Malina, che invece conquista il pubblico e ne decreta il successo. Fioccano gli inviti da ogni parte d'Europa e grazie all'appoggio degli amici artisti il Living affronta la sua prima, trionfale *tournee* fuori dagli States approdando al festival del Théâtre des Nations di Parigi.

L'Italia del Living - A Roma, al Teatro Club di Anna d'Arbeloff, su invito di Gerardo Guerrieri il Living presenta *The Connection* e *Many Loves*. Le reazioni a questo teatro così estraneo alle sperimentazioni nostrane, anche alle più avanzate, sono difformi nonostante gli entusiasmi di Ruggero Jacobbi, puntuale recensore per *Sipario* dello smarrimento del pubblico romano, per un teatro che lui paragona a quello di Eduardo e all'auspicato (allora) ritorno all'attore. Si faranno molti altri nomi: da Stanislavskij al realismo fotografico, alla fotografia, a Cechov e molte lodi



verranno da critici come Attilio Bertolucci, Fernanda Pivano fino a Peter Brook, che parleranno di spettacolo memorabile e di attori strepitosi che reggono un'azione scenica con ritmo reale e disturbante. «Il palcoscenico», scrive Peter Brook «sta usando il massimo riguardo nel trattarci tutti come artisti, come testimoni autonomi e creativi». Scetticismo e assenza di parametri critici, uniti a moralismo autodifensivo rileva la Pivano per la serata milanese, mentre Giuseppe Bartolucci ricorda solo cinque o sei spettatori al Carignano di Torino per la «prima impeccabile lezione di movimento e disponibilità da parte del Living Theatre». Ritmo, realismo, provocazione senza artefazione, improvvisazione e struttura aperta, come una partitura musicale jazz: questi e il corpo dell'attore, gli elementi centrali in scena. La comunicazione con il pubblico diviene emozionale, invasione ed eversione,



equidistante dagli estremi dell'immedesimazione e dello straniamento. Julian ricorderà che in sala, alla scena madre dell'overdose, svennero quasi cinquanta persone, a conferma della verità della provocazione artaudiana. La regia di Judith punta su questo enorme potenziale espressivo per disorientare il pubblico e far reagire il suo senso di realtà, di immedesimazione e di giudizio. Eppure, nonostante il successo, *The Connection*, nel suo essere ancora teatro nel teatro, resta una barriera con lo spettatore.



La forma del disordine - Alla fine della tournée il Living perde per strada alcuni storici componenti, ma è già iniziata la moda che nel corso degli anni '60 diverrà vera mania. Intanto Gelber scrive *The Apple*, brechtiano e surreale e ancora teso verso il teatro nel teatro e l'improvvisazione jazzistica. Il risultato è stanco e discutibile, i simboli astrusi e angoscianti. Un momento di passaggio verso altri risultati.

Per un teatro della crudeltà: The Brig - Il nuovo spettacolo, *The Brig* del giovane Kenneth Brown, rappresenta la *summa* della ricerca del Living fino a quel momento. L'opera è una proposta di reazione all'autoumiliazione, al «logorio umano prodotto dall'autorità» e dalla società repressiva. Un dramma di barricate e di prigionieri ed un dramma della liberazione, secondo le teorie di Artaud. Ultimo spettacolo del Living prima dell'esilio volontario dagli Stati Uniti, *The Brig* esce nel maggio del '63. Non più distinte, le nuove sensibilità estetica e socio-politica producono il connubio auspicato fra Artaud e Brecht, ovvero aderire alla filosofia teatrale del primo tenendo sempre d'occhio la realtà contemporanea. La provocazione di Artaud verso lo spettatore e la funzione del teatro di distruggere la violenza mediante la sua rappresentazione, diventano il sogno contemporaneo del Living e la chiave della regia del nuovo spettacolo. La regia di Judith concepisce una struttura inamovibile, interpretabile come il sistema statale in cui chiunque entra viene inglobato o distrutto. Una regia ispirata al costruttivismo biomeccanico di Mejerhol'd, inserendo il ritmo serrato di corpi perfettamente in sincrono nella gabbia scenica, alla simmetria di Piscator ed alla sua forte tensione vitale, al "corpo mistico" di Artaud ed al suo concetto di attore come "vittima sacrificale" di un teatro che mira a risvegliare i suoi partecipanti e, infine, al *Manuale dei Marines*, vero e proprio sacro testo per le prove dello spettacolo, che costituirono una prova difficilissima per la disciplina, il controllo e l'emotività degli attori coinvolti. Nello spirito dello spettacolo il pubblico doveva uscirne trasformato e disposto a trasformare la realtà quotidiana. «Com'è possibile» scrive Julian «assistere a *The Brig* e

tournée europea assunse anche il significato di testimonianza del "martirio" degli artisti per la verità. Nessuna migliore realizzazione degli ideali del Teatro della Crudeltà. In Italia le voci dei critici non sempre si accordano al generale entusiasmo. La differenza sostanziale fra le reazioni appassionate degli Stati Uniti e dell'Europa e la sospettosa accoglienza italiana, sta nel messaggio stesso del teatro "crudele", nella richiesta di un coinvolgimento che il pubblico italiano non ha conosciuto né la cultura italiana ha mai posseduto. Il teatro della "contro cultura" si scontrò sempre con l'autorità americana, affrontandone tutte le estreme conseguenze; il teatro italiano si scontrò al massimo con le metamorfosi della censura, quasi mai però affrontando alla radice i grandi problemi dell'Uomo con lo sguardo diretto alla loro attualità. L'Italia si limitò a censurare, accomodare o rimuovere (freudianamente) la "devianza", inglobandola se possibile nel Sistema, altrimenti ignorandola o emarginandola. Anche il Living, dopo gli entusiasmi dell'esordio, conoscerà questa originale politica culturale.

Il teatro e la Peste - Durante l'esilio europeo il Living procedette all'elaborazione del suo itinerario teatrale e della rivoluzione anarchica non-violenta come ideale, oltre che fattore di coesione del progetto comunitario. Nel corso degli anni '60 il Living introdusse il senso dell'emergenza di un "paradiso" *qui e ora*, grazie anche al contributo delle ricerche di Reich, Laing, Cooper, del pensiero francofortese, di Goffman e della microsociologia. La contro cultura proponeva, come ideale società, il gruppo-comunità e come finalità la ri-divinizzazione del mondo. Gli spettacoli che il

non voler abbattere le mura di tutte le prigioni?». Dopo cinque mesi di cartellone, la protesta del Living viene raccolta dall'I.R.S., l'Ufficio Imposte americano, che notifica al gruppo lo sfratto. La compagnia inizia una protesta dentro il teatro recitando *The Brig* nel foyer. Non si trattava più di un'opera di protesta, ma di un gesto anarchico che costa ai Beck l'arresto, il processo, la condanna. In questo clima la rappresentazione di *The Brig* nella seconda



A pag. 54, in senso orario, Carl Lee, Warren Finnerty, Jerome Rignel e John McCurry in una scena di *The Connection* (1959); Julian Beck nel ruolo della guardia in *The Brig* (Berlino, 1964) e una foto dell'arresto di Julian Beck nel corso di una manifestazione pacifista in Times Square nel '61. In questa pag., in alto, Judith Malina nella scena finale di *Antigone* (Bologna 1969) e la struttura scenica di *Frankenstein*.

Living produrrà tra il '64 e il '68 si concentreranno sul doppio binario dell'evocazione dei demoni sociali (l'autorità, il denaro) e del paradiso possibile. Le tappe di questo percorso sono le allusioni dei *Mysteries and Smaller Pieces* e l'evocazione del teatro come "tempo del male"; la ricostruzione in toni apocalittici del processo di civilizzazione-mecanizzazione di *Frankenstein*; la rievocazione di un fallimento rivoluzionario in *Antigone* e, infine, la proposta del sogno comunitario di *Paradise Now*. Questi spettacoli rappresentano altrettanti passi verso la radicale trasformazione dell'individuo alienato, a partire dagli attori stessi. Nell'autunno del '64 il centro americano per studenti e artisti di Parigi invita il Living ad offrire una rappresentazione speciale, mettendo a disposizione mezzi e locali. Il Living, alla ricerca di un luogo dove provare *Les Bonnes* e *Le Balcon* di Genet, propone una nuova creazione (della quale esistono diverse versioni), culminante col *poema della peste* che Julian trasse da Artaud. *Mysteries* si configura come «rituali della vita e della morte, dedicati all'irregimentazione della società contemporanea e agli illuminati esercizi di respirazione yoga». L'obiettivo è sempre quello di rigenerare il pubblico, ma l'evoluzione del Living dal pacifismo protestatario all'aperta ribellione anarchica e l'adesione alla filosofia artaudiana segnano anche la produzione teatrale. Il teatro verbale ancora presente in *The Brig*, scompare per lasciare pieno spazio all'improvvisazione ed agli esercizi da laboratorio di Chaikin (ex attore del Living e fondatore dell'Open Theatre). Biglietto da visita del "nuovo" Living nel mondo, pur considerato il più carente dal punto di vista tecnico-formale, lo spettacolo si reinventa di continuo nel suo "farsi" scenico, nella centralità assoluta e ottimistica del corpo dell'attore.

Frankenstein e il mito della Creazione - Al Lido di Venezia, in occasione della Biennale Prosa del '65, esordisce *Frankenstein*. Si comincia con venticinque minuti di silenzio, mentre una voce in sala annuncia che si sta assistendo ad un esperimento di meditazione per far levitare un'attrice. Nulla accade ed il dramma si trasforma in un massacro, finché tre superstiti aiutano il dottor Frankenstein a forgiare la Creatura, Mostro e Uomo-Storia, redivivo mito della Resurrezione dei Morti. Il nuovo messaggio del Living è la ricerca della liberazione dello spettatore nella sua "naturalità". Molte sono le versioni dello spettacolo, fino alla definitiva del '67 che giunge all'unità stilistica mancante ai *Mysteries* e compensa la carenza visiva del prossimo *Paradise Now*. La critica italiana resta esterrefatta e molti sono i giudizi irritati (Dini e Rebora), ma per uno spettacolo tanto lungo, intriso di simboli, irrazionale l'esito è, alla fine,

sorprendente.

Antigone o dell'anarchia - Dopo la messinscena berlinese di *Les Bonnes* di Genet, il Living affronta di nuovo Brecht. *Antigone* inizia dove i *Mysteries* finivano. Il palcoscenico è spoglio e ad uno ad uno entrano gli attori, lentamente, circospetti, a lungo immobili a fissare gli spettatori per stabilire quella comunicazione indispensabile al rito. Si inscena l'oppressione dell'uomo sull'uomo, la guerra. Un urlo e i corpi cadono e si contorciono. Un altro urlo, un segnale, e gli attori si scagliano sul pubblico. Il popolo di Tebe aggredisce quello di Argo. Molto è stato scritto sull'operazione che Brecht ha compiuto sulla tragedia sofoclea dell'individuo ribelle, trasformandola nella tragedia di una mancata rivoluzione sociale. La regia di Judith ripristina la *Leggenda di Antigone* scritta da Brecht nel '48 come parafrasi-commento alla vicenda e la utilizza come narrazione straniante in terza persona. Nessuna fedeltà al testo, né a Sofocle né a Brecht (pur avendo letto l'*Antigonemodell Buch* nel '62), ma la ricerca di una nuova dimensione drammatica e teatrale, che trascende il dettato di Brecht (non a caso, il figlio Stefan lo giudica il peggior spettacolo del Living) per fondare un teatro povero (nell'anno della rivelazione di Grotowski a Spoleto), tutto centrato sul corpo dell'attore e sulla sollecitazione attiva del pubblico. Il Living risolve l'annoso contrasto gesto-parola creando per sé una gestualità rituale, un linguaggio del corpo più espressivo di ogni parola. Il capolavoro europeo del Living si chiude con gli attori schierati di fronte al pubblico, mentre la sala si illumina e scatta l'applauso: ecco, arretrano atterriti fino a perdersi nel buio alle loro spalle. Il Living ha maturato l'ideologia del corpo e della comunità, eppure non ha trovato ancora un modo per coinvolgere il pubblico, se non in modo provocatorio. E l'anarchia, al di là dell'organizzazione comunitaria volontaristica e dilettantesca, è ancora un'utopia irrealizzata.

Il paradiso, ora - Di complessa gestazione e fortemente segnato dalle contemporanee vicende socio-politiche, *Paradise Now* è lo spettacolo *in progress* per antonomasia del gruppo, in continua mutazione fino alle ultime rappresentazioni del 1970. Il Maggio parigino, già nell'aria durante la *tournee* francese, avrà in questo spettacolo uno dei suoi (tanti, a dire il vero) manifesti. L'intento dello spettacolo è chiaro fin dall'inizio: «Avvolgere il pubblico e gli attori in una tale gioia che l'impossibile sembri possibile». Gioia e Rivoluzione, dopo gli anni della "crudeltà" e delle provocazioni. In pieno avvento dell'Era dell'Acquario il Living vuol dire che il cambiamento del mondo è possibile ed è adesso, ed è non violento. Lo spettacolo prepara alla rivoluzione ma non è esso stesso azione rivoluzionaria (come il teatro di *guerriglia* degli anni Settanta). Ed



ecco la naturale struttura del viaggio (nella verticalità della "scala di Giacobbe"), dell'ascensione rituale e mistica, con visioni e immagini oniriche dirette a coinvolgere lo spettatore (come le piramidi umane), perfino facendolo diventare attore con i suggerimenti degli attori. Questo il progetto elaborato a Cefalù. Quindi le prove a Parigi in attesa del debutto avignonese. Ma Parigi è in pieno Maggio, con baricate, cortei e l'occupazione dell'Odéon di Barrault ed il Living vi aderisce in pieno, al punto da trasformare lo spettacolo da rito iniziatico a progetto politico. Avignone è assediata dall'evento delle prove aperte a centinaia di persone, una "Woodstock" teatrale che, se esalta i partecipanti di ogni provenienza, razza, cultura, irrita le autorità e provoca denunce dei benpensanti sulla stampa e perfino attentati. In luglio lo spettacolo spacca il Festival, crea episodi simbolici di lotta, mettendo sotto accusa la direzione di Vilar e il pubblico borghese. Al quarto giorno l'ordinanza di interruzione provoca l'abbandono del Living, che rilascia una dichiarazione in dieci punti: «Perché la nostra arte non può essere messa più oltre al servizio di autorità i cui atti contraddicono assolutamente quello che noi crediamo». Il mito delle "giornate avignonesi" nutre oltremodo quello già grande del Living, ma in effetti *Paradise Now* non è ancora lo spettacolo che le intenzioni vorrebbero. Infatti le successive riprese sono per lo più deludenti, oramai sfumata la magia extrateatrale di Avignone. Del resto proprio le Azioni partecipative con le quali il Living intendeva coinvolgere lo spettatore nell'atto creativo, sono le più povere e modeste, sempre legate ad una struttura chiusa e, in fondo, passive. La contraddizione, infine, esplose e coinvolge la vita stessa del gruppo. La rottura della Quarta Parete e la crisi conseguente del teatro perseguite negli anni Sessanta, escludono la nozione stessa di spettacolo e di gruppo teatrale. L'ultimo *Paradise Now*, sul finire del '69, propone la netta lacerazione tra l'azione politica vera e propria e il rituale privato, settario, circolare. Nel gennaio del '70 a Berlino si consuma la divisione del Living in quattro "cellule" itineranti, a cui non è estranea la contemporanea situazione americana.

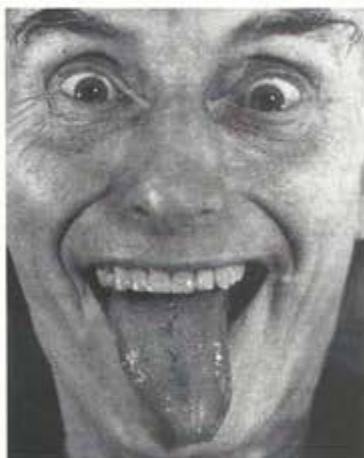
Paradiso perduto - La discussione sulla lotta e sulle sue modalità è il motivo chiave del '68 americano, dove il Movimento non violento delle origini è messo in seria discussione dalla repressione governativa e dal crescente radicalismo dei più significativi gruppi della controcultura. Si spaccano formazioni "storiche" come la San Francisco Mime Troup nell'anno in cui il Living, icona trionfante dell'avanguardia, torna dall'Europa e si trova a doversi difendere dalle accuse di "istituzionalizzazione" mossegli da

quanti, un tempo, li avevano esaltati. *La Bella Rivoluzione Anarchica Non Violenta* dei Beck era superata dalla storia prima ancora che fosse varata. La rivoluzione a teatro, del resto, è solo "favola bella": per fare la rivoluzione occorre uscire dai teatri, farli morire come tali. Il Living, con la sensazione d'essere rimasto indietro rispetto alla situazione americana, si disperde alla ricerca di una ragione di lotta e di esistenza del teatro nell'Era della lotta. Il 1970 è l'anno del "ricambio" generazionale: mentre vanno in crisi, si spaccano o si sciolgono quasi tutti i gruppi della sperimentazione nati negli anni Cinquanta e Sessanta, vengono alla ribalta i futuri maestri della ricerca *made in Usa*, da Wilson a Foreman alla Monk. La vita del Living nel corso degli anni Settanta si divide fra l'Italia, a Roma, dove il gruppo crea nel '77 il *Prometeus* e il Brasile, in cui elabora il gigantesco laboratorio *The Legacy of Cain*, e da cui vengono espulsi dall'autorità militare nel '71, mentre le *perfor-*

mances di quel periodo sono sempre più costruite contro i simboli del capitalismo (l'autorità, il padre-stato, il denaro), sempre più azioni e sempre meno spettacoli. Dopo un altro periodo statunitense, nel '75 il Living è alla Biennale veneziana e, quindi, lungo le strade italiane e per tutta l'Europa, in vari festival e con vari gruppi, fino all'83, quando Julian si ammala di cancro. I lavori di questi anni sono numerosi (oltre trenta), da *Seven Meditations on Political Sado-Masochism* (1972) a *The Archaeology of Sleep* (1983), fortemente caratterizzati dalla denuncia politica e dalla dilatazione dell'intervento sulla società, oltre la provocazione del pubblico. Nel settembre dell'85 la malattia piega anche l'indomabile Julian,

lasciando il Living nelle mani di Judith e dell'assiduo Hanon Reznikov. L'attività del gruppo, d'ora in avanti, alterna riprese degli storici spettacoli (*Us* nell'87, *Mysteries* in varie occasioni, quale manifesto della continuità) a creazioni originali, fra le regie di Judith (*VKTMS: Orestes in Scenes*, dell'88; *I and I*, 1989; *German Requiem* del '90; *Waste* del '91; *Not in my Name* del '94) e quelle di Reznikov (*Poland/1931* dell'88; *The Tablets* dell'89; *The Body of God e Tumult, or Clearing the Streets* del '90; *Rules of Civility and Decent Behavior in Company and in Conversation* del '91; *Anarchia* del '93).

Il Living, se non ha raggiunto la palingenesi rivoluzionaria che aveva infiammato Avignone - e il Teatro tutto - nel '68, ha tuttavia modificato le radici del "sentire" e del "fare" teatrali in maniera indelebile. Se il Living sia ancora vivente o sia stato superato dal suo stesso sopravvivere, è un falso quesito. «Ciò di cui c'è bisogno» scriveva Julian dal Mt Sinai Hospital, pochi giorni prima di morire «è solo una maniera di dire quello che gli angeli hanno sempre detto - ma persino per loro è stata dura farlo sapere». ■



A pag. 56, un ritratto di Julian Beck secondo Daniele Botteri; in questa pag., Julian in versione "Einstein" (1983). Tutte le foto qui riprodotte sono tratte dal volume di Julian Beck *Theandric*, edizioni Socrates.

il nostro modo di ricordarlo



Totò e la parola intrusa

di Gilberto Finzi

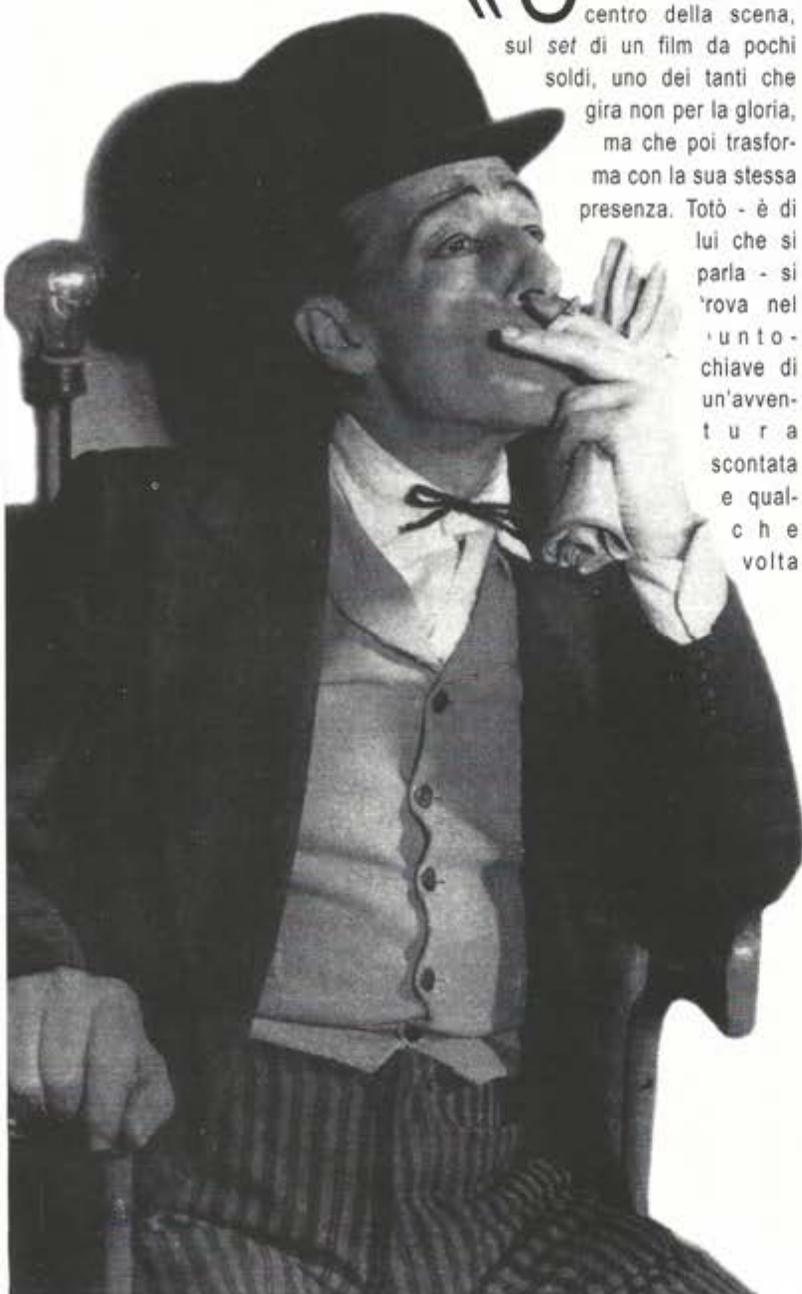
«Ciàpa!» Il Grande Attore è in piedi, al centro della scena, sul set di un film da pochi soldi, uno dei tanti che gira non per la gloria, ma che poi trasforma con la sua stessa presenza. Totò - è di lui che si parla - si trova nel punto-chiave di un'avventura scontata e qualche volta

banale. Di colpo ecco la follia, l'invenzione a caldo... Il Grande Attore pronuncia (o grida) una parola che non ha riscontro nel film, che è fuori della vicenda, estranea al suo vocabolario di meridionale che, manzonianamente, imita l'«italiano dei più». Il personaggio comico che la esclama ad alta voce è un Totò ironico, represso, rabbiosetto: getta il suo «ciàpa» dietro un avversario in fuga. La parola scoppia improvvisa, isolata da un contesto, nel cuore del film o verso la fine, quando si scoprono gli inganni, scattano le agnizioni e il gomitolo del plot si sgarbuglia per merito di una Parca quasi sempre benevola.

«Ciàpa» è una parola intrusa. Sarebbe sorprendente scoprirla in un copione; così inventiva, sembra o è uno scatto verbale di Totò, un'irrefrenabile spinta espressiva dell'Attore che nega il regista e si fa Autore. Entra come una ventata ed è la deviazione che illumina la follia ludica dell'Attore e la sua concezione dello spettacolo: come novità, come ricerca, soprattutto come «possibilità». La «parola intrusa» è analoga all'enigmatica lettera rovesciata del titolo dell'edizione argentina di *Cent'anni di solitudine* di Márquez, è affine all'alabardiere che, nel gran quadro di Rubens che rappresenta la famiglia del duca Vincenzo Gonzaga, ha il corpo di colonna (in compenso, ci sono gorgere che sostengono pilastri...): ma questo avviene perché la tavola enorme, smembrata, viene rimessa insieme, due secoli dopo, da un distratto architetto del primo '800. È come esclamare - lo ha fatto Jules Laforgue - «ho dell'infinito in cartellone». È, in ogni caso, un effetto surreale che si sovrappone (si contrappone?) alla «realtà».

Questo piccolo svago, o svarione, o castigata trasgressione, di Totò, compare in più di un film. In quanti? Per rendersene conto, bisogna rivederli una seconda volta. Allora, a guardar meglio, si scopre che un legame, pur labile, c'è, che la parola intrusa ha un nesso minimo con la vicenda del film.

Nei principali dialetti del Nord, «ciàpa» vuol dire «prendi», sia nel senso ovvio, sia in quello traslato di «ti sta bene, hai quello che meriti». È in questa seconda accezione che Totò



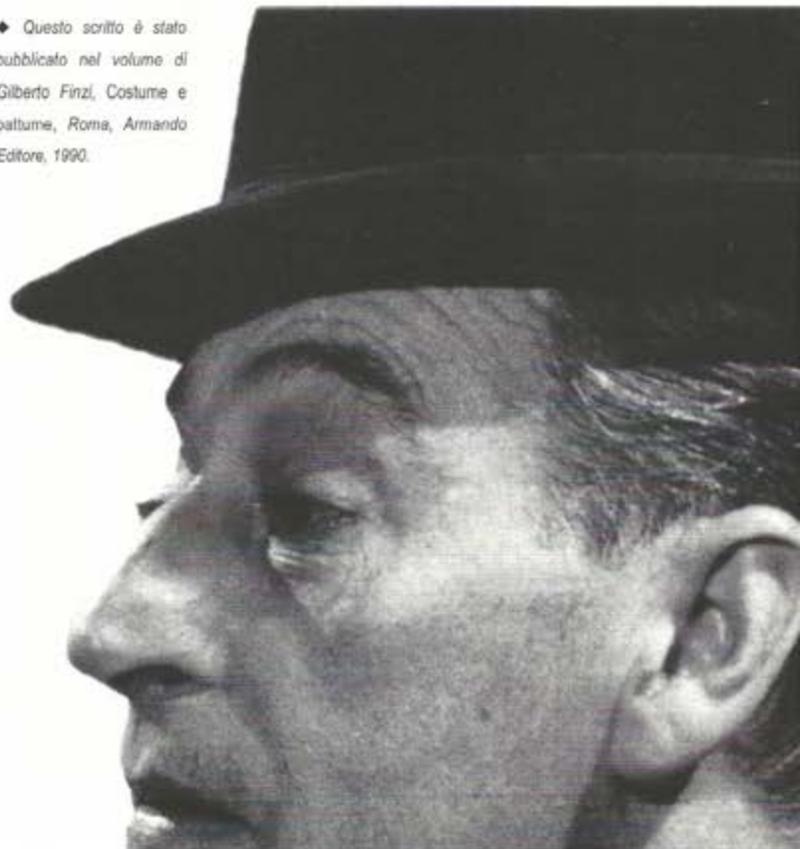
usa

usa il bisillabo, passando a un dialetto che non è il suo col piglio leggermente sardonico di una rivalsa personale: che però è, in realtà, soltanto una giustizia ripristinata. C'è sempre un lieto fine nei film di Totò, un *embrassons-nous* che risolve i problemi esistenziali ma placa una ribellione individuale facendo rientrare nella «normalità» un'emarginazione. La finta sicurezza dà una mano al potere. Totò odia, ma ciruisce il potere: è di volta in volta, per sopravvivere, Pulcinella, Pazzariello, Arlecchino, morto-che-parla. Curiosa rivalsa, allora, l'imprevedibile e immaginoso «ciàpa» («tieh, bèccati questa!...») che gli scappa, o piuttosto che inserisce di proposito nel poco rigido quadro dei dialoghi dei suoi film. La rabbia repressa nel personaggio e nella situazione emerge di colpo; il reale si tinge di sur-realtà. Ma «ciàpa» suscita la risata anche se, o proprio perché, non ne è subito percepibile l'insolita evidenza di rivolta. Negli anni '50 correvano bui fantasmi, da non evocare in questo nostro tempo in cui fantasmi altrettanto bui corrono il Mondo. Erano, quelli, anni sconvolti e miseri, tanto miseri che persino il cinema (unico svago della Provincia Imperiale, Alta Cultura per i ragazzi tristi che non sapevano far bene nemmeno i Vitelloni) interferiva pesantemente con l'economia familiare... Totò restava un mito dell'evasione, un anestetico e un palazzeschiaco «controdolore». Tanto evasivo e tragicamente distraente che bisognava vederlo quasi di nascosto, in sere solitarie, per non venir meno all'*engagement* intellettuale. Non si era «letta» adeguatamente la sua follia, il rovescio surreale di una realtà popolare. Anche quando, a imitazione dell'eterno Charlot, il finale non è lieto ma solamente non drammatico, la deliziosa marionetta Totò non cede, non vuol conoscere la (pur dolce, a volte) frustrazione. Il bel seno di Isa Barzizza si allontana da lui? Rimane comunque a poca distanza, in famiglia. Di queste, e altre, compensazioni diventa «figura» e metafora la parola intrusa, che esprime un piacere caustico e un gusto un po' vendicativo di «giustizia-è-fatta» (gratificante come il più celebre «arrivano i Nostrì»). Certo la esalta e la enfatizza l'essere pronunciata da un napoletano che di norma utilizza (lo abbiamo detto) l'«italiano dei

più». E a che cosa ricorre, un italiano negli anni '50, quando ancora non ha corso legale la moneta linguistica detta «italiano televisivo»? Ricorre al dialetto. Così fa, per esempio, Pasolini; così innovano per «contaminazione» il mezzo linguistico scrittori e parlanti di un'epoca in cui il realismo di una «storia» sembra strettamente connesso al realismo della lingua (ma, in genere, l'accorto inserimento di parole e locuzioni dei dialetti d'Italia nella lingua colta rimane elitario). Qui, per il rilievo che gli viene dato dal Grande Attore, il dialettismo (il vecchio «idiotismo» dei linguisti) inventa una fiammata emotiva che non si esaurisce nel semplice omaggio alla parlata popolare, ma che da un vecchio e caro e impervio mondo della realtà riporta a un Sud ironico di cui si fa messaggio. Così, Totò e i suoi film qualche decennio dopo resistono proprio per lui, l'attore che, solo in mezzo alla scena, dice con la sua eterna smorfia napoletana qualcosa che non è rassegnazione alla grigia secolare *italian way of life*. C'è un realismo incancellabile nella sua faccia asimmetrica, nella sua parlata? Vi si specchiano, alla rinfusa, stupore di classi povere, incertezza di fronte al potere, immagine del futuro difficile. Ma Totò di colpo lacera il velo tenue e imperfetto di una lingua media (se esiste, se è mai esistita) per liberare la rivalsa e l'aggressione del «diverso». Lo fa in vari modi; e, appunto, anche inventando un significato e una connotazione di profondità a una pura esclamazione. Anche se la si nota in ritardo perché l'abitudine linguistica, l'attenzione alla struttura e la stessa mistificazione insita nel volto dell'attore non fanno subito perspicua l'alterazione e quel suo significato, la trasgressione del significante è così marcata da risultare, bene o male, gratificante e soprattutto liberatoria. È così raro ridere di se stessi. Ma è in questo modo che Totò oggi ci serve, con la parola che esce dal copione. ■

In queste pagg., due immagini del grande Totò.

◆ Questo scritto è stato pubblicato nel volume di Gilberto Finzi, *Costume e pattume*, Roma, Armando Editore, 1990.



Annoverato fra i massimi esponenti del teatro contemporaneo di lingua francese e di quell'avanguardia espressionista e surrealista che tanto influenzò la drammaturgia europea di inizio secolo, Michel De Ghelderode nacque a Ixelles (Bruxelles) nell'aprile di cent'anni fa. Il successo gli arrise in età matura, quando, cinquantenne, le sue opere furono scoperte e valorizzate dai teatri e dalle compagnie parigine. Tanta notorietà, improvvisamente e inaspettatamente, non ne modificò l'indole, solitaria e incline al lavoro appartato. Un'analisi della sua opera non può prescindere da un riferimento agli artisti che ebbe a considerare suoi maestri: fra i pittori, Breughel, Bosch ed Ensor; tra i drammaturghi moderni, Strindberg, Ibsen, Andreev, Wedekind, Maeterlinck e Saint Georges de Bouhelier. L'influenza dei drammaturghi moderni e di quelli elisabettiani fu tale che di loro Ghelderode ebbe a dire: «Hanno insegnato allo scrittore debuttante a liberarsi dalle regole che paralizzano, ed è grazie a loro che ho sempre fatto un teatro a mia discrezione, secondo il mio punto di vista e non secondo quello di un eventuale pubblico. E dato che non si fa un teatro per se stessi ho scritto per un pubblico immaginario, che forse è esistito o potrà esistere un giorno, non per il pubblico attuale». Una convinzione che lo accompagnò tutta la vita e che non può andare disgiunta da quell'idea di antiletterarietà del teatro che lo indusse a definirsi «un poeta senza poemi in tasca, smarrito sul palco».

Il problema religioso, nella più ovvia e naturale manifestazione di incessante lotta tra il bene e il male, investe buona parte della sua produzione drammaturgica. Si inganna chi cerca di ravvisarvi un'ipotesi risolutiva. Ghelderode non la offre. Il suo è uno sguardo impietoso sulla natura umana e sul mondo. Ne scaturisce un quadro desolante, di un'umanità malvagia e corrotta, propensa a soffocare qualunque anelito trascendentale nei piaceri della carne. Se in lontananza si intravedono un'implicita critica alla degradazione e al materialismo imperanti e un invito al pentimento, in primo piano si ravvisa tutta la tragedia dell'umanità, che è morte e crudeltà allo stesso tempo. Accade allora che le vicende narrate rompano gli argini imposti dal reale per inoltrarsi nel terreno, insidioso e inesplorato, del violento, del sensuale e del grottesco mentre la forma adotta polemicamente le soluzioni dell'avanguardia espressionista e surrealista. Le scene erotiche e orgiastiche diventano predominanti e con esse le uccisioni. Tanto da indurre la critica a parlare di un Ghelderode inventore, con Artaud, di un teatro della crudeltà, di quella crudeltà che è innanzitutto «crudeltà verso se stessi». Cominciò a scrivere giovanissimo e le sue prime opere furono di carattere narrativo. Altrettanto precoce fu la sua iniziazione al teatro e alla produzione drammaturgica: risalgono al 1918 e al 1919 i due drammi, subito rappresentati, *La Mort regarde à la*

Ghelderode



Il poeta smarrito

fenêtre e *Le Repas des fauves*, entrambi improntati a quello che soleva definirsi il "théâtre impressif". I primi anni Venti segnarono il definitivo approdo di Ghelderode al teatro. Determinanti in tal senso si rivelarono i rapporti con il drammaturgo belga di lingua francese Crommelynck, con lo scrittore tedesco Sternheim - meritevole costui di avergli aperto la strada dell'espressionismo - e con il critico belga Poupeye. La sua prima importante pièce teatrale, *La Mort du Docteur Faust* (1924-1925), risente chiaramente dell'impronta espressionista. Nel lasso di tempo compreso fra il 1926 e il 1930, lavorò al fianco del regista olandese De Meester e dell'attore Renaat Verheyen. Frutto di tale collaborazione furono *Images de la vie de Saint François d'Assise* (1927), *Christophe Colomb e Barabbas* (1929) - assimilabile, quest'ultimo, ad un lamento popolare ispirato alle vicende di un famoso fuorilegge - e per finire, *Pantagleize* (1930). Opere tutte che attirarono l'attenzione di alcuni gruppi d'avanguardia stranieri. I dieci anni successivi videro Ghelderode impegnato nella composizione di un gran numero di lavori teatrali: fra gli altri, *Don Juan ou Les Amants chimériques*, *Escorial*, *Hop Signor!*, e *L'Ecole des bouffons*. Nel 1938 gli fu assegnato il "Prix Triennial de littérature dramatique". Tenutosi lontano dalle scene e dal teatro attivo per tutta la durata della guerra, vi fece ritorno nel 1947. Da quella data in avanti i suoi testi furono rappresentati da molte giovani compagnie parigine, soprattutto sui palcoscenici d'avanguardia. Il che non può dirsi in riferimento alla realtà italiana. Nel nostro paese, infatti, rimane un autore poco rappresentato, se si eccettuano le messinscene di *Escorial*, nel 1963 (regia di A. Pierfederici), di *La ballata del Gran Macabro* nel '65 (regia di R. Guicciardini), di *La borsa di Arlecchino* nel 1959 (regia di A. Trionfo) e il recentissimo (1996) *Cave Canem*, ispirato alle opere del grande drammaturgo, con testo e regia di A. Bianco e traduzione di G. Nicoletti. *Simona Bertuzzi*

In questa pag., il drammaturgo belga Michel de Ghelderode.

Revisioni



Sem Benelli, il drammaturgo rovinato da D'Annunzio

di Ugo Ronfani

La città di Prato ha preso alcune iniziative per ricordare il concittadino Sem Benelli (1877 - 1949), fra cui la riproposta scenica di *Tignola*, che nel 1908 lo rese celebre all'improvviso e che, meno nota di *La cena delle beffe*, resta sicuramente la sua cosa migliore.

Non ci sono per questa riproposta di un autore praticamente dimenticato sole ragioni di campanile: è probabilmente vero quanto aveva scritto nel centenario della nascita Gerardo Guerrieri, che bisognerebbe forse riaffrontare una 'lettura paziente' di Benelli, non fosse che per risarcirlo della iattura di essere rimasto tutta la vita imprigionato nella cami-

cia di Nesso della *Cena delle beffe*, e per avere di lui un'immagine meno distorta, non più sotto l'imperio della stroncatura di Papini o delle riserve via via formulate da Cecchi, Borgese, D'Amico.

Benelli - ch'era figlio di un artigiano di Filettole in Prato e da artigiano semi-autodidatta s'era messo in letteratura dopo essere stato commesso di libreria e giornalista - aveva 'addomesticato' l'endecasillabo dannunziano piegandolo, meglio di quanto non avesse fatto il Vate, alle esigenze della scena. Così rianimando - disse di lui, entusiasta ed esagerato, il critico Domenico Oliva - un teatro di poesia (ma sarebbe stato più esatto dire "in poesia") di moda sulla scena europea tra Otto e Novecento: si pensi alle fortune del *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand.

Prigioniero del successo della *Cena delle beffe*, anzi di una battuta ("Chi non beve con me peste lo colga"), la sua natura complessa e segreta è in *Tignola* che è tornata in scena a Prato

Dopo queste nuvole incensatorie scoppiò però la risata dissacrante di D'Amico, il quale disse di un abuso del "facile, stucchevole endecasillabo", considerò evidente la sproporzione fra i limiti del lessico benelliano e le pretese scespiriane, universalistiche dei suoi temi e insomma considerò modesti i prodotti della sua "piccola officina filologica". Sentenziò il D'Amico, benché non avesse l'animo dello stroncatore, che in un paese dove l'endecasillabo è nel sangue di tutti, fosse troppo facile e spedito allineare undici sillabe per andare poi ogni volta a capo, come faceva il Benelli, per salvarsi dalla preziosità, dall'ampollosità e della monotonia.

Occorre aggiungere che D'Amico intendeva regolare i conti, attraverso Benelli, con la schiera dei suoi endecasillabici, scatenati imitatori. Che furono tutti, tranne l'inquieto e crepuscolare Ercole Luigi Morselli, a lui decisamente inferiori, compreso il cuneese Nino Berrini, che pure piacque con *Il beffardo*, rappresentazione romanziata del *maudit* Cecco Angiolieri, e con una *Francesca da Rimini* di molti orpelli.

Nell'aprile del 1909 *La cena delle beffe* ebbe all'Argentina di Roma accoglienze trionfali. Benelli fu promosso sul campo come una sorta di italico Victor Hugo o di Shakespeare trasferitosi sull'Arno; si scrisse che con quel dramma della Firenze medicea, che metteva a profitto due "Cene" del Lasca, s'era portato a compimento il

processo di emancipazione dal teatro naturalista e borghese avviato in forme auliche e spettacolari da D'Annunzio. Sarah Bernhardt entrò *en travesti* - come amava fare - nei panni dell'imbelle Giannetto, e John, Lionel ed Ethel Barrymore, i tre mostri sacri di Broadway, tennero in cartellone il dramma per due anni. La vita di Sem Benelli ebbe una svolta; da autore intimista, quasi pascoliano, rivelatosi con *Tignola* (storia autobiografica, sincera, di un commesso di libreria, un vinto, che come l'insetto del titolo si rifugia nelle fantasie libresche), eccolo investito della responsabilità di essere, nel teatro, quello che D'Annunzio non era stato per eccesso di letterarietà. Eccolo ostinato a rincorrere quel successo irripetibile con altri salti nel passato, dall' *Amore dei tre re* alla *Rosmunda*, ormai controfigura o contraltare del Vate. «Fu D'Annunzio a rovinarlo», ha scritto Guerrieri; ed in effetti il tarlo del suo ruolo dannunziano - che aveva fatto di lui un interventista combattente (due medaglie d'argento) e un oratore nazionalista (salvo a dire no alla marcia su Fiume) - continuò a roderlo quando, contestato, si ritirò a Zoagli, in Liguria, in un simulacro di castello ch'era una specie di Vittoriale dei poveri. «Là mi chiusi - ha raccontato nell'autobiografia *Schiavitù* scritta nel '44 anche per respingere l'accusa di essere stato un fiancheggiatore passivo del fascismo; un libro che mostra la ferita non rimarginata della madre che l'aveva abbandonato, la matrice dei suoi personaggi vinti o beffardi - insieme con la mia miseria, nel famoso maniero ormai ipotecato, dove stavo come un portinaio senza il beneficio delle mance».

Guai all'autore la cui opera diventa pro-

verbio, boutade. E *La cena delle beffe* (anche per la versione cinematografica del '41 con Nazzari, Valenti e la Calamari cui Benelli partecipò come sceneggiatore) fu tutta in quella battuta che passò in bocca a comici ed imitatori: «Chi non beve con me, peste lo colga!». Ci si mise anche Achille Campanile parodiando *Rosmunda*: «Caro Alboino / bere non posso / tutto quel vino / dentro quell'osso». Macario e la Osiris lo mettevano alla

bene di cassapanche, broccati, ferri battuti, maioliche.

Era un modo spiritoso per dire che il teatro del Benelli, «dannunziano malgrè lui», aveva la testa all'indietro come i dannati di Dante, era una cassapanca rinascimentale mentre da noi stava per nascere il teatro del grottesco, Pirandello metteva i suoi personaggi nella «stanza della tortura», in Europa si rappresentavano Wedekind e Shaw, il fiume Claudel strari-



A pag. 61, il drammaturgo Sem Benelli in una foto del '47; in questa pag., Amedeo Nazzari e, a destra, Piero Camabuci nella *Cena delle beffe* (1941) per la regia di Alessandro Blasetti.

berlina nella loro rivista *Carosello di donne*: «Femine siam, un veleno abbiám nel sen».

Recensendo nel '40 l'ultima sua commedia, *Vezzo di perle*, il caustico Ennio Flaiano faceva scendere su Benelli la lama di ghigliottina di un giudizio già storicizzato. Diceva Flaiano che il lessico benelliano, le sue opere «lavorate» con l'ornato e la decorazione gli davano l'impressione di mantenersi ritte con quattro piedini a zampe di leone, come i mobili che imitavano lo sfarzo del Rinascimento; e faceva dipendere la fortuna di questo teatro dall'orgia estetizzante di un'Italia nostalgica dell'antico, che riempiva le case della borghesia

pava, dall'America s'affacciava O' Neill. Restava, resta, il testimone di un'epoca, con innegabili presentimenti del nuovo se svestito dei panni all'antica. Resta la figura di un intellettuale non integrato: l'interventista che non segue D'Annunzio a Fiume, l'amico scomodo del duce che denuncia il delitto Matteotti, il simpatizzante del fascio assalito dalle camicie nere alla prima di *Orchidea*, il nazionalista che firma il manifesto antifascista di Croce, il volontario in Africa «ma per conto suo» (dirà in *Io in Affrica*) che si esilia in Svizzera perché contrario alla guerra. Forse è tardi per una «rilettura paziente» di Benelli, non è tardi per guardare a lui con occhi più limpidi. ■

Cent'anni dalla nascita

Quando Buñuel disse: Il capolavoro di Lorca? Lui stesso

di Mario Marzari

«Il teatro è sempre stato la mia vocazione. Il teatro è la poesia che esce dal libro e si fa umana» scriveva Federico García Lorca, che nel giugno di cent'anni fa nasceva a Fuentevaqueros in provincia di Granada. Dello scrittore, fucilato dai franchisti nel 1936 e divenuto simbolo della Spagna democratica sconfitta e umiliata, parliamo con Cesare Lievi, direttore artistico e regista del Centro Teatrale Bresciano, che due stagioni fa ha portato in scena *Donna Rosita nubile*.

HYSTRIO - Qual è il suo giudizio sulla fortuna (o sfortuna) di Federico García Lorca sui palcoscenici italiani?

LIEVI - Lorca apparve abbastanza presto sulle nostre scene, ma con una forte caratterizzazione come scrittore andaluso-gitano. Veniva evidenziata una matrice locale, quasi "dialettale". Successivamente, a quest'immagine convenzionale si è parzialmente sovrapposto, senza cancellarla, il mito del Lorca politico, del poeta comunista ucciso dai fascisti. L'interpretazione di Lorca si è evoluta dopo la sua morte, in corrispondenza all'apparizione delle opere postume. Per esempio, la pubblicazione del *Poeta a New York* ha rivelato un Lorca radicalmente sperimentale, profondamente segnato dai suoi rapporti con il surrealismo. Tuttavia, nel nostro teatro, il versante sperimentale del suo lavoro e il suo legame con le avanguardie storiche rimasero a lungo in ombra: venivano ripetutamente messi in scena *Nozze di sangue*, *Yerma*, *La casa di Bernarda Alba* - tutte opere che facilitavano la tradizionale caratterizzazione di "colore locale", con frequente utilizzo per spettacoli "estivi". Così, testi decisamente d'avanguardia come *El publico* (purtroppo non ho potuto assistere

allo spettacolo di Pasqual, allestito al Piccolo nel 1986-87) sono giunti sulle scene italiane con enorme ritardo. Ritengo che *El publico* sia forse il migliore testo teatrale surrealista mai scritto; si tratta, beninteso, di un surrealismo mediato dagli amici Buñuel e Dalí, non attinto alle originali fonti letterarie. *El publico* consente di mettere a fuoco un altro aspetto di Lorca recepito tardivamente: il suo essere poeta omosessuale, che emerge chiaramente anche da altri scritti postumi, come il *Poeta a New York*, *L'ode a Walt Whitman*, *I sonetti dell'amore oscuro*.

H. - Lei pensa che Lorca sia rimasto successivamente prigioniero di immagini stereotipate?

L. - Sì, anche se si trattava di stereotipi legati a elementi reali della sua personalità e della sua arte. Ciò che risulta più difficile è cogliere la complessità di Lorca, il suo essere contemporaneamente scrittore radicato in una tradizione locale e aperto alle avanguardie, poeta dell'amore omosessuale e attivista politico. Buñuel, dopo essere andato a vedere *Nozze di sangue*, spettacolo che detestò cordialmente, disse una frase molto significativa: «Il grande capolavoro di Lorca è Lorca stesso».

H. - Come colloca, tra le pièce di Lorca, quella *Donna Rosita nubile* da lei messa in scena tre anni fa?

L. - Apparentemente si tratta di un testo che, soprattutto nella sua ambientazione, la città di Granada, conserva una forte impronta localistica; ma la sua struttura drammaturgica e linguistica è nettamente segnata dall'influsso delle avanguardie storiche (e forse proprio da questo deriva la sua scarsa fortuna in Italia). Basti pensare ai dialoghi tra le

Manole nel primo atto, che riprendono, con un'ardita contaminazione, il linguaggio delle *zarzuelas*, le operette spagnole di fine Ottocento; oppure al dialogo tra i due protagonisti - una scena che, avviata in un contesto naturalistico, vede l'irruzione di un linguaggio completamente "altro". L'*Andalusia di Donna Rosita* è molto diversa da quella di *Yerma* o della *Casa di Bernarda Alba*: il contesto sociale è borghese, e nella sua ricostruzione si percepiscono distintamente echi della drammaturgia cechoviana. Ma si tratta di un Cechov spiazzato e destrutturato da inserti, appunto, radicalmente sperimentali. Sia pure in forma implicita, anche l'elemento omosessuale - o, più precisamente, il modo in cui Lorca ha vissuto la sua stessa omosessualità - è presente nella sensibilità del personaggio di Rosita, nelle caratteristiche del suo amore per il cugino.

H. - Al di là dei testi teatrali più noti, quali opere di Lorca varrebbe la pena di proporre oggi sulle nostre scene?

L. - Oltre a *Donna Rosita*, il dramma per burattini *Teatrino di Don Cristóbal* e *L'amore di Don Perlimplino per Belisa nel giardino*. Riguardo a quest'ultimo testo, è tale la mia convinzione della necessità di riproporlo, che, come direttore del Centro Teatrale Bresciano, ne ho affidato l'allestimento a Mina Mezzadri per uno spettacolo che debutterà nell'estate di quest'anno. Lo spettacolo è un "dittico" che include anche *Capricci di Marianna* di de Musset, una commedia romantica cui Lorca si ispirò per l'idea del *Don Perlimplino*. L'appuntamento di quest'estate è significativo anche perché quasi quarant'anni fa la stessa Mezzadri inaugurò l'attività della Compagnia della Loggetta (oggi Centro Teatrale Bresciano) proprio con questo testo di Lorca. ■

Ejzenstejn e il teatro

La TIRANNIA delle a

«È assurdo perfezionare l'aratro: si ordina un trattore.»

Nel centenario della nascita, scrivere di Sergej Michajlovic Ejzenstejn parrebbe -quantomeno- tautologico. E per giunta, arrogante. Di lui e del suo genio cinematografico si scrive da mezzo secolo, il che ci trattiene dall'aggiungere alle innumerevoli voci e penne autorevoli anche la nostra, di gran lunga minore. Non

si tratta del solito *ubi maior...*, ma di un più sottile e sincero ritegno ad accumulare sul già detto altre, vane e poco interessanti riflessioni. Ma uno spunto, affascinante e un po' meno abusato dell'ennesima rilettura della *Potemkin* o dell'*Ivan*, ci viene dalla recente pubblicazione per i saggi della Marsilio, del nuovo tomo delle Opere scelte di Ejzenstejn, intitolato *Il movimento espressivo - scritti sul teatro* (a cura di Pietro Montanari). Della sterminata produzione teorica di

Ejzenstejn, questo volume raccoglie numerosi testi (compresi degli inediti) testimoni della primissima attività teatrale tra il '20 e il '24, su cui il futuro regista imposterà la teoria e la pratica del montaggio delle attrazioni.

L'esordio del ventenne Sergej avviene all'ombra del Proletkul't, ente autonomo del Pcus per la diffusione e il radicamento della cultura nelle classi popolari, soprattutto quella operaia. Fra il pragmatismo anticlassista dell'ispiratore Bogdanov e le intemperanze teoriche dei cubo-futuristi, Ejzenstejn si muove da principio come scenografo, elaborando scene e costumi per *Il messicano* da un racconto di Jack London. *Nella mia fine è il mio principio*, recitava il motto di Maria di Francia. Così, anche il giovane Sergej inizia raccontando dei cenciosi rivoluzionari messicani con i quali chiuderà, nel '48, la sua parabola artistica. Lo ispirano il circo e il cubismo (ma anche Marinetti, trionfatore a San Pietroburgo nel '14) per la straordinaria e aguzza scena dei ring sui quali si muovono gli attori come atleti veri, con costumi e arredi sferici e cubici. Una piccola rivoluzione scenica, con un indizio di contaminazione tra l'alto (lo spettacolo teatrale) e il basso (il ring pugilistico). Nel '21, ancora le scene e i costumi per altri due spettacoli: *Re Fame* di Andreev e *Macbeth*, quest'ultimo con la regia di Tichonovic, molto dubbioso riguardo alle scelte giuste per l'allestimento. Una manna, per Sergej e le sue idee "blasfeme": soppressione del sipario, scena unica avvolta di tela grigia, come i costumi e gli oggetti. Solo il cielo, sullo sfondo, muta colore. Dominano il nero, il rosso, l'oro. Come i primi colori che, in fase



trazioni

sperimentale, invaderanno alcune scene dell'*Ivan*. Restano a testimoniare questo allestimento i geometrici costumi di Macbeth, di Lady Macbeth, di Duncan. Neanche a dirlo, lo spettacolo resiste una settimana, con totale insuccesso. Ma i semi del Nevskij e dell'*Ivan* sono gettati. Ejzenstejn, del resto, in teatro come al cinema colleziona un numero considerevole di progetti mai realizzati, spesso solo abbozzati. Bisogna attendere il '22 e la commedia *Sul precipizio* di Pletnev per avere un impianto scenico unito all'idea registica più vicini al futuro maestro. Per rappresentare lo smarrimento dell'individuo nella metropoli, Ejzenstein si ispira al cubismo e a Gogol, appendendo sulle spalle dei personaggi le scene mobili. A questo punto, oltre a Picasso, si possono citare anche Malevic e Balla, per le ricerche sul dinamismo e la simultaneità, come pure i russi Larionov e Goncarova, il Raggismo e le volumetrie di Léger. Ma il maestro per eccellenza, la logica e naturale conseguenza del percorso artistico e umano di Sergej nel mondo dello spettacolo, arriva nel '21, attraverso un'altra istituzione culturale del Partito, il Laboratorio statale per Registi teatrali diretto dal geniale allievo ribelle di Stanislavskij, Vsevolod Mejerchol'd.

In quegli anni, Mejerchol'd formulava la sua teoria biomeccanica, in piena sintonia con le avanguardie cubofuturiste che (allora) animavano la vita culturale della giovane Unione Sovietica. Scienza, disciplina sportiva, macchina, circo, Commedia dell'Arte, derisione del naturalismo borghese sono gli elementi di una ricetta già sperimentata dallo scenografo Ejzenstejn nei suoi tentativi di affrancamento dai modelli teatrali vigenti. La rivelazione è sconvolgente per il giovane Sergej, orfano di un padre che più volte nel corso della sua vita cercherà alternativamente fra i crucci dispotici di Mejerchol'd e la barba luciferina di Freud. I primi saggi di scuola sono uno studio registico per *Il gatto con gli stivali* di Tieck e le scene e i costumi per *Casa Cuorinfranto* di Shaw, ancora fortemente ispirati a Picasso e Larionov, alle care geometrie dei cubi e dei triangoli e ad una mordace ironia antiletteraria. La commedia di Shaw prevedeva dei divani posti in scena per far "riposare" gli attori, in attesa delle prossime battute. Un vero debutto per la vulcanica creatività di Sergej. Dopo nove mesi di prove, lungo tutto il '22, Ejzenstejn poteva scrivere «...non ho mai amato, adorato e venerato nessuno quanto il mio professore. Poiché io non sono degno di slacciargli i sandali.» Il padrepadrone, l'ispiratore ed il fustigatore: questo spietato dualismo vive nel rapporto complesso ed intensissimo esistito fra Mejerchol'd e Sergej. Uno Jahveh veterotestamentario, punitivo e colterico, inquisitorio e assolutista reggeva la scuola di regia con piglio dispotico. E poco o nulla concedeva alla creatività e alle velleità autonomiste degli allievi. Eppure, la scuola non forniva i mezzi di sostentamento. Con l'amico Jutkevic, Sergej lavora alle scene di alcuni sketches parodistici nel teatro di Foregger e Mass. Queste puntate degli allie-

vi all'esterno della scuola non piacciono a Mejerchol'd. Il maestro è geloso ed il suo risentimento verso questo genere di teatro ed ogni tentativo di affrancamento degli allievi si esprime in atteggiamenti feroci o sarcastici. Ciò non toglie, però, che lo stesso personaggio porti, poi, la classe intera ad assistere alla rappresentazione de *Il messicano*, senza lesinare lodi e apprezzamenti per il lavoro di un allievo ormai divenuto maestro. Il mistero di un rapporto così complesso e di tanta e tale violenza emotiva può solo, per noi, essere risolto guardando al più grande personaggio che il genio creativo di Ejzenstejn abbia prodotto, la figura dello zar Ivan. Non solo fisicamente, Ivan-Cierkasov e Mejerchol'd sono di una stupefacente similarità. Come suggerisce il critico russo Kozlov, Sergej deve aver sublimato infine nel suo capolavoro l'ammirazione e la detestazione profondissime per il maestro, all'epoca (la prima parte di *Ivan Groznij* è del '43) già "epurato".

Finalmente nel '23 Sergej realizza la prima regia, convogliandovi le esperienze e l'estetica cubofuturiste, la biomeccanica, la Commedia dell'Arte, il circo, Charlot. La commedia è *Anche il più saggio sbaglia* di Ostrovskij (celebrato drammaturgo "di Stato"). Naturalmente, Ejzenstejn stravolge il testo, lo carica di graffiante ironia, lo priva di ogni paludamento classicistico sbattendolo su un'arena da ballo o da circo equestre, con uno steccato intorno ed un trapezio sospeso. La lezione di Mejerchol'd emerge subito nel trattamento del corpo degli attori, nella ginnica esasperata, nell'esaltazione del movimento acrobatico per sottolineare ogni sfumatura dell'animo e dell'umore. E, per la prima volta, compare una proiezione cinematografica, un cortometraggio che visualizza il diario del protagonista, parodiando nello stile i cinegiornali dell'epoca. Il tutto non ebbe alcun successo, anzi, spiaccò a tal punto agli "ortodossi" del Partito che Sergej dovette -anticipando una prassi tristemente ricorrente non molti anni dopo- difendere pubblicamente il suo lavoro con un articolo su "Lef", il celebre *Montaggio delle attrazioni*. In questo piccolo saggio -il primo vero di una lunghissima serie- un giovanotto poco più che ventenne dichiara la morte del teatro naturalista e narrativo. Niente più racconto o biografia, ma agit, dinamismo, eccentricità, schizofrenia, contaminazione. Il teatro diviene libero montaggio di associazioni (le attrazioni, appunto) e di sensazioni arbitrarie e arbitrariamente (e aggressivamente, come insegna la dura scuola di Mejerchol'd) imposte allo spettatore. Non male come presunzione, quella di voler ridurre lo spettatore da soggetto agente e interagente a oggetto di esperimenti autoritari, quasi meno che un animale. In verità, con questo primo scritto e con lo spettacolo che lo aveva provocato, Sergej esorcizza in parte la sua vicenda personale. Non vuole che gli si chieda di esteriorizzare i suoi complessi e mal troppo chiariti sentimenti, nei confronti degli uomini, del sesso, del padre, del maestro. L'autore non è biografo di se stesso. Del resto, specchio della (sua) vita, l'arte, prima che confessione, è aggressione. Ed ecco che, dopo appena uno spettacolo, Sergej sente esaurirsi il suo rapporto col teatro. Ancora due regie (entrambe di commedie di Tret'jakov: *Mosca, ascolti?* e *Maschere antiche*), con elementi apertamente antiteatrali, in contrasto stridente fra il presupposto drammaturgico (la commedia) e l'impianto registico. Il disastro di queste ultime prove è il segnale che il teatro, per Sergej, è un'esperienza chiusa. *Ivan Groznij Canu*

«In definitiva, fu un fiasco. E ci ritrovammo nel cinema».

A pag. 64, Sergej Ejzenstejn.

Hy65

Giacomo Casanova

L'avventuriero e le balle

di Domenico Rigotti

Nel bicentenario della morte del cavaliere di Seingalt, che conobbe le più celebri danzatrici d'Europa, solo Parigi lo celebra "sulle punte" con un *Casanova* commissionato al coreografo franco-albanese Angelin Preljocaj

E perchè no? Non è forse quest'anno il bicentenario della morte di Casanova, dell'illustre cavaliere di Seingalt? In fondo, invece di tante mediocri *Sylphide* (riesumata in versioni differenti ma opache a Palermo e a Milano), invece di dare credito a un ormai piuttosto appassito balletto di Roland Petit (*Notre Dame*, alla Scala) o ancora magari spacciare per grande evento una ennesima deludente coreografia di Maurice Béjart (*Mutationx*, in "prima mondiale" al Verdi di Trieste), forse non avrebbe guastato vedere su qualche grande ribalta una "novità" sulla figura del celebre personaggio. Altrove, qualcuno lo ha tentato. Sarebbe stata cosa curiosa, interessante perchè, a ben vedere, se ci fu un personaggio che nel mondo del teatro e della danza ci guazzò, fu proprio lui. Senza trascurare che anche la madre fu ballerina, o comunque veniva dal mondo della scena veneziana.

Ascoltiamo questo brano della sua *Storia della mia vita*. Pochi altri passaggi sono altrettanto saporosi. Rievoca il suo primo soggiorno parigino. L'anno è il 1750. Lo sfondo è l'Opéra o, come si diceva allora, l'Académie Royal de



rine

Musique. È un dialogo con un suo vicino di posto. «D'un tratto ecco una ballerina che come una furia percorse tutto il palcoscenico. È la famosa Camargot... ha sessant'anni. È la prima ballerina che abbia osato saltare... La cosa più notevole è che non porta le mutande (sic). Ma scusami, ho visto che le ha. Cosa hai visto? È la sua pelle, che a dire la verità non è candida».

Fermiamoci qui, è già piccante quanto riportato. E precisiamo piuttosto che la Camargot citata da Casanova, è la famosa ballerina Marie-Anne Cupis de Camargo (il nostro aggiungeva una "t" molto francese che l'artista non aveva), la quale poi non aveva affatto sessant'anni, bensì quaranta. Casanova la vide danzare ne *Les Fêtes vénitienes*, allora popolarissima opéra-ballet di Campra che era suo cavallo di battaglia da vari lustri.

La Barbarina a Berlino

Gli sguardi maliziosi di Casanova e del suo, a noi ignoto, vicino erano peraltro piuttosto improbabili dati gli allora costumi di scena costituiti da ampi e lunghi "paniers" (era il termine) barocchi da tanto tempo in auge e che proprio in quegli anni incominciavano a venir ripudiati, per indossare più parche tunicette, dalla grande rivale della Camargo, cioè Marie Sallé. È comunque vero che la Camargo fu tra le prime danzatrici del '700 ammirate per il virtuosismo saltatorio tale da ricevere complimenti da un altro personaggio famoso come e più di Casanova e come lui sfrenato cacciatore di gonnelle. Voltaire. Vero è anche che proprio in quel periodo di tempo il successo della grande

ballerina francese veniva offuscato dalla comparsa di un'altra formidabile danzatrice "acrobatica", la parmigiana Barbara Campanini, detta la Barbarina, che Casanova quattordici anni più tardi conoscerà a Berlino alla corte di Federico il Grande. Conoscerà. E bene. Ma vi fu storia amorosa? È da escludere. Così come è da escludere per altre che vengono annoverate nell'harem, vero o immaginario, del famoso libertino. E dove il nome più importante è quello di una mancata conquista (cocente lo smacco) ammessa dallo stesso vanaglorioso seduttore. In questo caso la città è Vienna. Siamo nel 1753. Così narra Casanova: «In quei giorni feci conoscenza di una ballerina milanese che s'intendeva di letteratura e per di più bella... La ragazza mi ispirò una passione non però corrisposta, perché si era innamorata di un ballerino giunto da Firenze, a nome Angiolini». La chiosa è amara: «Una donna di teatro innamorata non è conquistabile». Per l'esattezza, si trattava dell'affascinante danzatrice e attrice Teresa Fogliazzi che anni dopo sarà la ninfa Egeria di un vivace salotto culturale milanese frequentato dall'intelligentsia illuminista del tempo, Parini e Beccaria inclusi. L'innamorato e successivo marito, era invece quel Gasparo Angiolini che passerà alla storia per essere stato, insieme a Noverre, il grande riformatore del balletto settecentesco.

Malattie veneree e redenzione

Ma fermiamoci qui. Soltanto torniamo a rammaricarci come davvero nessuno, nella sua Venezia o magari anche a Milano, città che spesso vuol vantare meriti cosmopoliti che non ha, abbia pensato a celebrarlo come si usa dire... "sulle punte". Altrove, si è detto, qualcuno ha provveduto a farlo. E magari creando nel contempo l'evento teatrale di stagione. È successo all'Opéra di Parigi che, giocando in anticipo, ha commissionato un *Casanova*, destinato ad entrare nelle cronache del balletto di fine secolo, a uno dei più trasgressivi ma anche innovativi coreografi oggi sulla piazza: il franco albanese Angelin Preljocaj ben noto anche in Italia per un suo interessante e modernissimo *Giulietta e Romeo*.

Conoscendo l'artista, logico che Preljocaj abbia subito scartata l'ipotesi di un lavoro a carattere aneddotico. Ad interessargli piuttosto, solo un certo risvolto del personaggio. Simbolico, ma non semplicemente. Sotto i riflettori così, senza pizzi e sfarzi settecenteschi, un Casanova contagiato dal piacere erotico ma anche colto nel momento della sua vita quando, vecchio, ormai è vittima delle molte malattie veneree che lo affliggono e che provocano in lui, almeno nelle intenzioni del coreografo, una sorta di redenzione. Idea sconcertante? Piuttosto inedita. E singolare anche il fatto (una serie di "a solo", qualcuno forse anche di troppo) che, sulla scena, a incarnare Casanova ci fossero non uno ma ben sei personaggi in cerca di... sensualità.

All'appello, sei delle più note e brave *étoiles* di Palais Garnier. In ordine alfabetico, Aurélie Dupont, Isabelle Guérin (costretta a leggere anche un testo sulle malattie veneree), Laurent Hilaire, Nicolas Le Riche, Nathalie Riqué e Wilfried Romoli.

Forse più clinico che sensuale, anche se qualche scena piuttosto osé non è mancata, *Casanova* di Preljocaj ha non poco spiazzato critica e pubblico ma non fino al punto di non riuscire a fare l'"esaurito" per tutte le non poche repliche. ■



ORACOLO RITUALE, di Chiara Lagani. Regia e coreografia di Monica Francia. Con Laura Anglani, Monica Francia, Francesca Proia, Danilo Conti. Prod. Associazione Culturale Artipigri, Ravenna Teatro, Accademia Perduta/Romagna Teatri.

ze erotiche (ed è Francesca Proia a donarsi maggiormente), ci parlano di noi ma quel che resta è un segno frammentario, capace di evocare diversi linguaggi ma impossibilitato a divenire messaggio originario. *Cristina Ventrucci*

All'inizio una domanda, quella che si potrebbe rivolgere ad un oracolo, carica del desiderio di sapere, e allo stesso tempo, di preservare il mistero. Lo spettacolo è la risposta. Corpi aggrovigliati, luce del rame, parola infantile. L'oracolo visto da Monica Francia è là, in fondo alla scena, metà sacerdote, metà spaventapasseri, vocina da divetta che cala dall'alto, ironica certo, ma serissima se si inserisce, con parole che sembrano pronunciate a vanvera, nella nostra domanda. E mentre un servo (il destino?) irrompe di continuo sulla scena e brani di musica elettronica si odono in sottofondo, i corpi di tre danzatrici vengono portati e posati sul palco, con forza o con grazia, offerti e allo stesso tempo respinti. Quei corpi danzano e danzando intrecciano figure e dopo un attimo si sciogliono, ognuno proiettato verso il proprio delirio, ognuno manifestazione incompleta di sé. E quando si attraggono di nuovo si ha l'impressione di assistere ad un movimento unico e fluido come quello dell'acqua. Ispirato, nel suo percorso interiore alle pratiche orientali, lo spettacolo si struttura come un gioco, in cui lo spettatore viene reso depositario di una predizione, scritta al contrario e da leggersi con l'aiuto di uno specchio. La scena diventa il luogo in cui riflettersi, in cui cercare la manifestazione di se stessi e individuare la genesi rituale del proprio io. Con il risultato di scoprirsi mostro a più teste, icona gambe all'aria, moto continuo. Quei corpi, carichi di eloquen-

Gli appuntamenti prima dell'estate

Quali, prima dell'estate, i principali appuntamenti di danza sulle ribalte italiane? Partiamo dal Teatro alla Scala di Milano. Titolo forte: *Notre-Dame de Paris* di Roland Petit (8, 10, 13 e 15 maggio). A più di trent'anni dalla "prima", oggi un po' sfiorito, il balletto del celebre coreografo francese, ricavato dal famoso e omonimo romanzo di Victor Hugo, non era mai apparso nel grande teatro milanese. Le scene sono di René Allio. Dirige l'orchestra scaligera David Garforth. Sempre a Milano, dal 20 al 23 maggio, al Teatro Studio Piccolo Teatro sarà di scena con un trittico di vari coreografi (Cannito, Trehet, Feller-Ducach) la Bat-Dor Dance Company, la famosa compagnia israeliana che compie quest'anno trent'anni. Sempre nella medesima sede, dal 2 al 7 giugno farò puntati su Carla Fracci protagonista della "novità" *Zelda, riservami un valzer* per la regia di Beppe Menegatti e da Fernanda Pivano ricavata dal romanzo di Zelda Fitzgerald *Save me the waltz*. All'Opera di Roma, il 3 e il 6 maggio è di scena *La bella addormentata nel bosco*. Nella versione di André Prokovsky, l'insidabile capolavoro di Ciaikovskij viene presentato dallo stesso corpo di ballo del Teatro dell'Opera. Al Carlo Felice di Genova si può invece vedere (9, 10, 12 e 13 maggio) un altro classico mai uscito di repertorio: *La fille mal gardée*, presentato dal Balletto di Dresda con la coreografia di Joseph Lazzini. Al Fraschini di Pavia (23 e 24 maggio) debutta il Corpo di Ballo della Scala con *Giselle*. La versione è quella trasgressiva ma estremamente interessante di Mats Ek. Al Teatro Comunale di Firenze dall'11 al 17 giugno, "prima assoluta" di *Pinocchio* di Karole Armitage. È fra le novità più attese della stagione. *D.R.*

A pag. 66, un'illustrazione da *Un vecchio bibliotecario* di Dino Battaglia e in questa pag. una scena da *La monaca di Guido Crepax*, entrambe tratte dal volume collettaneo *Casanova*, ed. L'isola Trovata, Milano 1980.

Quando Casanova s'infilò nel letto sbagliato

di Ugo Ronfani

LE SORELLE ovvero **L'ERRORE DI CASANOVA**, di Arthur Schnitzler. Traduzione di Claudio Magris. Regia di Claudio Beccari. Scene e costumi di Angelo Poli. Con Eric Alexander, Marco Balbi, Adriana De Gulimi, Rosa Leo Servidio, Milvia Marigliano, Gianni Quillico, Matteo Zanotti. Prod. Compagnia Stabile del Teatro del Filodrammatici, Milano.

Siamo in estate, alla metà del Settecento, in un albergo a Spa presso Liegi, stazione termale frequentata anche da avventurieri e giocatori. Casanova ha un *rendez-vous* notturno

con una donna ma, nella clandestinità di un incontro a lume di candela, entra nella camera sbagliata e seduce un'altra dama, così portata all'imprevisto da cedergli ma abbastanza onesta per poi intimare al seduttore di andarsene e confessare al suo uomo quell'ora di vertigine. «Peccato confessato peccato perdonato», pensa la sedotta per sbaglio, Anina; ma il suo benestante cavaliere Andrea Bassi non la pensa così. Le circostanze inducono poi Anina ad aprirsi con la disinibita Flaminia, donna del sedicente e squattrinato barone Santis, e a scoprire che lei era la dama prescelta da Casanova. Anina: «Io non sono stata sua». Flaminia: «E chi, allora?», «Tu, piuttosto». «Per lui, non per me». «Lui non sa che ero io, dunque non ero io». «Ma non ero certo io, perché io so che non lo ero».

Alla fine è proprio l'ignaro Casanova ad essere invitato da tutti a dare il suo responso, in forma di sciarada letteraria; e quando si rende conto di essere coinvolto in questo problema di matematica sentimentale, con la disinvoltura filosofica del libertino sentenza: «Siamo stati ingannati tutti e tre, io due volte e le dame una volta sola. Così io dichiaro nulla l'intera avventura». Pace fatta, banchetto della riconciliazione e Casanova, perché l'*happy end* sia completo, scappa a Vienna con la bella, frastornante ballerina Teresa.

Sembra un intrigo goldoniano, una vicenda "pirandelliana" avanti lettera, scritta nel 1919 da Arthur Schnitzler (sospia letterario di Freud; *Girotondo*, *Amoretto*, *La signorina Else*), e per il suo contenuto inclusa da Claudio Beccari nel cartellone del Filodrammatici impostato sul dilemma finzione-realtà.

Come ricorda Giuseppe Farese, il nostro migliore studioso di Schnitzler, nella sua biografia sul medico scrittore di Vienna, *Le sorelle*, ovvero *Casanova a Spa*, scritta in endecasillabi sciolti, è il risvolto brillante, e successivo, di



uno fra i migliori racconti schnitzleriani, *Il ritorno di Casanova* in cui, varcata la soglia dei cinquant'anni, aveva inteso affrontare - con intenzioni anche segretamente autobiografiche - il tema non allegro della vecchiaia del seduttore. Mentre *Le sorelle*, con un Casanova nel vigore degli anni, era l'aspetto gaio, "solare", della commedia della seduzione, trattata come un settecentesco "proverbio" alla De Musset sul significato tutto relativo della fedeltà. Nello svelto, brioso allestimento del Filodrammatici (traduzione di Claudio Magris, scene e costumi di Angelo Poli; caldi consensi alla fine) niente parrucche e boudoirs. L'ambientazione, stilizzata è nel primo Novecento, quando Schnitzler scrisse la commedia. Il *vau-deville* post-Belle Epoque s'incrocia così con anticipazioni del teatro del grottesco. Ciò consente di fare entrare scioltamente in scena elementi costitutivi della drammaturgia di Schnitzler, psicologismo, freudismo, crisi dei valori borghesi; e quel tanto di "pirandellismo" che era nell'aria (*Il piacere dell'onestà* e *Il gioco delle parti* sono dello stesso periodo di *Le sorelle*). In contropartita, si ottunde un po' quell'aria di scherzo brillante dall'autore situato nel Settecento libertino.

L'allestimento ha eleganze ritmiche; Marco Balbi tratteggia un Casanova simpaticamente sfrontato, bugiardo e vitale; Adriana De Gulimi sfodera con verve seduzioni di dama di piccole virtù; Milvia Marigliano è la più schnitzleriana fra gli interpreti con i mezzitoni e le ombre di una Anina caduta in fallo ma leale; Matteo Zanotti rende con finezza i roveli dell'amante "forse tradito"; Rosa Leo Servidio è spiritosamente la "dame de chez Maxim's" capitata a Spa; Gianni Quillico forza la caricatura del barone squattrinato ed Eric Alexander è il cameriere mantengolo. ■

EXIT

Si è spento Accursio Di Leo che scelse la Sicilia

È scomparso a Palermo Accursio Di Leo, una delle personalità più genuine ed entusiaste del nostro teatro. Dopo il diploma all'Accademia "Silvio D'Amico" nel '43, percorre con la compagnia Ruggeri-Ricci-Gassman l'Italia e l'Europa ma il richiamo della Sicilia si fa irresistibile ed eccolo tornare nella sua amata isola dove collabora agli allestimenti al Teatro greco di Siracusa, mette in scena Pirandello, Eliot e Beniamino Joppolo, ma soprattutto si adopera attivamente affinché vengano istituiti enti come lo Stabile di Catania e il Piccolo Teatro di Palermo. Il nome di Accursio Di Leo, inoltre, è inscindibile dal teatro amatoriale siciliano. Fermo nella convinzione del bisogno di "far teatro", all'inesauribile scoperta di talenti, costituisce in oltre dieci località dei gruppi teatrali di "amatori". Ma al suo grande amore per il teatro accompagna la passione per il grande schermo; come attore o aiuto regista partecipa ai film *Cento giorni a Palermo*, *Dimenticare Palermo*, *Johnny Stecchino*, *Il Padrino*, *Cristo si è fermato a Eboli*. Negli ultimi anni si dedica all'attività didattica presso il Teatro Lelio di Palermo. A.C.

E nell'era dell' ACQUA HAIR compì tre

di Nicola Arrigoni

A distanza di trent'anni il musical *Hair* sembra non conoscere gli acciacchi del tempo. Il debutto, il 29 aprile 1968 al teatro Biltmore, lo consacrò come il manifesto teatrale di una generazione che si proponeva di cambiare il mondo, di andare contro l'ottica della violenza, rappresentata dalla guerra del Vietnam. In realtà la prima assoluta e clandestina del musical avvenne nel 1967 al Public Theatre dell'off-Broadway di New York. A questa storia trentennale, consegnata al supporto filmico nel 1979 con la versione cinematografica del regista Milos Forman, James Rado guarda con orgoglio, ma non con nostalgia. L'autore del libretto e regista non ha dubbi sull'attualità del suo lavoro che riprende, riarrangia ogni volta.

RADO - *Hair* non ha perso la sua forza contestatrice, credo possa dire ancora molto. Molti degli attori, oggi impegnati nella riedizione, non erano neppure nati quando io ho messo in scena per la prima volta il musical, ma questo non è stato un problema. A trent'anni di distanza i giovani che vengono a vedere *Hair* hanno la possibilità di giocare con le emozioni di

un'utopia immortale: la speranza di poter essere artefici di un domani migliore. Credo che anche i ragazzi di oggi vogliano rompere con le convenzioni come accadde a noi trent'anni fa.

H. - *Crede che Hair possa essere ancora un prodotto di rottura?*

R. - Penso proprio di sì. Quando debuttò, *Hair* fu un evento, non c'era più differenza fra palco e platea, fu un vero *happening*, piuttosto che uno spettacolo fatto e finito. Il pubblico era chiamato ad intervenire durante lo spettacolo, parlavamo tutti la stessa lingua, attori e spettatori avevano le stesse speranze, nutrivano le medesime utopie. Ancora oggi *Hair* ha la capacità di coinvolgere, non lascia indifferenti, chiama in causa le emozioni di chi assiste e di chi lo fa. Per questo credo abbia un senso proporlo.

H. - *Si può dire che Hair rompe con l'idea del musical come spettacolo di puro intrattenimento?*

R. - Sì forse fu così. Il pregio di *Hair* fu di cogliere i fermenti degli anni Sessanta, di portarli sul palcoscenico non per esorcizzarli, ma per farli vivere e comunicarli. In quest'ottica di comunicazione e di contagio teatrale credo che il musical, rimaneggiato, ogni volta



ARIO t'anni

cambiato negli arrangiamenti e nella regia, mantenga comunque una sua valenza che va al di là della notorietà delle canzoni e dello spettacolo in genere.

pro & contro

Quando l'entusiasmo new age "ringiovanisce" gli hippies

L'inizio è informale, arrivano alla spicciolata dalla platea e dal palco, il look è quello dei figli dei fiori, la forza quella di veri professionisti dello spettacolo che sanno cantare, ballare e non lesinano energie. Immediatamente *Hair* conquista, regala una vera e propria overdose di buona musica. Il clima è quello di un *happening* piuttosto che di uno spettacolo *tout court* e subito appare chiara la natura "politica" del musical senza libretto, scritto nel 1968 sull'onda della rivoluzione degli hippies. C'è l'elogio della libertà, la ricerca di una spiritualità incoraggiata dagli effetti della marijuana, la promiscuità dell'amore che diviene sinonimo di amore universale, ma c'è soprattutto la freschezza di un gruppo di giovani disposti a cambiare il mondo. E poco importa se quelle utopie soffrono poi, come tutte le utopie, di un inevitabile ripiegamento sulla realtà. Di questa sconfitta *Hair* non tiene conto, ma, a differenza di quanto si potrebbe credere, non c'è nostalgia nella riedizione del musical, ma solo il gusto di un'allegria contagiosa. La storia narra dell'incontro fra Claude (Matt Ferrel), che sembra disposto ad abbandonare tutto e tutti per seguire la filosofia della pace, e Berger (un infaticabile Scott Dambacher), leader del gruppo di hippies, protagonisti di uno spaccato di vita che ha il sapore della performance. La condanna della guerra, la ricerca di una spiritualità che unisce Cristo a Buddha, la libertà dei comportamenti sessuali sono i tasselli di uno spettacolo didascalico che sa sapientemente essere ancora attuale e soprattutto regala un esempio altissimo di professionismo teatrale. Di fronte alla precisione e alle multiformi doti artistiche del cast, diretto da James

HAIR, libretto e canzoni di Gerome Ragni e James Rado. Musica di Galt Mac Dermot. Regia di James Rado. Coreografie di Joe Donovan. Con Scott Dambacher, Matt Ferrel, Judith Rose, Steve Miranda, Stephen Graham, Aileen Santiago, Letitia Towns, Nicola Monfort, Kevin Sherwant. Prod. Walter Beloch e Teatro Smeraldo di Milano.

Rado, si rimane a bocca aperta e non si può che applaudire con entusiasmo. Nicola Arrigoni

L'espressione «far venire il latte alle ginocchia» ha qualcosa a che vedere con il tono muscolare o può considerarsi variante gentile della ben più cruda «ha le tette che arrivano alle ginocchia»? Costatazioni amare nel trentennio del musical hippy per antonomasia, *Hair*, che ripresenta un cast invecchiato e sempre gagliardamente nudo. Non per questo fa venire il latte alle ginocchia. È datato lo spettacolo, ma non spacciato come il cult *Easy Rider*, oggi ineditabile - soprattutto dalle cinefile girl friends della fascia generazionale dei figli di Peter Fonda (e quasi nipoti di Jane). Qualche anno fa, abbiamo assistito a New York, downtown, alla festa del trentennale di *Fantasticks* ed è stata una cerimonia allegra. Più dell'attuale riproposta di *Hair* che, tornando da Londra, la Londra dei Beatles e di Mary Quant, consegnavamo alla leggenda nei racconti agli amici milanesi, ancora fermi alle vacanze a Santa Margherita (ora in procinto di revival, ma questo è un altro discorso).

Resta il fatto che *Hair* sta al musical come *Paradise Now* sta alla prosa. C'era molto di buono in quell'ottimismo liberatorio che non era buonismo e non aveva niente a che fare con esso. Il passato lo si può misurare con il metro che separa lo "spinnello" di ieri dalla "canna" di oggi. Perciò nel velo di tristezza che aleggia in sala alla vista di tante pendule anatomie, buon anniversario, *Hair*. Fabrizio Caleffi

Apag. 70, una scena del film *Hair* (1979) di Milos Forman, per il quale Twyla Tharp creò una coreografia spettacolare, a dieci anni dall'allestimento teatrale originale.

The Rocky Horror Show

Tutti a ballare il Time Warp per il compleanno d'argento dei travestiti extraterrestri

Royal Court Theatre, Sloane Square, Londra, 16 giugno 1973, ore 22.30: un nuovo show, descritto come «una mostruosa ragnatela di mutanti folli, docili travestiti e mostri muscolosi», stava per debuttare. Era il *Rocky Horror Show*. Un successo immediato. Dopo un mese di repliche, lo spettacolo trasloca in King's Road, al decrepito Classic Cinema Chelsea in predicato di demolizione, poi all'Essoldo, altro cinema in rovina sempre a Chelsea, fino al definitivo trasferimento nel West End presso il Comedy Theatre. Alla chiusura delle repliche londinesi ha raggiunto un totale di 2960 repliche.

A questo punto, *Rocky* attraversa l'Atlantico, fortunatamente non sul Titanic, approdando il 24 marzo 1974 a Los Angeles. Hollywood se ne appropria e, nel 1975, lancia il film *The Rocky Horror Picture Show*: un fiasco commerciale, il cui scarso successo danneggia anche la nuova produzione teatrale a Broadway, che chiude dopo sole quarantacinque repliche. Forse la festa era finita e l'allegria combriccola di travestiti extraterrestri era destinata a tomarsene sul pianeta dei ricordi. Ma il popolo della notte non la pensa così: il film diviene un cult-movie della mezzanotte con *happening* di spettatori più o meno organizzati che prendono parte all'azione filmica replicandola in platea e coinvolgendo il pubblico in sala. Stessa sorte per lo spettacolo teatrale, che ha ormai girato il mondo e che festeggia quest'anno i suoi primi venticinque anni (dal 19 al 30 maggio al Teatro Smeraldo di Milano).

La storia dei due sprovveduti fidanzatini che si ritrovano, per un guasto alla macchina, nel castello gotico di Frank, regina (ma *Queen* in inglese vuol dire anche travestito) del pianeta Transilvania, è un geniale

tormentone che accomuna ormai, con le sue splendide canzoni, due generazioni di spettatori. L'ironia fulminante con cui, in epoca di cultura "impegnata", si faceva la parodia del genere horror stile Frankenstein (*Queen Frank* sta creando un uomo bellissimo in grado di soddisfare le sue voglie), mescolandolo allo sberleffo nei confronti del perbenismo borghese (i due candidi fidanzati si fanno sedurre dal travestito) e a una pseudo-fantascienza volutamente kitsch, ha colpito nel segno e ha trasformato il musical, scritto da Richard O'Brien, in una leggenda. Forse perché, una volta tanto, omo etero e bisessuali, teppisti, borghesi, professori ed extraterrestri si sono ritrovati sulla stessa barca, tutti improvvisamente senza certezze, ma con la capacità di guardarsi dentro e di riderci sopra, magari anche con qualche lacrima (di glicerina). C. C.

L'amore-odio di Milano in ricordo di Testori

Il 1998, anno di celebrazioni, ricorda un doppio anniversario testoriano: i settantacinque anni dalla nascita e i cinque anni dalla scomparsa. Milano, fu patria artistica dello scrittore, e in particolare il Teatro Franco Parenti, là dove echeggiarono i suoi versi taglienti nel 1973 (ed ecco che ricorre anche il venticinquesimo del teatro, allora Pier Lombardo) quando si inaugurò con *Amleto*. Il teatro, che gli rese, per primo, giustizia della sua grandezza, mettendo in scena la trilogia testoriana: *Amleto*, *Macbetto*, *Edipus*, e poi *L'Arialda*, *Maria Brasca*, *I promessi sposi alla prova*, *Conversazione con la morte*, *Tentazioni nel convento*, ricorda l'autore con tre appuntamenti. La vita e la morte secondo Testori, lettura di Franco Branciaroli e Sandro Lombardi di testi scelti da Giovanni Agosti e un'altra serata, dallo stesso titolo, con la presentazione di materiali video e testimonianze dal vivo. Ornella Vanoni sarà invece la protagonista ne *La Gilda del Mac Mahon*. Ma nonostante le parole del sindaco Albertini «l'amore di questo autore per Milano non conobbe né flessioni né pause, ma fu sempre appassionato e viscerale, capace di togliere la maschera alla città», il rapporto di Testori con la città, è doveroso ricordarlo, non fu solo d'amore, o forse è meglio dire che l'amore non fu sempre reciproco. Infatti la condanna de *L'Arialda* fu emessa proprio dal Procuratore della Repubblica di Milano e, come oggi riferisce Branciaroli, «i suoi testi nessuno li voleva rappresentare né vedere». Ma questo riguarda il passato, ora la città si appresta a celebrare un suo Grande anche con una mostra *Da Guadenzio a Bacon: l'ingombro della pittura*, organizzata dal Comune, che verrà allestita l'autunno del prossimo anno a Palazzo Reale, dedicata ai pittori più amati dal Testori critico d'arte in un percorso che dal Cinquecento giunge fino ai nostri giorni. Anna Ceravolo

il caso Moro



Condannato a morte dalla ragion di stato

IL CASO MORO, di Roberto Buffagni. Regia di Cristina Pezzoli. Scene e costumi di Giacomo Andrico. Luci di Giancarlo Salvatori. Musiche di Bruno de Franceschi. Con Sergio Fantoni, Roberto Abbati, Francesco Acquaroli, Paolo Bocelli, Laura Cleri, Cristina Catellani, Nicola Pannelli, Tania Rocchetta, Bruna Rossi, Marcello Vazzoler. Prod. Teatro Stabile di Parma e Contemporanea 83.

Si aggira come un'ombra, tra le impalcature e i muri bianchi di un edificio mai finito, Aldo Moro, in un'arena della memoria che allude alla nostra Italia. Muto fantasma dell'uomo di potere rapito dalle Brigate Rosse nel giorno in cui doveva varare il primo governo appoggiato dai comunisti e ucciso dopo 55 giorni, nel 1978.

Il caso Moro prova a raccontare quel nodo drammatico della nostra storia recente mescolando dialoghi tratti dalla cronaca di quei giorni, documenti filmati e cori in versi che richiamano alla mente la tragedia greca. E come nella tragedia ogni forza in campo ha le proprie ragioni. Lo spettacolo si apre con la bomba di piazza Fontana (1969) e con la strage di piazza della Loggia a Brescia (1974), episodi di una guerra non ortodossa combattuta da fascisti e poteri occulti dello stato contro la nazione. Voci di personaggi disposti sulle

impalcature della costruzione sbrecciata rievocano i morti di quegli anni. Un angelo custode, bianco e dolente, osserva e commenta la vicenda nella consapevolezza che l'Italia dei nostri giorni è un paese frettoloso e facile a dimenticare. Dopodiché Moro, solo al centro dell'arena, muta presenza

impersonata da Sergio Fantoni, inizia la sua discesa nell'inferno del rapimento. Per l'autore è il re del nostro dopoguerra, detronizzato e ridotto in solitudine, senza paramenti e senza potere dai suoi rapitori. Uomini e donne, costoro, intenzionati a vendicare le ingiustizie e ad aprire la storia a cieli più nuovi.

Ma quei cieli, macchiati di sangue innocente, si richiuderanno alla fine sul loro sogno di riscossa nella forma delle pesanti porte di ferro di una prigione.

La presenza più ambigua, però, sono i politici: dibattono, votano, decidono di non trattare o invocano l'umanità contro la ragion di stato, e alla fine appaiono impotenti e gelidi nella fissità dei loro ruoli, soprattutto nella scena in cui le sempre più disperate lettere di Moro passano da una scrivania all'altra per poi finire archiviate da un semplice «rifletteremo, faremo il possibile». L'azione è lenta, quasi ieratica. Uno dei

momenti più toccanti è quello in cui la voce di Fantoni, registrata, spezzata (l'attore è stato operato alle corde vocali), dà corpo alle emozioni dell'uomo Moro, solo nel suo vecchio mondo popolato di maschere del potere. L'altro, invece, si inserisce nel finale, con il cadavere accucciato su una di quelle burocratiche scrivanie. Gli attori si impegnano con un risultato corale interessante, anche se lo spettacolo si esaurisce ben presto in una cifra stilistica ripetitiva e sostanzialmente incapace di attingere la vera fulminante tragedia.

Quello che rimane impresso nella mente dello spettatore sono le lettere dello statista e pochi altri spunti. Più debole è la scrittura originale di Buffagni, troppo innamorata di una cantabilità facile, retorica e sostanzialmente incapace di fondere il piombo di quegli anni. Una scrittura che, come lo spettacolo, non esce dalla cifra della rievocazione connessa al ventennale e non riesce ad affondare veramente nelle coscienze.

Lo Stabile di Parma ha organizzato, per l'occasione, una serie di incontri volti ad analizzare il clima di quegli anni, le cause e le conseguenze di quegli eventi, spaziando dall'analisi della violenza politica che contraddistinse il dopoguerra ai misteri del caso Moro, fino alle storie di lotta armata. *Massimo Marino*

In alto da sin., Cristina Catellani, Bruna Rossi, Tania Rocchetta e Laura Cleri nel caso Moro di Roberto Buffagni (foto: Paola Coletti).

«Less is more, come dicono i cinesi»

Moderna contessa de la Palaise, figlia di Sir Oswald Birley

di Fabrizio Caleffi

Kolossal scoop di Hystrio: la notizia dell'estate! A contrastare il boom del cinema e l'effetto mondiali di calcio, Luca Ronconi produrrà e dirigerà, l'estate prossima, **TITANIC, IL NAUFRAGIO SECONDO RONCONI**, il più grande evento teatrale di fine millennio. Il mondo della prosa è già in sobbuglio, anche se circolano solo indiscrezioni. I nostri lettori sapranno tutta la verità. Esistono già trentadue stesure del copione, 11 delle quali realizzate da Alessandro Baricco, 10 tentate a 4 mani da Giuseppe Manfredi e Nino Manfredi, 1 riduzione di Guerra e Pace, commissionata, non si sa perchè, dal regista Ugo Ronfani, le restanti da un pool di "negri" personalmente coordinati da Walter Veltroni. Ai bozzetti di scenografia lavorano congiuntamente e alacramente Margherita Palli e Gae Aulenti. La nave del titolo sarà il Titanic originale, non la copia affondata al suo posto. Recuperato, verrà ancorato a Ostia, dove si svolgeranno le prove per l'unica replica prevista. Il luogo del naufragio è ancora segreto, ma già si sa che l'iceberg della collisione sarà una gigantesca bottiglia di Eternity by Calvin Klein. Dirigerà l'orchestra di bordo il maestro Muti, la cui figlia Chiara è prevista nel cast, composto da 3638 molli principali. Altre indiscrezioni sugli interpreti già scritturati: certa la presenza di Kim Rossi Stuart, nella parte di Maria Stuarda (forse un trans salito di nascosto in terza classe?); incerta, invece, la partecipazione di Cipri e Maresco, in qualità di cappellani di bordo. Stanno inoltre prendendo lezioni di nuoto: Massimo Weismüller, pardon, Wertmüller, Massimo Venturiello e Sergio Rubini che, in abiti rigorosamente firmati Romeo Gigli, potrebbe interpretare O' Gaghè, fidanzato un po' stronzo della bella superstite (Margherita Bay, la bella da giovane, Leopoldo Mastelloni, la bella da vecchia, che ricorda l'aneto).

Naturalmente, la polemica non tarderà a scoppiare e, di lì a poco, a infuriare, come fa sempre ogni polemica, malgrado l'influsso del Niffo. Già Ronconi era stato attaccato per aver trasformato parte della platea di un bel teatro, faticosamente restaurato, in una piscina, indispensabile, a suo dire, alla messa in scena di Orfeo. L'acqua, nell'era (new age) dell'Acquario, attrae e stimola i creativi. E un teatrante come il piccolato non si fa

intimidire dai confronti cinematografici: don Pappuccio (il Tornatore) si accontenta di un pur ben eseguito modellino per il suo "bariccone" cinematografico, risposta al megaTitanic. Ronconi no: Ronconi non si contenta. E la nave andrà. Dove? La rotta non è stata rivelata, ma si ipotizza un attraversamento del Tirreno, con utilizzo finale di una tornara, riempita di acqua oceanica, per amore di verisimiglianza. Questo permetterà ad un numerosissimo di spettatori e scalmanato di addebi ai lavori di seguire l'evento a bordo di traghetti. Pare che Mara Bugni ne abbia prenotato uno intero, forse nel timore di essere lasciata a terra. Sembra anche intenzionato a partecipare alla crociera teatrale il sindaco Cacciari, con il bucintoro, che salperebbe in anticipo dalla laguna. Bosetti, invece, si servirebbe di un vaporetto, sul quale avrebbe intenzione d'invitare Anna "Monella" Ammirati, per riconciliarsi con lei. Sempre in tema di riconciliazioni, Tinto Brass vorrebbe accodarsi al suddetto vaporetto in compagnia di Alba Parietti: i due navigherebbero a bordo delle labbra-gomone di Alba.

Ma come reagiscono gli altri teatranti alla sfida ronconiana? Gli attori lucidano il book e provano il broncio alla Di Caprio davanti allo specchio mentre le attrici, rese euforiche dalla prospettiva di scrittura estiva, già fissano appuntamenti autunnali con il chirurgo plastico. Ma gli altri registi? Come reagirà la Shammah? Mah. E al Piccolo, come reagiranno al Piccolo? Con un bel Ronaldo in



campo, Commedia musicale dell'Arte con un ennesimo Arlecchino allo stadio Meazza - e i ragazzi della scuola in curva a fare la foreida. Ah, un'estate davvero indimenticabile! ■

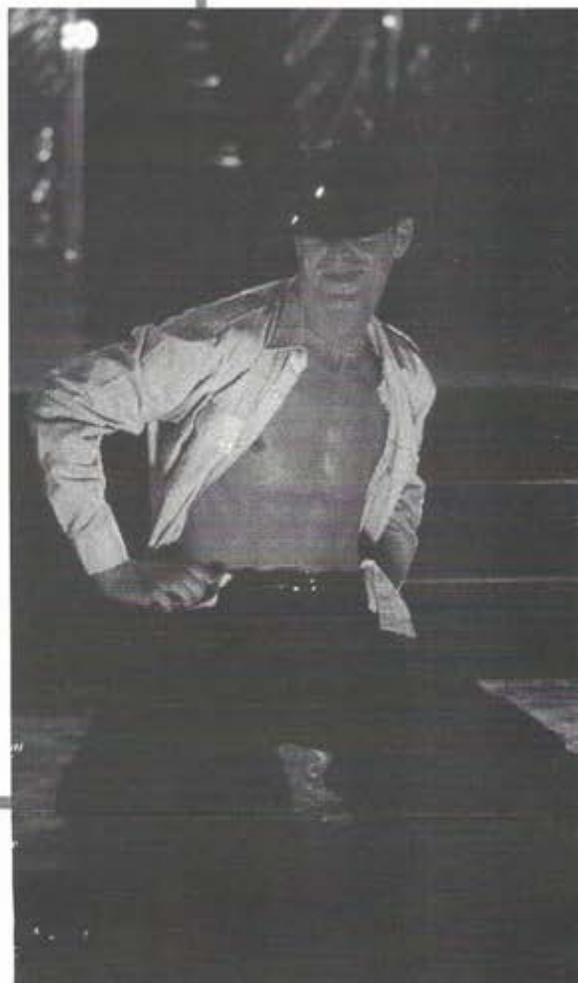
teatr[im]mondo

Tutti vogliono "esserci". O "non esserci". Arroma è prevista una versione teatrale di *Full Monty*: al posto dei Disoccupati Organizzati, in scena una pattuglia di Sovraoccupati Organizzati - strip integrale di GianMarco Tognazzi, Ale Gassman alè alè, Ale Haber alè alè, Ghini (di Tacco) e una Izzo a caso. Ovvero: come trasformare il fenomeno brillante dell'anno cinematografico nella "sola" più "sola" della stagione. Regia? Longoni, I presume. Che naja, ragazzi!

Dalle anticipazioni all'attualità teatrale: Fo al Nazionale. Arringa scenica per l'amico Sofri. C'è chi dice che ha più nociuto che giovato alla causa. C'è chi giudica parziale difendere un amico carcerato e solo quell'amico, trascurando il contesto della carcerazione o il fenomeno globale dello strapotere dei magistrati. Che piacciono quando perseguitano i nemici e dispiacciono quando condannano gli amici. Dice il critico Palazzi: in questo caso, hanno avuto torto gli assenti. Per una volta, è ragionevole aver torto.

Trend di stagione (trend, che parolaccia, vedo già orecchie nannimoresche arrossarsi all'amatriciana): la commedia musicale all'italiana; prospera il precursore Marconi, se ne parla sui magazines, fervono progetti, però mancano ancora i Garinei e Giovannini dell'attualità nazionale. Una strada praticabile, sperimentale e sperimentabile potrebbe essere il musikammerspiel. Giorgio Galliani va riproponendo il suo *Mister'O*, jazzato e un po' ingessato neo neobrechtismo, ma è già un esempio.

A pag. 74, il Titanic nel porto di Southampton, il 5 aprile 1912; in questa pag., una scena del trionfante *Full Monty* di Peter Cattaneo.



dall'Inghilterra

Per colpa di è deserta la corte del

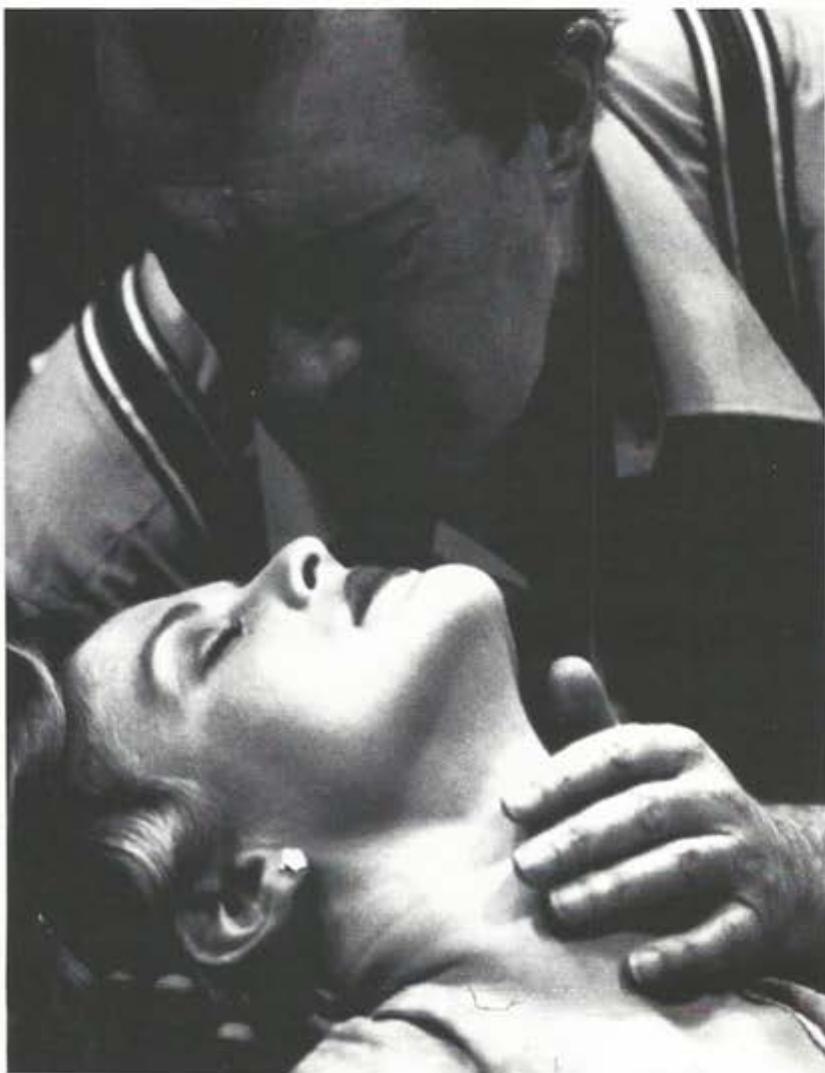
La politica culturale del premier laburista ha penalizzato il teatro e le arti quanto quella dei governi Thatcher e Major - I tagli alle sovvenzioni mettono a dura prova l'esistenza di teatri anche storici - Denuncia in televisione del regista Peter Hall

di Gabriella Giannachi

Contrariamente a tutte le previsioni, la politica artistica del neonato governo laburista ha provocato da subito una profonda disillusione all'interno del mondo teatrale. Le promesse fatte in campo culturale che sono state al centro della campagna elettorale contro i governi conservatori di Margaret Thatcher e John Major, si sono rivelate uno straordinario e spaventoso bluff. Il mondo teatrale si ritrova quindi di fronte a un vero e proprio ribaltamento politico che, oggi come oggi, è più che mai manifesto nell'assenza di interlocutori a Westminster. L'amico di ieri è così diventato, assieme all'opposizione, il nemico di oggi. Alle soglie del Duemila, non c'è quindi più nessuno che all'interno della cosiddetta democrazia inglese si faccia onestamente portavoce del teatro, così come del cinema, dell'opera, delle arti figurative e del settore musicale.

Cultura orfana

In altre parole non c'è più nessuno che si faccia portavoce della cultura e dell'educazione umanistica. Dopo la crisi del Gate Theatre, il piccolo ma formidabile teatro londinese, vero e proprio bastione della drammaturgia contemporanea, che da anni si fa portavoce della nuova scrittura teatrale mettendo in scena quelle che sono state fra le più interessanti opere prime inglesi ed estere, che insieme al Greenwich Theatre, da anni attivissimo centro culturale in un quartiere altrimenti privo di teatri, ha perso ogni forma di sovvenzionamento teatrale e rischia di dover chiudere i battenti, i teatri in difficoltà si sono moltiplicati a ritmo serrato. Dopo aver subito una spaventosa serie di tagli alle sovvenzioni il celebre Victoria & Albert Museum non riesce a saldare il bilancio ed è sull'orlo della bancarotta finanziaria. Lo stesso vale per l'orchestra di Halle, attiva da oltre 140 anni; per il Liverpool Playhouse, il maggiore teatro del celebre ex porto britannico; per il Bowes Museum a Durham che, nel disperato tentativo di evitare la chiusura sta cercando di vendere alcuni suoi capolavori; e per la English National Opera e la Royal Opera House che stanno attraversando una tale crisi finanziaria da dover considerare la quanto mai sgradevole prospettiva di coabitazione nel teatro di Covent Garden. Per altri la situazione è ancora più degradante: il Royal Court, ad esempio,



Blair re

che è finalmente riuscito a restaurare le sue sale grazie a un fondo ottenuto dalla lotteria nazionale rischia di non poter rientrare nel suo teatro a causa della mancanza di fondi per la progettazione delle prossime stagioni. Lo stesso vale per il celebre Cambridge Arts Theatre e per molte altre compagnie più o meno prestigiose, sia a livello nazionale sia internazionale.

Troppe vittime

Le vittime di questa politica anti-intellettuale e anti-umanistica sono così numerose da aver seriamente spaventato anche i più pazienti e celebri nomi dell'ambiente culturale inglese. Fra costoro chi ha parlato più apertamente e onestamente a proposito della gravità dell'attuale situazione finanziaria è stato il regista Peter Hall. Soltanto un anno dopo la celebre diretta televisiva di Tony Blair al South Bank Show, che aveva visto il primo ministro affermare che le arti sarebbero state al centro dei programmi laburisti, Hall, a sua volta in diretta allo stesso programma in occasione di un premio alla carriera, ha bruscamente interrotto la consueta lista di ringraziamenti con una tesissima e durissima accusa alla "ridicola" politica culturale laburista. Hall, che in molti sensi rappresenta il padrino del teatro inglese contemporaneo e che a suo tempo aveva contribuito a costruire il sistema di sovvenzioni tuttora operativo in Gran Bretagna, ha confessato di avere talmente pochi fondi a disposizione che in un suo recente allestimento shakespeariano, il re ha rischiato di entrare in scena accompagnato da una sola miserissima comparsa a simbolo della sua corte e del suo esercito.

Eppure in passato i governi laburisti avevano fatto molto per le arti: basti pensare al governo Wilson negli anni Settanta i cui generosi finanziamenti alle belle arti portarono alla fondazione di numerose gallerie d'arte e di centri multimediali, o al governo Callaghan (1976-79) durante il quale le sovvenzioni alle arti aumentarono del venti per cento. Dopo diciotto anni di potere conservatore, sorprende come il nuovo governo laburista sia riuscito a peggiorare la situazione creata dalla "lady di ferro" e da Major. Per porre rimedio ai bassissimi standard di conoscenza della lingua inglese e della

matematica nella scuola dell'obbligo, il governo Blair sta addirittura pensando di abolire l'insegnamento di una serie di discipline "secondarie" come la musica, la storia dell'arte e il teatro per concentrare tutte le forze sulle materie in cui gli alunni inglesi si dimostrano così scarsi. ■

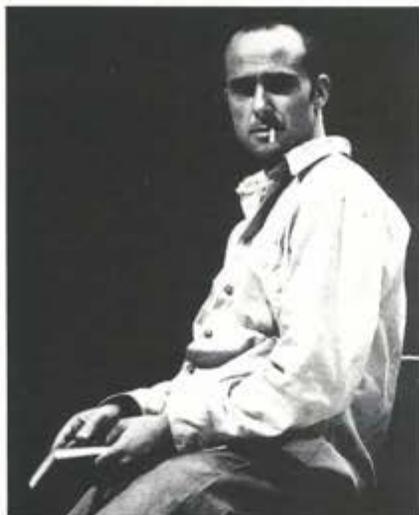
Dopo 60 anni

Novità giovanile di Williams in scena grazie alla Redgrave

America anni Trenta. Sono gli anni della grande depressione e del conseguente New Deal di Roosevelt. Anni in cui dalla lontana Europa si odono sempre più esasperati gli echi della Guerra di Spagna illuminati dai primi lucchichii dei vetri in frantumi. Molti progetti vengono attivati perché il popolo americano riesca ad uscire dal post '29. Uno di questi, il Federal Theatre Project, porta alla messa in scena di nuovi testi, fortemente ideologizzati, basati sulla cronaca quotidiana, con i quali si vogliono portare alla luce le molte ingiustizie presenti nella società americana. Thomas Lanier Williams comincia a scrivere per il teatro in

questi anni. *Not about Nightingales* è il primo dramma che lo vede firmarsi con il più celebre pseudonimo di Tennessee. Rimasto negli archivi del Centro di ricerche umanistiche "Harry Ransom" nell'Università del Texas, *Not about Nightingales* deve a Vanessa Redgrave la sua prima messa in scena a sessant'anni dalla sua stesura. È dal 1993 che la famosa attrice inglese combatteva per rappresentarlo, e solo il cinque marzo scorso si è finalmente alzato il sipario del Royal National Theatre, che coproduce con il Moving Theatre dei Redgrave e l'Halley Theatre di Houston la pièce (diretta con mano sicura e assolutamente felice da Trevor Nunn), tratta da uno scandaloso fatto di brutalità carceraria, avvenuto nel 1938 all'interno del penitenziario di Holmesburg (Philadelphia). Il nucleo della vicenda è una rivolta di detenuti contro la pratica, perpetrata dal direttore, di chiudere elementi scomodi dentro

piccolo celle-caldia, da dove i superstiti escono ustionati dai vapori in esse sprigionati. Attorno a questo fatto di cronaca nera, Williams costruisce una delicata storia d'amore tra una giovane dattilografa e un detenuto amante della poesia, ambedue al servizio del direttore, interpretato da un Corin Redgrave capace di scivolare, con estrema naturalezza, dalla melliflua cortesia alla brutale volgarità. Sul lungo palco che taglia in due la platea, come nel teatro elisabettiano, si muovono i diciotti intensi attori scelti attentamente per rappresentare diversi tipi fisici. Collocati nell'efficace scena, lineare e fredda, di Richard Hoover e pilotati nei diversi ambienti del carcere dalle luci di Chris Parry, la loro recitazione, sempre perfettamente modulata e coinvolgente, si innalza trasportata dalle note dei blues arrangiati sapientemente da Steven Edis. *Roberto Nisi*



A pag. 76, Corin Redgrave con un'attrice del Royal National Theatre e in questa pag., Finbar Lynch.

Chovanscina scaligera

LA MATITA DI GERGIEV RIDISEGNA MUSORGSKIJ

di Stefano Iacini

«**P**roblemi di orchestrazione con Musorgskij? - esclamava Rimskij-Korsakov sul palcoscenico della Piccola Scala. - Niente paura, son qua io!» A impersonarlo era un sardonico Peter Ustinov, strizzato nella divisa della marina tzarista. Era il 1981, il geniale attore e autore teatrale aveva scritto per lo scaligero Festival Musorgskij un'elegante pochade che serviva da cornice ai pochi brandelli composti dal musicista per *Il matrimonio*, sull'omonimo testo di Gogol. Quell'anno Abbado dirigeva alla Scala *Boris*, Chailly *La fiera di Sorocinski*, Raicev *Chovanscina*, nel foyer si teneva un convegno internazionale sul compositore russo. Bei tempi. Oggi i dibattiti sulla sopraffazione dell'accademico Rimskij ai danni delle estrosità armoniche dell'amico Modest si sono stemperati nel generale accordo, tutti disposti a riconoscere che la stesura originale di *Boris* è altamente superiore anche nella struttura drammaturgica e non va toccata. Piccoli dubbi sparsi riaffiorano talvolta qua e là, tipo se i meriti di Musorgskij siano da attribuire al suo essere un geniale dilettante o al suo essere un irriparabile innovatore, ma è roba da poco. Con qualche rimescolamento di carte se ne esce tacitamente, adducendo una salomonica identità fra le due nature. Definitivo anche il giudizio negativo sull'orchestrazione di Rimskij della *Chovanscina*. In tal caso non lo si può accusare di tradimento, perché lo spartito pervenuto è per voce e pianoforte - per giunta

CHOVANSCINA, di Modest Petrovic Musorgskij. Direttore Valerij Gergiev, direttore del coro Roberto Gabbiani, Coro e Orchestra del Teatro alla Scala. Regia di Leonid Baratov. Scene e costumi di Fedor Fedorovski. Con Paata Burchuladze, Vladimir Galusin, Larissa Diadkova.

incompleto - caso mai d'improprietà. I modi da fiaba epica voluti da Rimskij finiscono per sbiadire le tinte fosche dell'affresco storico, anche se non stridono con lo *humour* nero del titolo (in italiano suonerebbe qualcosa come "una carognata firmata Chovanskij"). Comunque le viene preferita di gran lunga la versione di Shostakovich, terminata nel 1959 e più rispettosa delle cupezze e degli

orrori della Mosca seicentesca, compito non difficile per chi aveva vissuto gli anni dello stalinismo. Di questa tuttavia risulta poco convincente il quinto atto, brevissimo, nel quale i "vecchi credenti" muoiono fra le fiamme e che s'interrompe troppo bruscamente. Abbado nell'edizione di Vienna del 1990 aveva usato il finale scritto da Stravinskij (residuo di una storica edizione parigina del 1913 alla quale partecipò anche Ravel), mentre Gergiev nella recente messa in scena alla Scala ha preferito riprendere in chiusura il tema sacro scelto da Musorgskij, rimaneggiato da Rimskij, e affidarlo all'intera orchestra. Soluzione già adottata al Teatro Kirov di San Pietroburgo, di cui è direttore stabile dal 1988 e dal quale è stato "importato" lo spettacolo, forse il migliore della stagione scaligera fino a marzo. Il merito principale va a Gergiev. Certo, in questo repertorio si trova perfettamente a suo agio, ma è stato capace di trasmettere un lirico smalto all'orchestra milanese. Ha sostenuto dal podio un'energia lucida e vitale, senza manierismi, pur attentissima ai dettagli. (Una curiosità, forse emblematica: quando dirige la lirica non usa la bacchetta, tiene in mano una matita). Voci d'ottimo livello, specie Paata Burchuladze (Ivan Chovanskij) e

Larissa Diadkova (Marfa), personaggi-chiave dell'intricata vicenda, anche se il vero protagonista è stato il coro della Scala chiamato con successo a una prova durissima. A dare unità e fascino all'insieme hanno principalmente contribuito le scene e i costumi di Fedorovskij; la regia sottotono di Baratov non ha guastato l'effetto. Non siamo più abituati a vedere le mura di un castello o la prospettiva di un fiume dipinte su fondali di tela, che rischiano d'incresparsi per una corrente



d'aria in palcoscenico, non si usano più. Un vero peccato, perché sono fortemente evocativi e catturano la simpatia dello spettatore. Invitato ad arricchire con la fantasia le immagini che vede in scena (non a interpretarle, a ragionarci sopra, come è spesso

costretto a fare), si trasforma inevitabilmente in complice della finzione, dispostissimo ad accettare le convenzioni più astruse. C'è forse da ricavarne un piccolo monito? Di esempi del genere il Teatro Kirov potrebbe fornirne molti, i titoli non gli mancano, basta consultare la sua recente discografia. Speriamo torni presto, magari con un *Russlan e Ludmilla* o un *Principe Igor*, tassativamente con catapesta e teli dipinti. ■

a Milano

Così fan tutte: il Nuovo Piccolo ricomincia da Mozart

Ha un senso cercare i segni della regia di Strehler - atmosfere, immagini, ritmi - nell'allestimento di *Così fan tutte* che nel nuovo teatro ancora spoglio, sulla scena la cui ampiezza disadorna un po' spaventa, abbiamo appena veduto avvertendo con emozione - non è retorica - l'invisibile ma incombente presenza di lui? Forse no;

forse ci si deve limitare a ciò che espone la locandina: «uno spettacolo di Giorgio Strehler». Ciò da Strehler ideato, voluto e impostato (con undici giorni di prove filate, per la prima volta senza interruzioni o salti - un presagio? - fino alla vigilia del Natale a lui fatale) affinché sul secondo mezzo secolo del Piccolo aleggiasse, com'era già accaduto nel '47, lo spirito inaugurale e propiziatorio del divino fanciullo Mozart.

COSÌ FAN TUTTE, di Lorenzo Da Ponte. Musica di Wolfgang Amadeus Mozart. Direttore Ion Marin. Regia di Giorgio Strehler, realizzata da Carlo Battistoni con la collaborazione di Marise Flach. Scene di Ezio Frigerio. Costumi di Franca Squarciapino. Con Eteri Gvazava/Ana Rodrigo, Teresa Cullen/Lesley Goodman, Jonas Kaufmann/Mark Milhofer, Nicolas Rivenc/Markus Werba, Soraya Chaves/Janet Perry, Alfonso Echeverría/Alexander Malta, e con l'Orchestra Sinfonica di Milano "G. Verdi" e il Coro della Civica Scuola di Musica di Milano. Prod. Piccolo Teatro, Milano.

Ma se è giusto, in ogni caso inevitabile, che sua sia la firma dello spettacolo (nel riconoscimento associando l'équipe della "vecchia guardia" del Piccolo che l'ha realizzato: il regista Battistoni, alla cui umile, indefettibile fedeltà vorrei si rendesse omaggio; lo scenografo Frigerio, la Flach, per i costumi la Squarciapino), non è del tutto possibile sottrarsi a un giudizio artistico e tecnico sui risultati.

La mia risposta alla domanda se la mano di Strehler si sente nelle tre ore della rappresentazione è tutto sommato sì. Per queste ragioni: perché avverti un buon accordo - il che è "strehleriano" - fra la recitazione e l'esecuzione musicale dei giovani cantanti; poi perché lo stile *dépourillé*, astratto lirico, perseguito sempre più rigorosamente dall'ultimo Strehler si ritrova nelle nitide, luminose sequenze dello spettacolo (e bene aderisce, fra parentesi, alle geometriche simmetrie di una partitura che riflette i canoni razionalistici dell'illuminismo); e ancora perché si avverte, sulle ali della musica, la gaiezza leggera nella quale si era compiaciuto Strehler dopo la fase brechtiana, con la ripresa del "suo" Goldoni nell'arco magico fra il Teatro e il Mondo, con la favola morale dell'*Isola degli Schiavi* di Marivaux. Ma i segni di questa sua "presenza" si fanno via via anche più precisi, in forma di citazioni, anzi di stilemi. Intendo i vezzi "goldoniani" delle coppie innamorate che danno coloriture maliziose alle arie e ai recitativi, lo *spleen* quasi "cecoviano" delle sorelle Fiordiligi e Dorabella quando sognano di Ferrando e Guglielmo, illanguidite sulle *chaises longues*, o quando, ignare dell'inganno tramato per verificare la loro virtù, s'abbandonano in riva al mare alla *rêverie* esotica dei loro spasimanti albanesi; e quel mare di Napoli con quelle barche che sono più di Chioggia che di Santa Lucia, quei momenti da Commedia dell'Arte con la servetta Despina travestita da medico dopo il falso avvelenamento dei nuovi fidanzati, e da notaio per il contratto di nozze che svela l'inganno.

E ancora i siparietti, i movimenti scenici in controluce, le mezzelune orientali, le fantasmagorie dei candelabri al banchetto delle *féeries* registiche per la *Tempesta* e gli ultimi *Arlecchino*: qui i materiali sono, evidentemente, quelli che Strehler aveva concordato con lo scenografo Frigerio, ma senza avere avuto la possibilità di introiettarli in una sintesi registica, "farli suoi" interamente, come usava.

Queste e altre identificazioni segniche non è davvero difficile reperirle. Accade semmai - era inevitabile - che alcune risultino inerti o imprecise: sinopie che non si è avuto il tempo o l'ardire di trasformare in quadri finiti. Così come Strehler di persona avrebbe inciso sicuramente con maggior vigore alcuni momenti del dramma giocoso (come il rapporto fra il gran burattinaio Alfonso e le marionette umane amoreggianti nell'incostanza, o la scena buffa del medico che usa una grossa calamita per rianimare gli albanesi tramortiti dal veleno), nonché i gesti e i movimenti dei cantanti-attori, incontentabile e perfezionista com'era alle prove: ma anche

qui non ha senso insistere, tanto meno infierire.

Per finire, questo spettacolo che era anche un collaudo del nuovo teatro ha sicuramente posto il problema di un palcoscenico difficile da dominare nella sua vastità, di uno spazio scenico impressionante dove risulta improbo determinare effetti di concentrazione: questione aperta che va risolta. *Ugo Ronfani*

A pag. 78, il Coro e l'Orchestra del Teatro alla Scala e in questa pag., il direttore Valerij Gergiev.

regia di Ronconi

Acqua in platea ed erba vera per il viaggio di Orfeo

Il melodramma ha quattrocento anni. Nel 1598, a Firenze, con *Dafne* di Ottavio Rinuccini e Jacopo Peri si manifestava per la prima volta quella nuova forma spettacolare del "recitar cantando" destinata a grandi fortune. A due passi da Palazzo Pitti, in una stradina d'Oltrarno, c'era da riaprire, dopo annosi lavori di restauro voluti dal comune, il Teatro Goldoni, piccolo gioiello d'inizio Ottocento tutto stucchi

e colori pastello, assai amato dai granduchi lorenesi. I due avvenimenti si sono saldati nella messinscena dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi, che la regia di Luca Ronconi ha reso evento unico ed irripetibile per duecento spettatori a sera (ma che avrà anche una ben più vasta platea televisiva, grazie alle riprese Rai coordinate dallo stesso regista). Una scelta giustificata, quella dell'opera monteverdiana, perché se la primogenitura della nascita del melodramma è fiorentina, proprio con Monteverdi a Mantova il nuovo genere avrebbe cominciato a mostrare tutta la sua ricchezza espressiva. Nessun'altro mito poi, è stato così pertinentemente frequentato sulle scene musicali come quello di Orfeo, colui che con

L'ORFEO, favola in musica in un prologo e cinque atti, di Alessandro Striggio. Musica di Claudio Monteverdi. Maestro concertatore e direttore René Jacobs. Regia di Luca Ronconi. Scene di Margherita Palli. Costumi di Vera Marzot. Con Cecilia Gasdia, Roberto Scallritti/Victor Torres, Sara Mingardo, Mario Luperi, Marina Comparato, Antonio Abeto, Mario Utzeri, e con l'Orchestra "Concerto Vocale" e il Coro del Maggio Musicale Fiorentino. Prod. Comune di Firenze, Teatro Comunale di Firenze/Maggio Musicale Fiorentino.

la forza del suo canto riesce a strappare agli inferi la sposa morta anzi tempo. Ronconi ha voluto che l'*Orfeo* monteverdiano risaltasse in tutta la sua "semplicità aurorale", sottolineando appunto, magistralmente, la dimensione fantastica di uno spettacolo distante dallo sfarzo e dal macchinismo della successiva scena barocca, nato nel 1607 per altre feste nuziali in rapporto al pubblico ristretto di una sala di corte. Sfruttando tutte le opportunità offerte da un teatro fresco di restauro ancora per molti versi cantiere aperto, assecondato dalla scenografia Margherita Palli, Ronconi ha creato effetti stupefacenti senza alterare il contatto intimo artisti-spettatori. Con scelte assolutamente non provocatorie né fini a se stesse, ha inventato uno spazio filologicamente barocco nella sollecitazione dei sensi. Uno spazio avvolto dalla musica: oltre che nella piccola fossa al centro dell'azione, sotto il palcoscenico, i musicisti sono disposti nell'ultimo ordine di palchi (gli archi) e nel foyer (i fiati), mentre i cantanti si muovono a tutto campo tra palcoscenico e piano della platea. Ma soprattutto uno spazio dominato da elementi naturali: il prato vero, profumato d'erba e di terra, che ricopre il palcoscenico, su cui agiscono gli attori-cantanti in abiti moderni, ma dove sta anche parte del pubblico su gradinate. E l'acqua, elemento protagonista del III e IV atto, che filtra gorgogliando fra le assi del pianoplatea lentamente abbassato, per creare un magico effetto d'acquario nei riflessi sui palchi, ma soprattutto trasportando gli spettatori affacciati a quel palchi nella dimensione metafisica di un al di là da fiaba mitologica. Larve umane fasciate come mummie strisciano attorno, traghettate da un imponente canuto Caronte, sordo alle preghiere del disperato Orfeo che finalmente riuscirà a raggiungere la sua Euridice (isolata in mezzo alla palude Stigia su un grande letto candido), per poi subito vedersela sottrarre quando si sbenda per guardarla. Sul palcoscenico intanto, dove tre cipressi si sono capovolti ad indicare l'ingresso nell'altro mondo, Plutone e Proserpina si materializzano dalle profonde oscurità di uno specchio cretato che avanza verso il proscenio. Poi, terminato l'impossibile viaggio all'Ades, tornano le luci della festa, mentre il grande lampadario del teatro lentamente cala, simbolo del cocchio di Apollo che porterà in apoteosi Orfeo, fra canti e danze del coro di pastori che torna a salutare il pubblico. *Lia Lapini*

MOZART, DOVE SEI?

È ora di tornare, care rime, all'origine: a quelle serie, vere "recensioni in versi" dove l'autoc non faceva vibrare l'emozione né tra sé discuteva altrui pensieri ma parlava davvero del lavoro in scena: fosse buono o fosse invece pessimo, con regia lieve o durezza, musiche, fondali, quinte e colori.

La recensione, no?, ritorni a essere la verità su Paolo Rossi e l'ironia su Gaber, leggerezza di Bonaventura (si dovrà pur rileggerle) e il resto che non cito per decoro. Perciò di questo Mozart liricamente scrivo solo tre cose: una per lui. La musica dov'è? si sente solo nell'ouverture, nel leggero finale e qua e là nei duetti - o Mozart grand è possibile mai che come dici valga "così fan tutti" ai musicisti che rifanno sé stessi e chiaman folle per operine lievi e senza fiato?

La seconda stecca sta per la regia: bellissima, carissima, fondata sulla recitazione, sugli scarti dei gesti e delle facce, sui cantanti attori di un cliché già risaputo: voluto da quel mago che è mancato e proseguito nella perfezione più solita e noiosamente adatta al Piccolo Teatro di Milano.



Wolfgang Amadeus Mozart

di Gilberto Finzi

La recensione in endecasillabi sciolti (e ironici) che Gilberto Finzi dedica a *Così fan tutte*, dramma giocoso in due atti su libretto di Lorenzo Da Ponte, musica di Wolfgang Amadeus Mozart, si riferisce in particolare alla rappresentazione che ha inaugurato il Nuovo Piccolo Teatro di Milano: uno spettacolo di Giorgio Strehler realizzato da Ion Marin, direttore d'orchestra, Carlo Battistoni, regia, Ezio Frigerio, scene. ■

Colori luci scene tralasciamo: tutto perfetto quasi da godere. E allora, dove l'errore scatta, dove trova questo pubblico grigiastro il luogo il modo e il tempo di dormire di applaudire svegliandosi di colpo e spellarsi le mani per chiamare più e più volte alla ribalta i divi? Mozart non c'era - Strehler c'era in parte e c'era la cultura. Mascherata.

Al Piccolo di Milano

Volà alta la Gabbianella di Sepúlveda

di Ugo Ronfani

STORIA DI UNA GABBIANELLA E DEL GATTO CHE LE INSEGNÒ A VOLARE, di Luis Sepúlveda. Traduzione di Ilde Carmignani. Regia di Walter Pagliaro. Scene di Giovanni Carluccio. Costumi di Elena Mannini. Coreografie di Gheorghe Iancu. Con Oriella Dorella, Virginio Gazzolo, Franco Di Francescantonio, Moreno Bernardi, Ugo Giacomazzi, Lorenzo Ricci, Emanuela Rolla, Chiara Rosental, Giovanna Scardoni, Debora Zuin. Prod. Piccolo Teatro, Milano.

È volata alta, come Ariele nella *Tempesta* strehleriana, la gabbianella Oriella Dorella cui Zorba, suo padre putativo e gatto, al quale Franco Di Francescantonio dà accenti toscaneggianti alla Collodi, ha insegnato ad essere uccello, con l'aiuto di un poeta e di altri ruvidi gatti del porto.

Ad applaudire

l'orfana gabbianella nata dall'uovo che la madre, prima di morire vittima della marea nera, aveva affidato a Zorba, c'era, alla prima in via Rovello, l'autore, Luis Sepúlveda, in pull rosso, barba e mole da guerrigliero cileno. Felice come un bambino, perché la fiaba scritta nel suo rifugio nella Foresta Nera, per i suoi tre figliuoli e per il gatto di casa, dopo essere diventata un bestseller per l'infanzia e un cartone animato per il Natale di grandi e piccini, era arrivata, in una magica cornice musicale comprendente Bach, Haydn e Vivaldi, sulla scena del Piccolo, applaudita freneticamente da spettatori fra gli otto e gli ottant'anni. Gli applausi sono andati anche all'ispiratissimo Walter Pagliaro, visibilmente raggianti per il ritorno nell'antica casa (perché al più strehleriano dei registi nati in via Rovello non è stato concesso in questi anni di lavorarci?); al coreografo Gheorghe Iancu che ha lavorato in bella sintonia con Pagliaro; allo scenografo Giovanni Carluccio, inventore di scale di corda, altalene, vele e librerie borgesiane, e alla costumista Elena Mannini, che ha addobbato il bestiario di Sepúlveda come maschere della Commedia dell'Arte. Sono stati festeggiati anche Virginio Gazzolo, biblico narratore e poeta suscitatore di sogni, il piccolo Federico Nicelli ascoltatore attento e partecipe, i gatti del porto dagli accenti e dai costumi vagamente mafiosi (Ugo

Giacomazzi, Moreno Bernardi), il gatto di mare ecologista Sopravento (Lorenzo Ricci), il gatto di biblioteca Diderot indaffarato a studiare le regole leonardesche del volo sull'omonima enciclopedia (Debora Zuin), lo scimpanzè Mattia goloso di birra (Chiara Rosental, anche gattina da salotto di nome Bubulina). Toltesi le maschere, questi attori ballerini hanno mostrato tutta la loro giovinezza.

Sarebbe stata una serata buonista, sui nobili sentimenti della tolleranza, della diversità e del rispetto della natura ma in definitiva uggiosetta, senza la fantasia, l'humour e l'umana tenerezza di



Sepúlveda, che in quanto scrittore per l'infanzia è della stessa tempra del nostro Collodi. E senza le arti magiche di Pagliaro. Il quale, da un lato, ha dispiegato raffinate invenzioni sceniche opportunamente lontane da ripetizioni naturalistiche, tenute su poetiche allusioni: nel fervore narrativo del dialogo fra il vecchio e il bambino cominciato in galleria, nel loro passare naturalmente attraverso lo specchio magico della fiaba, nelle scene notturne, patetiche dell'agonia della gabbiana madre, nel comico, amorevole fervore dei gatti intorno alla gabbianella che si crede gatto e deve diventare creatura del cielo. E dall'altro Pagliaro ha dato sostanza all'umanità sorridente di Sepúlveda usando i dialetti: Zorba è toscano, il capo dei gatti siciliano, Diderot piemontese,

Bubulina parisiense. L'intesa con lo scenografo Iancu e la prova assolutamente perfetta di una Dorella che è stata la gabbiana madre soffocata dal petrolio con intensa espressività moderna, poi la gabbianella fragile ed incerta che cerca il cielo sulle punte hanno fatto il resto.

Un solo rilievo, in questi novanta minuti di incantesimi destinati all'attenzione candida dei piccoli spettatori e alle nostalgie del fanciullino ch'è negli adulti: alla fine, mentre il gatto Zorba saluta la gabbianella finalmente in volo, il bambino della storia sparisce nel buio. Perché? Dovrebbe invece ricevere la luce dell'epilogo. Non è per lui che il poeta dice: «Vola solo chi osa farlo»? Non è egli il piccolo re della fiaba? ■

L'aereo dei sogni di Saint-Exupéry

Piccolo Teatro anni cinquantuno: si investe nel futuro, cioè nel pubblico dei più giovani. In cartellone dopo *La gabbianella* di Sepúlveda e *La bambola abbandonata* di Brecht-Sastre, prima del *Pinocchio* e del sempiterno *Arlecchino*, *Il piccolo principe* di Saint-Exupéry. È stato in programma per tutto gennaio in via Rovello, adattatore e regista Stefano De Luca, allievo di Strehler come i sei giovani interpreti, con la partecipazione di Oriella Dorella e dei *petit-rafs* della Scala.

Pubblicato nel '43, un anno prima che Antoine de Saint-Exupéry concludesse a quarantaquattro anni la sua vita brava di aviatore sparendo sopra le Alpi con il suo apparecchio di ricognizione, *Il piccolo principe* è diventato un classico della letteratura per l'infanzia accanto a *Pinocchio* di Collodi, *Alice* di Carroll e *Peter Pan* di Barrie. È la storia, sottilmente autobiografica, di un aviatore che, precipitato nel Sahara, ritrova se stesso bambino, sotto l'aspetto di un piccolo principe biondo arrivato da un altro pianeta al seguito di uccelli migratori (come i bambini volanti di Barrie diretti all'Isolachenonché), e curioso di conoscere gli usi e i costumi dei terrestri. S'intreccia un dialogo fantastico fra il bambino extraterrestre e l'a-

viatore, che gli "disegna il mondo" (Saint-Exupéry era un abile disegnatore, aveva egli stesso illustrato la prima edizione di *Le petit prince*). La fiaba si fa apologo: senza ideali il cielo è vuoto e la terra un deserto, contano le ragioni del cuore, l'amicizia e la solidarietà sono le vere ricchezze dell'uomo. Nel magico deserto dell'infanzia ritrovata il Piccolo Principe incontra un re senza sudditi, un ubriaco che si vergogna di bere, un manager che vuole mettere in cassaforte le stelle, un lampionaio asservito alle leggi del tempo, un geografo errabondo, un serpente petulante, una volpe che chiede di essere addomesticata, una rosa che danza con la grazia di Oriella Dorella e altre piccole rose ballerine. Quando tornerà sul suo pianeta avrà imparato che la "sua" rosa, quella di cui avrà avuto cura, è più importante di tutte le altre; che vivere significa essere responsabili, e che anche se si deve morire, avere amato la vita è un'avventura meravigliosa. Ieri *maitre à penser*, quasi un Malraux della *vieille France*, oggi Saint-Exupéry pare a molti, per i suoi avventurosi romanzi sui pionieri dell'aviazione, un simpatico "boy scout" che predicava un umanesimo rassicurante e una morale conformista. Il suo libro migliore, il più limpido, resta proprio questo *Piccolo Principe*, sospeso fra nostalgia dell'infanzia, poesia surreale, intento educativo. La versione teatrale del Piccolo è raffinata, ha una colonna sonora dolce come un carillon e il nitore scenografico, i colori, le luci della scuola strehleriana. Circola un'aura crepuscolare che lo spettatore bambino forse non si attende; il gioco iniziatico fra l'aviatore (sobriamente, Sergio Leone) e il Piccolo Principe (Marta Comerio, con accenti trasognati) mi è parso un po' lento. In compenso, le magie di palcoscenico disegnano un fantastico planetario che ha rapito i piccoli spettatori insieme ai quali ho visto lo spettacolo. Negli altri ruoli Nicoletta Maragno (la Volpe), Stefano Quatrosi (il Lampionaio e il Serpente), Andrea Collavino (l'Ubrico, il Geografo). Nel ruolo della Rosa Oriella Dorella, equivalente della Fata dei Capelli Turchini in *Pinocchio*: ma qui il burattino di Collodi, l'avete capito, è un ometto saggio. Festa di battimani; alla fine ogni bimbo si è portato a casa, come una lucciola, la magia del Teatro. Ugo Ronfani

IL PICCOLO PRINCIPE, di Antoine de Saint-Exupéry. Traduzione di Nini Bompiani Bregoli. Regia di Stefano De Luca. Scene e costumi di Maria Carla Ricotti. Coreografie di Misha van Hoecke. Musiche di Marco Mojana. Con Oriella Dorella, Marta Comerio, Francesco Cordella, Sergio Leone, Nicoletta Maragno, Stefano Quatrosi, Andrea Collavino, Michele Nani. Prod. Piccolo Teatro, Milano.



BAMBINI CATTIVI, scritto e diretto da Tonino Conte. Scene e costumi di Bruno Cereseto, Guido Fiorato, Emanuele Luzzati, Ennio Marchetto, Daniele Sulewicz. Con Gianluca Gobbi, Francesca Donato, Myria Selva, Pietro Fabbri, Mariella Speranza, Carla Peirolero, Bruno Cereseto, Daniele Sulewicz, Mario Marchi, Anna Recchimuzzi. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Lo spunto è ottimo, lo svolgimento originale ma curato più sul piano scenografico che drammaturgico. Tonino Conte, sempre controcorrente, in epoca di apparente buonismo, mette in scena i bambini cattivi della letteratura per l'infanzia: da Franti di *Cuore* a Bibi e Bibò, Pierino Porcospino, Giamburascas, Yellow Kid, alcuni dei quali quasi dimenticati. Per affinità con l'argomento, inserisce la figura di Cesare Lombroso (che discetava sui bambini "reo-nati") e recupera personaggi su cui ha già lavorato in pas-

sato: l'orco, le streghe di Biancaneve e Hänsel e Gretel, la Regina di Alice, la maestra tirannica e frustrata. Campioni di cattiveria che dissemina sui palcoscenici della multisala di Sant'Agostino (sede del Teatro della Tosse) e nei foyer, invitando gli spettatori a compiere un percorso itinerante che li vedrà partecipare ad una serie di giochi e interagire con gli attori ad una distanza di pochi centimetri. Può sembrare affascinante e in parte lo è. La compagnia genovese non è nuova rispetto ad un tipo di rappresentazioni in cui gli attori scendono dal palco, si insinuano tra il pubblico e lo rendono protagonista. Anzi, ha sempre riscosso un grande successo. Peccato che in questa ansia di volere divertire il pubblico attraverso la partecipazione diretta si perda di vista il contenuto e si finisca col proporre l'ombra di un copione in cui gli antieroi della letteratura sono esposti più che fatti agire. E mentre gli spettatori entrano ed escono dalle sale e percorrono in un senso e nell'altro le scale all'inseguimento della guida che è stata loro assegnata, si ha l'impressione di assistere ad una mostra di personaggi animata da qualche sketch divertente. *Eliana Quattrini*

SUO UMILISSIMO SERVITORE, CARLO GOLDONI, di Alfonso Cipolla e Giovanni Moretti. Regia di Giovanni Moretti. Scene e costumi di Cristina Cocconato. Con Pasquale Buonarota, Luigina Dagostino, Barbara Dolza, Alessandro Pisci, Roberta Triggiani, Vanni Zinoia. Prod. Teatro dell'Angolo, Torino.

Concepito per un pubblico di studenti dai quattordici anni in su, ma non solo, questo spettacolo fornisce una prova di come il teatro possa insegnare con garbo e grazia accattivante e allo stesso tempo dispensare un franco divertimento. La

vicenda si svolge a Venezia, negli anni in cui Goldoni, testimone

acuto della società del suo tempo, sovvertiva i linguaggi cristallizzati della Commedia dell'Arte per dare spazio alla commedia di carattere. Al centro dell'intreccio, la compagnia del capocomico Medebach che, per supplire all'assenza di due attori, ingaggia una coppia di personaggi bizzarri, un Poeta ed una Cantatrice, legati ai vecchi linguaggi. Dietro al gioco ad incastri che ne deriva e che si

scioglie in un allegro girotondo di scene del repertorio goldoniano, si intravede la svolta impressa al teatro dal grande veneziano. Nell'invenzione teatrale gli intenti didascalici sono ben dissimulati, mentre l'intenzione di comunicare e l'impegno di autori e attori appaiono evidenti. Gli attori, soprattutto, hanno fatto il possibile per rendere familiare la materia e donare ai ragazzi due ore di divertimento. Meno nettamente affiora

l'intento di illustrare il mutamento della riforma goldoniana, che forse andava annunciato in un piccolo preambolo a sipario calato. Quel che conta è che l'avvicinamento dei ragazzi al teatro sia avvenuto spontaneamente. Tripudio di applausi da parte del giovane pubblico, conquistato dalla semplicità e dai rigori quasi geometrico delle invenzioni teatrali: panche mobili a quattro assi articolate coreograficamente, costumi spiritosi, mascheroni atti a rappresentare i mugugni dei malevoli e recitazione spigliata, spesso esilarante, degli attori. *Mirella Caveggia*

UN SOGNO IN UNA NOTTE D'ESTATE, da Shakespeare. Testo e messinscena di Gabriele Duma e Valeria Frabetti. Oggetti scenici di Morello Rinaldi. Costumi di Sabrina Beretta. Musiche di Gabriele Duma. Con Albino Bignamini, Bruno Cappagli, Gabriele Duma, Manuel Ferreira, Morello Rinaldi. Prod. La Baracca-Teatro Testoni, Bologna.

Peter Brook, regista di un'ammirata messa in scena del *Sogno shakespeariano*, disse che tale opera «è una celebrazione, la celebrazione del tema del teatro: il dramma nel

dramma nel dramma nel dramma». Un magnifico meccanismo ad incastro nel continuo gioco di specchi tra verità e finzione. Nell'intelligente riscrittura scenica della Baracca-Teatro Testoni di Bologna si rielabora variamente la struttura teatrale della commedia, conservando i ruoli degli artigiani che vogliono preparare un evento di musica e teatro per i festeggiamenti del matrimonio a corte, e naturalmente Puck, folletto guida dell'azione diretto dall'alto dalla sola voce di Oberon (Bruno Stori), re degli Elfi. Le altre presenze sono citazioni - o piccole creature-pupazzo (come gli innamorati) che, si racconta, vanno inseguendosi tra gli alberi, sotto la luna.

Un sogno in una notte d'estate, drammaturgia e regia di Gabriele Duma e Valeria Frabetti, è spettacolo lieve, attraversato da diverse situazioni buffe, capaci di far ridere il pubblico. Quattro musicanti stanno preparando il dramma cantato per le nozze del duca. Il testo prescelto narra della tragica morte di Piramo e Tisbe, natu-

ralmente: per fedeltà a Shakespeare. Come distribuire i ruoli? Che linguaggio usare per una cerimonia di così alto rilievo? Bisogna prepararsi. Ma Oberon è già in ascolto, e dà i suoi ordini. Il fiore magico che disorienta; e gli attori, come automi, si fermano all'improvviso con un comando sonoro. Ed ecco i pupazzetti di Ermia e Lisandro, Elena e Demetrio: lo stupore dei risvegli, e nuove storie che nascono per magia. Identificazioni passeggiere nella dimensione primitiva, illusoria della foresta-teatro. Puck, come Ariel ne *La Tempesta*, obbedisce al suo padrone ma lo fa maldestramente (così almeno sembra: o è la stessa forza del sogno a creare strani disguidi?).

Di grande efficacia l'illuminazione sulla scena spoglia. Molto belle le apparizioni, come Titania dentro il cofano di velluto rosso o il tenero somarello. E al termine, con lo sfondo di una vasta immagine proiettata, molti gli applausi per gli interpreti, Albino Bignamini, Bruno Cappagli, Gabriele Duma (autore anche delle musiche), Manuel Ferreira e Morello Rinaldi (che ha anche creato, con l'abituale maestria, gli oggetti scenici), davvero bravi nella varietà dei registri interpretativi, sapendo sempre conservare viva la relazione con il pubblico. *Valeria Ottolenghi*

NOVECENTO. LA MUSICA DEI NERI D'AMERICA. *Musiche eseguite dal Trio Gardel: Alessandro Nidi, Massimo Ferraguti, Fulvio Redeghieri. Con Bernardo Lanzetti.*

«Io sogno che un giorno questa nazione sorgerà e vivrà il vero significato del suo credo. Noi crediamo che queste verità siano

di per sé palesi: che tutti gli uomini sono stati creati uguali...»: le parole di *I have a dream* di Martin Luther King, il notissimo discorso pronunciato a Washington nel 1963 alla marcia per i diritti civili della popolazione nera d'America, è guida di tutto lo spettacolo, composto di tante canzoni, colme di notevole forza comunicativa. Ragione e passione si fondono, nelle parole e nelle musiche per raccontare di sofferenze e speranze, di disperazione profonda e desideri lontani, tra ritmi popolari e colti, carichi di rabbia e nostalgia.

Di straordinaria efficacia il nuovo spettacolo del Trio Gardel *Novecento. La musica dei neri d'America* che ha debuttato in prima nazionale a Parma, al Teatro al Parco. In scena agli ottimi musicisti Alessandro Nidi, Massimo Ferraguti e Fulvio Redeghieri, il bravissimo Bernardo Lanzetti, la voce intensa e aspra, dura e carica di tensioni che pure a tratti evoca moti dell'anima che sanno farsi quasi corali, sentimenti collettivi di tutto un popolo tra strugimento, ribellione e malinconia.

È sempre importante ricordare il difficile percorso della storia con la consapevolezza che ancora, in molte parti del mondo, non sono riconosciuti quelli che vengono facilmente ritenuti, come ovvietà che pure tali non sono, gli elementari diritti dell'uomo. Ma ciò che più colpisce è la contraddizione, tra i magnifici principi della Costituzione americana - con l'invito a perseguire una propria, perso-

nale felicità - e la, un tempo, diffusa accettazione della schiavitù. *Novecento* è un omaggio alla musica nera americana, spiega Fulvio Redeghieri che ha influenzato, tra infiniti flussi creativi, tutta la musica del nostro secolo. *Nobody knows the trouble I've seen, Keep your hands on the plow, Depot*: la musica, il canto che mescola ricordi distanti, sonorità perdute e nuove tradizioni tra influenze religiose e ansie di emancipazione. *Country blues* e *Big city blues* dove le note si caricano di pena e di tormento. E ancora il Ray Charles di *Halleluja and I love her so*, che si espande in sala con magica vitalità e Gershwin: *It ain't necessarily so, Summertime*. E un canto finale: *Everybody needs somebody to love*. Poi il bis, a grande richiesta, tutti in piedi. È un sentire comune con le vibrazioni interne create dalla musica, per poter poi anche pensare e capire, tra storia e presente. Chi può ancora sognare oggi, nel mondo? *I have a dream...*

Applausi, applausi. Un vivo, caldo, meritato successo. *Valeria Ottolenghi*

PEL DI CAROTA, adattamento e regia di Andrea Dalla Zanna. Tratto dal romanzo di Jules Renard. Scene e costumi di Davide Petullà. Con Cinzia Zadykian, Sonia Grandis, Claudio Migliavacca, Renata Donati, Silvia Sartorio, Maurizio Desinan, Jenny De Cesarei, Marco Amati, Alberto Veralli. Prod. Teatro Franco Parenti, Milano.

Con questo titolo, Jules Renard scrisse sia un romanzo che un testo teatrale in un atto. Il romanzo si avvicina alla scrittura scenica, per le battute, con tanto di didascalie, e per la

struttura: 49 capitoli perfettamente assimilabili ai quadri di una rappresentazione. Nell'adattare la storia alle scene, Dalla Zanna si ispira al romanzo, recuperando i dialoghi ma stravolgendo l'ordine cronologico degli accadimenti, con il risultato di offrire al pubblico una vicenda che è un lungo flashback tra il primo e gli ultimi due quadri. Il punto di partenza è il tentato suicidio di Pel di Carota, episodio appena accennato nei testi di Renard. Segue una scena di pedofilia avente per protagonisti l'istitutore Violone e Marcellino. L'argomento è trattato con discrezione ma senza ambiguità. Lo spettacolo, dunque, non rifugge una certa crudezza di temi e non potrebbe essere altrimenti viste le angherie familiari di cui è vittima il protagonista. Ciò che desta perplessità è che il *Pel di Carota* di Renard venga presentato al pubblico come

un testo per ragazzi. Lo spazio scenico creato da Davide Petullà si dilata e restringe tramite pannelli scorrevoli che ricordano le soluzioni adottate da Ronconi e i movimenti della macchina da presa. Non mancano i riferimenti al cinema muto, evidenti sia nella proiezione di titoli tra una sequenza e l'altra, sia nella scelta dei colori, tutti tendenti al nero. Ottima l'interpretazione di Cinzia Zadykian. Bravi, ma un po' rigidi, Sonia Grandis e Claudio Migliavacca. *Daniilo Ruocco*

A pag. 82, Oriella Dorella è la Gabbianella nella *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*; a pag. 83, il *Piccolo Principe* nel celebre disegno di Saint-Exupéry; a pag. 84, il disegno di Simona Mulazzani per l'edizione Salani della novella di Sepúlveda e in questa pag., Bernardo Lanzetti in *Novecento. La musica dei neri d'America*.



Romeo e Giulietta

Dalla scuola alla scena
con gli amanti di Verona

di Valeria Ottolenghi

ROMEO E GIULIETTA, di William Shakespeare. Traduzione di Paola Ojetti. Messa in scena di Walter Le Moli. Scene di Tiziano Santi. Costumi di Elena Mannini. Luci di Claudio Coloretti. Con Stefano Artissunch, Saverio Bari, Andrea Benedet, Francesca Brizzolara, Lorenzo Carmagnini, Stefano Cenci, Edvige Ciranna, Cristina Coltelli, Rita Frongia, Linda Gennari, Carmelo Leotta, Cristiano Petretto, Rosa Maria Anna Sferazza, Gabriele Volpi. Prod. Teatro Stabile di Parma, in collaborazione con la Scuola di Teatro di Bologna.

scritto. Loro sanno quanto deve accadere. Creature di morte, osservano silenziose i segnali di un fato che si compie e a stento trattengono gli eventi. Un bacio appena accennato per Giulietta che ha bevuto il veleno ed è caduta in un sonno innaturale. Rossa di sangue la veste dei giovani Mercuzio, Tebaldo e Paride. Infine,

Basta un gesto per morire. Nell'impulsività dei giovani, con determinazione e inconsapevolezza ad un tempo. Nella densa messa in scena di Walter Le Moli intervengono tanti giovani interpreti, intenti a fondere, passaggio dopo passaggio, l'ineluttabilità del destino con le esigenze dello sviluppo scenico. Figure nere, in attesa di ciò che è già

e rassicurante dello studio all'esperienza viva, concreta del palcoscenico, a contatto con il pubblico. ■

Nautai: Romeo e Giulietta
arrivano al Teatro Ragazzi

Due soli interpreti per tanti ruoli: Miriam Bardini e Gigi Tapella, narratori e interpreti di *Giulietta e Romeo*. La *piccola storia*, produzione Nautai Teatro. Lo spazio scenico consta di un grande "castello" per burattini, con due finestrelle ai lati e

GIULIETTA E ROMEO. La *piccola storia*, di Miriam Bardini e Gigi Tapella, da un testo di Eugène Ionesco. Regia di Gigi Tapella. Luci e scene di Dominique Verbrugge. Costumi di Ivonne Valenti e Jacqueline Ponty. Con Miriam Bardini e Gigi Tapella. Prod. Nautai Teatro, Roma.

un telo lasciato cadere lievemente, nell'assoluto silenzio, per Romeo e Giulietta. Una fitta rete nera crea una sorta di quarta parete che pare farsi trasparente ma lascia tracce scure su volti, corpi e azioni. Non è possibile uscire da quell'universo chiuso, segnato da un intreccio già noto, che nasce dalla storia dei padri e dalla «sinistra stella». Tutto è fosco, cupo. Non c'è un Romeo innamorato dell'amore che parla per ossimori, ma un giovane trascinato dagli eventi. La prima parte non possiede i caratteri della commedia: in considerazione di quanto deve accadere e accadrà, ha solo un andamento più lento, in una sorta di resistenza al destino, che però, per meglio adempiere al suo compito registico, produrrà un'accelerazione finale, al ritmo del *Bolero*, mentre i servi di scena, le figure nere che accompagnano quei personaggi segnati dal fato, andranno raccogliendo, con il microfono nascosto tra le mani, le ultime voci, divenute stridule, metalliche. Parole destinate a cadere nel nulla, perché la catena dei gesti è ormai compiuta.

In questo studio teatrale che coinvolge tanti giovani attori, sfumano gli aspetti psicologici e prevalgono il senso della spettacolarità collettiva, l'azione, la musica e la storia che si rinnova teatralmente. Tuttavia alcune scene suscitano vere e proprie vibrazioni emotive, specie quella in cui Giulietta appare così follemente decisa a non ascoltare nessuno. Tantissimi gli applausi per i giovani interpreti, meritevoli di aver attuato, in una sorta di iniziazione, il faticoso passaggio dallo spazio protetto

un'ampia stuoia davanti. Un telo su cui sono raffigurati Romeo e Giulietta unirà le due case nemiche, dei Capuleti e dei Montecchi.

Miriam e Gigi inizialmente indossano costumi simili, di un'arcaicità indefinita, dai

vaghi caratteri orientali e diversi solo per sfumature di colore. Sono apparizioni, teatrali. E infatti chiedono agli spettatori se riescono a vederli, perché il loro compito è quello di mostrarsi ed evocare una storia speciale, "piccola" ma ispirata ad un amore

Romeo e Giulietta come *West Side Story*: trionfo della giovinezza bella e crudele

di Ugo Ronfani

Quinte di stracci, un lenzuolo bucato come sipario, cavalletti e tamburi: al momento di sorbirsi le tre ore del *Romeo e Giulietta* proposto all'Elfo di Milano dall'Atir (Associazione Teatrale Indipendente per la Ricerca) uno teme un "pasticciaccio sperimentale" ai danni del grande William, uno di più. Invece, miracolo: ho visto (insieme ad una platea di studenti divertiti e commossi) uno dei migliori spettacoli della stagione, poetico, tenero, ironico e vitale, recitato per la gioia di recitare, lontano le mille miglia dalla retorica. E il fatto che la regista Serena Sinigaglia, 24 anni, abbia dichiarato con umiltà, senza spocchia, che lo spettacolo è nato come un gioco serio «per cercare di diventare adulti, di affrontare la vita, di vincere la dannatissima paura di viverla», anche questo ha fatto sentire all'Elfo il battito della "dolce ala della giovinezza".

Romeo and Juliet non risponde ai canoni classici della tragedia: è una *romantic comedy* di azione, in cornice storica, sui due piani lirico-declamatorio con finale tragico. La forza è nella passione di due ragazzi innamorati vissuta fino all'estremo, con la baldanza della giovinezza. Questo hanno capito, anzi sentito d'istinto, la giovane regista e i giovani attori: con l'impeto di *West Side Story* (la musica in meno; ma tamburi Kodò e ritmi dei Deep Forest scandiscono la vicenda, una *complainte* la conclude come una ballata) hanno riletto senza complessi, con humour, ironia e malizia, mai con irrispetto il testo di Shakespeare. Un'altra lieta sorpresa dello spettacolo è che la bella, ma anche aulica traduzione di Quasimodo diventa il veicolo ideale per un'operazione del genere, che introietta la *story* nella lingua e nella sensibilità contemporanee. Non le distorsioni criptiche, cerebrali di cui si compiacciono certe regie sperimentali, ma un corpo a corpo diretto, continuo, e vitale, nel senso più vero, come tensione scenica, incarnazione delle passioni nel gioco teatrale. A teatro e nel cinema, più volte si è tentato di fare di *Romeo and Juliet* uno spettacolo giovane, non sempre con successo. Questa volta il risultato è splendidamente raggiunto, per naturale osmosi fra i personaggi e gli interpreti. Sarei tentato di dire che l'impeto di questo allestimento ha non poco in comune - quanto a forza rigeneratrice - con la *féerie* epico-cavalleresca dell'*Orlando Furioso* di Ronconi; e soltanto il timore di trasformare in enfasi il mio entusiasmo di spettatore mi trattiene dal dire che i ragazzi dell'Atir hanno fatto qualcosa di simile (ma restando al di qua del sarcasmo!) a quello che alla fine del secolo scorso fece il liceale Jarry con l'*Ubu re*. E in effetti la prima parte dello spettacolo ha andamenti ubueschi, comicamente satirici, proprio come da sempre il mondo dei giovani caricatura quello degli adulti; salvo a recuperare poi la dimensione alta, ma antiretorica, della tragedia. Freschi di scuola ma già esperti, attenti alla corallità recitativa di compagnie come il Teatro Settimo, gli attori si calano con impeto nella logica complessa, ma non disomogenea, della tragicommedia che hanno voluto raccontare. Anna Scommegna è Giulietta, con un misto di candore e malizia; Romeo è impersonato da Mattia Fabris con foga autentica, senza artifici. Maria Pilar Perez Aspa ottiene un successo personale con la sua Nutrice di coloriture ruzantiane; Fausto Russo Alesi è un Mercuzio di grande vis comica; Francesco Micheli è con vigore un tricotante Tebaldo; Massimo Sabet e Tatiana Lepore danno colore al padre e alla madre Capuleti; Stefano Orlando è un intenso, esagitato Frate Lorenzo, Nadia Fulco è Benvolio. ■



che ancora vive... Più tardi si sveleranno al pubblico come Giulietta e Romeo.

Frammenti di cerimonia si intrecciano a passaggi pieni di ritmo, carichi di una loro comunicativa gioiosità. Tutto scorre velocemente, con repentini scambi di ruolo e un intelligente uso dello spazio scenografico (il telo/sipario interno, le nicchie parallele delle due abitazioni, la parte alta resa praticabile). Aspetti della quotidianità (Romeo e Giulietta bambini, nel ricordo dei loro genitori) si mischiano a incomprensibili mutamenti di carattere (perché il padre di Giulietta si mostra sordo al rifiuto della figlia di sposare Paride?).

A Romeo basterà abbracciare Giulietta e a lei, il suo Romeo, perché alla fine cadano entrambi in un lungo sonno. Ma sono solo apparizioni, fantasmi del teatro. Il che consentirà loro di lasciare pubblico e teatro per andare a giocare... lontano, fino al grande salice laggù. Papà Capuleti e mamma Montecchi ritornano sereni: i figli abitano indistintamente le due case e nessuno di loro si preoccupa più delle reciproche differenze. Valeria Ottolenghi

Beckett in calabrese di scena a Scandicci

U JUOCU STA' FINISCIENNU. Endgame/Finale di partita, di Samuel Beckett. Traduzione in dialetto calabrese di John Trumper. Progetto, regia e scene di Giancarlo Cauteruccio. Con Giancarlo Cauteruccio, Fulvio Cauteruccio, Alessandro Russo, Laura Marchianò. Prod. Compagnia Krypton/Teatro Studio di Scandicci, Firenze.

A pag. 86, Linda Gennari è Giulietta in *Romeo e Giulietta* diretto a Parma da Walter Le Mol (foto: Francesco Bocchi); in questa pag., una scena di *Romeo e Giulietta* dell'Atir, regia di Serena Sinigaglia.

Tingendosi di un autobiografismo che sottende l'intero spettacolo, in *U juocu sta' finisciennu*, i due attori che ingaggiano il gioco sono fratelli: Giancarlo e Fulvio Causeruccio. Uniti dalla stessa passione-tormento teatrale, e diversissimi. Architetto e scenografo-regista il primo, giovane attore il secondo. Li divide lo scarto di età, le differenze fisiche e caratteriali, qui esaltate in scena in uno spettacolo che li riconduce alla comune matrice calabrese. Non è uno scherzo, questo Beckett in inaudita versione dialettale calabro-cosentino (eseguita da un glottologo di madre lingua inglese, John Trumper, da anni in Italia). Né si tratta di un bizzarro esperimento registico per Giancarlo Causeruccio, che, dopo aver affrontato *L'ultimo nastro di Krapp* e *Giorni felici*, si è lasciato tentare da *Finale di partita*. Ovvero da un Beckett che, al contrario di altri testi, egli vede qui mettere in gioco la carne e il sudore, l'energia compressa di corpi in continua tensione reciproca, nel caso dell'immobilità assoluta di Hamm (riverberantesi nei due genitori inscatolati) e della frenesia motoria di Clov. Rinchiusi in una sorta di gabbia carceraria, costantemente illuminata e controllata dall'occhio incrociato di più telecamere, diventano gli esemplari di un'umanità patologicamente devastata nel corpo e nella psiche, sottoposta da più angolazioni all'attenzione del pubblico. Con il sussidio di tre grandi schermi, che rimandano anche particolari mostruosamente ingranditi, si mostra infatti il corpo obeso e spudoratamente esibito di un Hamm in reggiseno, jeans e tacchi a spillo, travestito in disarmo inchiodato alla

sua sedia a rotelle, attorno a cui gira a vuoto, in un irrefrenabile automatismo motorio, un Clov in ridicole vesti da paggetto, esageratamente biondo. Mentre lo scambio di battute di una convivenza coatta ma indispensabile a entrambi trova nel suono della lingua madre la capacità di materializzare complicità e tensioni antiche. Lia Lapini

Maskarad di Lermontov per la prima volta in Italia

BALLO IN MASCHERA, di Michail Lermontov. Traduzione di Giovanna Piera Viale. Regia di Valter Malosti. Scene e costumi di Alessandro Marrazzo. Musiche di Ezio Bosso. Luci di Adriano Todeschini. Con Antonino Iuorio, Alvia Reale, Michela Cescon, Mino Manni, Giovanni Battista Storti, Sergio Mascherpa, Barbara Altissimo, Fabio Gandossi, Valter Malosti. Prod. Ctb, Brescia.

Otello e Desdemona nella Pietroburgo del primo Ottocento. Invece del Moro un ex dongiovanni che circostanze equivoche inducono a dubitare della virtù della moglie, invece del fatale fazzoletto un braccialetto smarrito, invece della guarnigione di Cipro bische e salotti. Sto parlando di *Maskarad*, tragedia borghese di M. J. Lermontov (1814-1841) scritta nel 1836, pietra miliare dello Sturm und Drang russo, opera che al suo apparire aveva suscitato scandalo, mai prima d'ora rappresentata in Italia e di cui Mejerchol'd aveva curato un mitico allestimento nel 1917, coinciso con la rivoluzione di febbraio che avrebbe seppellito il teatro della Russia zarista. *Maskarad* dice di un libertino, Arbenin, prigioniero del passato, dei rimorsi e della gelosia, che uccide la giovane moglie col veleno che una notte di dieci anni prima, giocando la propria sorte in una bisca, aveva riservato per sé nel caso in cui avesse perso. L'agonia della donna (una delle più lunghe del teatro di tutti i tempi) s'intreccia con l'angoscia dell'uxoricida, fino alla pazzia. Arbenin è come una marionetta nelle mani di

uno Sconosciuto dai poteri demoniaci. E il ballo mascherato, luogo deputato della tragedia coniugale, è in metafora il modo di essere di una società oziosa e corrotta, ignara che la maschera in realtà smaschera la vera indole dell'individuo. Testo ipertrofico, come un dramma di un Victor Hugo, che cita Shakespeare, Schiller e Puskin, *Maskarad* annuncia anche i grandi temi della letteratura russa dell'Ottocento, da Dostoevskij a Blok, da Majakovskij a Pasternak, come del resto il più famoso *Un eroe del nostro tempo* di Lermontov. Ed è - nessuno ne dubiterà - un testo difficilissimo da dominare sulla scena d'oggi. Il Centro Teatrale Bresciano sta conducendo un'indagine sul teatro romantico, e *Ballo in maschera* è la seconda produzione di questo filone dopo la *Caterina di Heilbronn* di Kleist che Lievi, direttore del Ctb, ha allestito in inizio di stagione. Giusto rendere merito alla coerenza di un progetto siffatto, che onora un teatro stabile, e al coraggio con cui Lievi ha permesso ad un giovane regista come Valter Malosti (scuola ronconiana; passione per la ricerca; gusto per la contaminazione dei linguaggi) di misurarsi con un testo tanto celebrato quanto "ignoto", insieme a nove giovani interpreti.

Altro è, purtroppo, il discorso che mi sembra di dover fare sugli esiti dell'impresa. Che mi è parsa ondeggiare fra un'enfasi melodrammatica ed una letterarietà probabilmente aggravata dalla traduzione, e un sovraccarico di effetti espressionistici che, a lungo andare, trasformano il tutto - involontariamente, suppongo - in un grottesco con eccessi, addirittura, da Guignol. L'impaginazione nervosa, alla Fassbinder, l'atemporalità dei costumi, il deflagrare del rock nelle scene del ballo, le soluzioni cinematografiche alla Ophüls del montaggio e, ancora, le basse, livide luci, se nei momenti migliori ricreano lo spleen lermontoviano, non convergono verso uno stile di persuasiva coerenza. Notevole, come Arbenin, la presenza scenica di Antonino Iuorio, non dimenticato interprete di *La trasfigurazione di Benno il ciccone*: ma infastidisce l'enfasi di una recitazione fra Stanislavskij, Zaccaroni e Haber. Michela Cescon è Nina, la moglie di Arbenin, con acerbi risultati. Alvia Reale è l'intrigante baronessa Stral' con momenti efficaci, ma l'abbiamo vista in ruoli più persuasivi. Malosti si riserva, con sovraccarichi demoniaci, la parte dello Sconosciuto. Negli altri ruoli di rilievo Mino Manni, Giovanni Battista Storti, Sergio Mascherpa. Ugo Ronfani



regia di Lievi



Caterina di Heilbronn: se l'amore fatale si rivela in sogno

di Claudia Cannella

CATERINA DI HEILBRONN, di Heinrich von Kleist. Regia di Cesare Lievi. Scene di Daniele Lievi. Costumi di Luigi Perego. Luci di Gigi Saccomandi. Suono di Hubert Westkemper. Con Tommaso Ragno, Daria Lippi, Gianfranco Varetto, Mario Valdemarin, Alde Aste, Graziano Piazza, Nicola Rignanese, Patrizia Punzo, Anna Coppola, Silvia Filippini, Francesco Benedetto, Emanuele Carucci Viterbi, Marco Cavicchioli, Fabrizio Parenti, Giuliano Oppes, Florin Alexa, Monica Nappo, Giusy Zanini, Gianpaolo Corti. Prod. Ctb, Brescia.

L'impresa più difficile per ogni essere umano è saper riconoscere il proprio destino. E chi ci riesce, di solito non lo ottiene con gli strumenti della ragione, che è "contaminata" dalla pesantezza della realtà in cui è inserita, ma con la leggerezza pura del sogno (ma potrebbe anche chiamarsi inconscio) in cui i desideri mostrano il loro volto o, nel caso della *Caterina di Heilbronn*, i loro volti. Quello nitido di Federico di Strahl e quello confuso, improvvisamente cancellato da un inopportuno risveglio, di Caterina. Da questo dislivello di conoscenza parte la *fabula* di Kleist, dall'amore assoluto della giovane figlia di un armaiolo di Heilbronn per un

nobile cavaliere apparso in sogno, riconosciuto e "perseguitato" con un'ossessiva quanto umile presenza, e dall'ottuso ma comprensibile rifiuto di lui, che il sogno monco spinge erroneamente verso le nozze con la perfida Cunegonda, di nobili natali, ma mai quanto Caterina che, alla fine, si scoprirà

essere la figlia naturale dell'Imperatore. A parte i tentativi rimasti irrealizzati (Ronconi a Zurigo nel 1972) o incompiuti (Castrì a Brescia nel 1981), *Caterina di Heilbronn* rimane uno dei testi kleistiani meno frequentati dai nostri registi, se si eccettuano le edizioni fuori dai circuiti ufficiali degli allievi dell'Accademia "Silvio D'Amico" (1987) e del gruppo Lenz Rifrazioni (1996). Il motivo non credo stia tanto nella presunta "irrealizzabilità" di una storia che passa da tribunali a boschi, da castelli in fiamme a botteghe di armaioli, da presente a passato e viceversa, quanto nella difficoltà di raccontare un percorso esistenziale mantenendo la leggerezza

densa di simboli della fiaba, senza appesantirla con un eccesso di "spiegazioni". Lievi lascia che la fiaba si racconti, lascia che il suo ricco simbolismo si materializzi soprattutto nelle bellissime scene realizzate dal fratello Daniele, scomparso nel 1990, per il loro allestimento del 1988 a Basilea e nelle luci cangianti di Gigi Saccomandi. Ecco allora la scena ritagliata in orizzontale del marmoreo tribunale della Sacra Vema dove giudici inizialmente immobili come mummie pietrificate devono giudicare Strahl accusato di aver plagiato Caterina; ecco l'albero di suggestione magrittiana per i boschi dove la giovane insegue silenziosamente il suo amato; ecco gli animali simbolici che caratterizzano i tre protagonisti: i cavalli per Strahl, il lucherino per la candida e testarda Caterina, i gatti neri per la "strega" Cunegonda, orrenda umanoide fatta di protesi e lifting *ante litteram*. Nel delegare però alla vista, più che all'udito, la comprensione e la "degustazione" degli eventi, Lievi trascura due elementi fondamentali: un'efficace rappresentazione della "prova del fuoco" (sottotitolo dell'opera e momento cardine della vicenda) e una guida più

A pag. 88, Giancarlo e Fulvio Cauteruccio in *U juccu sta' finisciennu della compagnia Krypton*; in questa pag., da sinistra, Graziano Piazza, Gianfranco Varetto, Daria Lippi e Tommaso Ragno in *Caterina di Heilbronn* di Kleist.

decisa e coerente dell'ensemble attoriale. Nel primo caso, il momento in cui Caterina recupera il ritratto dell'amato entrando e uscendo incolume dal castello in fiamme - momento che consente a Strahl di guardare con occhi diversi la ragazza e di iniziare a scoprire il suo vero destino ricomponendo il puzzle del passato e del futuro - viene svolto frettolosamente in chiusura del primo tempo senza nessuna solennità o magica suspense, come se compiere simili imprese fosse normale routine. Nel secondo caso, una disomogeneità di stile nell'impostazione dei personaggi rende a tratti diseguale la recitazione, che oscilla senza coerenza fra un'idea interpretativa "kleistiana" da teatrino delle marionette (Patrizia Punzo, un'improbabile Cunegonda, goffo automa ben lontano dalla personificazione del male che dovrebbe incarnare) e un naturalismo macchietistico (il vecchio Imperatore con trascorsi da libertino di Mario Valdemarin e il patetico quanto simpatico padre di Caterina di Gianfranco Varetto) condito dai lazzi da Commedia dell'Arte dei vari servitori e scudieri (Nicola Rignanese, tra i tanti). Un elogio a parte meritano i due protagonisti, Tommaso Ragno e Daria Lippi, per la freschezza, la passione giocosa e la garbata ironia con cui hanno disegnato Strahl e Caterina. Lui, con la presunzione iniziale di un'acerba virilità cavalleresca che si trasforma lentamente in solida tenerezza d'uomo, e lei, cocciuta bambina che forse non riuscirà ad essere donna nella realtà, ben rappresentano la difficoltà di crescere e di riconoscere in modo consapevole il proprio destino. ■

Allestimento sgangherato per la commedia del Nobel

CHI RUBA UN PIEDE È FORTUNATO IN AMORE, di Dario Fo. Regia di Massimo Navone. Con Flavio Bonacci, Glanna Brell, Gigi Rosatelli, Miro Landoni, Sebastiano Filocamo, Gaetano Aronica, Aran Kian, Veronica Cruciani. Prod. Teatro Libero, Milano.

Bisognerebbe cominciare questo pezzo parlando del Suggestore, la Voce più uditibile della "prima"... Ma parliamo un po' di Fo: la sua fortuna internazionale, celebrata

splendida Guarnieri

È in versione soft-borghese la Cameriera della Maraini

Dichiara Luca Ronconi nel programma di sala di questo *Memorie di una cameriera* che il copione è pensato per un tipo di spettacolo "breve". Tradotto in pratica ciò significa che la messinscena dura due ore e mezza, a cui si devono aggiungere circa venti minuti di intervallo. E sono centocinquanta minuti di quasi monologo. Meno male che l'interprete si chiama Annamaria Guarnieri, una tosta capace di tutto. Ha coraggio da vendere l'attrice e si concede senza risparmio nel dare segno concreto ai pensieri ed alle azioni della cameriera Celestine. Di coraggio non ne ha altrettanto Dacia Maraini, che da Mirbeau non eredita quei sentimenti di violenta denuncia di una borghesia ridicola, di spirito ed intelligenza irrimediabilmente corrotti, che animavano le pagine del suo *Diario di una cameriera* (1900). L'autrice rivendica la propria autonomia elaborativa da Mirbeau (ed infatti il *diario* diventa *memorie*), ispirandosi al romanzo per trarne un testo teatrale che sappia vivere di vita propria. L'operazione appare forzata, in particolare perché la vicenda si trasforma in una storiellina che dopo un po' risulta logora ed in quanto tale noiosa. I benpensanti comunque possono stare tranquilli: a loro sono risparmiate le descrizioni forti dell'abiezione umana (le scene dello stupro e della bambina morta, per esempio), che rendono credibile e dolorosa la narrazione di Celestine della sua vita e dei rapporti con i suoi padroni, spina dorsale del romanzo.

Che cosa resta? Rimane un racconto garbato di un'esistenza non più difficile di tante altre, popolata da personaggi stranotti, ma in fondo non malvagi. E ciò che resta non sembra una gran cosa, facendo sorgere dubbi sul senso di una costruzione dal punto di vista testuale un po' troppo sterile. Certo, indimenticabile non pare neanche il *Journal*, ma almeno è intriso di una forza morale che appaga. A far restare chi guarda incollato sulla sedia è una meravigliosa Annamaria Guarnieri che se da un lato si adegua negli atteggiamenti al "buonismo" che pervade l'aria, dall'altro è un mostro di bravura nel dare spessore e colore a ciò che dice. Una prova d'attrice indimenticabile, una lezione sublime che è completata da un'energia fisica che le permette di districarsi con leggiadria tra i mobili che si arrampicano fino al soffitto, in una scena di forte impatto, pensata con intelligenza per i piccoli teatri del circuito umbro (lo spettacolo ha debuttato nella bomboniera del Teatro della Sapienza di Perugia). Il fiume di parole della Guarnieri è interrotto solo dai bravi interventi delle figure che i suoi ricordi evocano e l'occasione è utile per riconoscere le belle doti di otto giovani attori, la cui recitazione si sviluppa dietro maschere di gomma che nella loro fissità esaltano il grottesco.

Pierfrancesco Giannangeli

dal dinamitaro Nobel che gli è stato appena attribuito, dovrebbe smentire la teoria che vuole i testi di questo autore inscindibili dalla sua presenza attoriale. Però forse, all'estero ha, oltre che politici estimatori (per "partito preso"), anche ottimi tradutto-

MEMORIE DI UNA CAMERIERA, di Dacia Maraini, versione soft-borghese di *Le Journal d'une femme de chambre* di Octave Mirbeau. Regia di Luca Ronconi. Scene di Marco Capuana. Costumi di Gabriele Mayer. Maschere di Salvatore Placenti. Luci di Sergio Rossi. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, in collaborazione con il Teatro di Roma.

ri; sta di fatto che, dopo un *Diavolo con le zinne*, però privo di zanne, ecco questa riproposta di un successo del '61: 1961 - e sembra molto di più. Di più e non abbastanza da aspirare alla storicizzazione e a letture alla Feydeau. *Chi ruba un piede è*

fortunato in amore, ma sfortunato al gioco... del teatro. Sfortunato, si fa per dire, è questo Fo affidato al protagonismo del solitamente eccellente Bonacci, qui a corto di preparazione e tentato da imperdonabili gigionerie, a cui s'adeguano uno sgangherato team guidato dal solitamente spiritoso e colto Navone, qui colto in fallo. Non misurato nei giochi di parole, se con giochi di parole e doppisensi sulla "pompa" si arriva al Nobel per la letteratura... Spettacolo interminabile, che strappa risate come se cavasse denti, con tempi e modi televisivi che, per il fortunato Fo cacciato ai tempi giusti dalla Rai, pare una nemesis, un rigurgito, un ritorno del rimosso. Il tassista Apollo, protagonista della vicenda, allunga la corsa: a che serve?

Il prezzo del biglietto già pagato dagli spettatori rimane comunque lo stesso. *Fabrizio Caleffi*



In viaggio con i comici parlando di Don Chisciotte

CAVALIERI ERRANTI E ALTRI MATTI DA LEGARE, di Elena Bucci e Marco Sgrosso. Con Elena Bucci, Marco Sgrosso, Elena Zauli (al pianoforte) e Carluccio Rossi. Prod. Le Belle Bandiere.

Con *Cavallieri Erranti*, Elena Bucci e Marco Sgrosso, giovani attori-autori cresciuti accanto a Leo De Berardinis e giunti alla loro terza produzione - dopo *L'amore delle pietre* del 1992 e *Gli occhi dei matti* del 1995 - si cuciono addosso un lavoro in cui ricerca drammaturgica e autobiografica, fantasticherie e vita quotidiana, arte e vita, per intenderci, si osservano con indulgenza, si danno il passo, familiarizzano, non tanto da confondersi ma da stabilire un livello in cui il primato non appartiene né all'una né all'altra bensì al luogo in cui può accadere: il teatro. Una tenda di velluto rosso come fondale e due grandi quinte bianche; rosso il costume dell'attore, bianco e rosso quello dell'attrice e rossi, da

clowns, i nasi degli attori e dei musicisti in scena: tra passione (rosso) e candore (bianco), Elena Bucci e Marco Sgrosso percorrono il palcoscenico, pressoché vuoto, da destra a sinistra, da sinistra a destra, avanti e indietro fino a stancarsi. Un viaggio, il loro, che li vede combattivi e stralunati, divertiti (e divertenti) e malinconici, sognanti e disincantati, in tutto e per tutto simili a quei commedianti, musicanti e creature erranti che stanno all'invenzione di nuovi mondi come alla strada percorsa e per i quali il viaggio, intellettuale, creativo e ideale è un po' meno metafora e un po' più realtà. Parlano di sé e dei loro personaggi ripescandoli dal flusso dei ricordi (come l'uomo dei cocomeri), ma soprattutto parlano di lui, Don Chisciotte, modello ineguagliabile. Accade così che, tra uno scambio di battute e l'altro, le avventure del grande cavaliere si concludano diversamente perché da lì, dal palcoscenico, si ha la sensazione che, sfortunato com'è, meriti un'altra possibilità. Del resto, quello del commediante è «il mestiere che rende gli uomini più felici», perché consente di riscrivere e rivivere le storie, come se non fossero state vissute abbastanza e perché, agli occhi di un commediante, le storie sono davvero inesauribili. *Cristina Gualandri*

Irma dolce prostituta redenta in rima baciata

IRMA LA DOLCE, di Alexandre Breffort. Traduzione e adattamento di Roberto Cavosi. Regia di Antonio Calenda. Scene e costumi di Bruno Buonincontri. Musiche di Marguerite Monnot. Adattamento musicale di Germano Mazzocchetti. Con Daniela Giovanetti, Fabio Camilli, Paolo Triestino, Gian, Maria Stopper, Guido Silveri, Claudio Bonino, Felice Casciano, Eugenio Dura, Luciano Pasini, Mariolina Matarrelli, Michela Minciotti, Danilo Monardi, Giorgio Napolitano. Prod. Teatro Stabile del Friuli-Venezia-Giulia.

Ma questa è proprio un'altra storia. Nel proporre la versione italiana di *Irma la dolce*, Antonio Calenda ha affidato al giovane drammaturgo Roberto Cavosi l'arduo compito di tradurre ed adattare un testo impeccabile, costruito secondo uno schema di commedia aperta. Autorizzato da questa struttura "a canovaccio", ricolma di situazioni "all'improvviso" e "a soggetto" Cavosi ha modificato parecchie situazioni della commedia originaria e mutato le intenzioni e le psicologie dei personaggi cambiandone i comportamenti e, inevitabilmente, il plot. Questa edizione non può

In questa pag., in alto, Flavio Bonacci e Gianna Breil in *Chi ruba un piede è fortunato in amore* di Dario Fo e, in basso, Daniela Giovanetti e Fabio Camilli in *Irma la dolce*.



quindi considerarsi il puro e semplice *remake* di uno spettacolo fortunato - tanto quanto il famosissimo film di Billy Wilder, con Shirley MacLaine e Jack Lemmon - ma una particolare e felice riscrittura che, pur distante dal modello di partenza, non manca di offrire uno spessore teatrale molto più vicino ai tempi odierni (compresi quelli scenici). L'inizio è intriso di suoni e luci di *bohème* con lo studentello che recatosi a Parigi per preparare una tesi di laurea su Apollinaire si innamora di una prostituta, Irma, detta *la dolce*, la più brava del quartiere. Per salvarla dagli imprevisti del mestiere decide di diventarne l'unico cliente. Ne derivano piccole sorprese, scambi di persona, lievi traformismi, improbabili scomparse, e altrettante incredibili riapparizioni, per arrivare all'inevitabile *happy end*. Balletti, musiche (suonate dal vivo), canzoni, scandiscono un racconto scenico vivace e divertente, che alle situazioni tipiche della commedia musicale affianca simpatici numeri da varietà e felici caratterizzazioni. Antico e moderno si mischiano, innanzitutto nel linguaggio che, da una parte, procede in rima baciata e fa somigliare Nestore a Cyrano, rendendo credibili dialoghi che oggi apparirebbero improbabili, e, dall'altra, si concede battute fulminanti, da spettacolo futurista, e disarticolati monologhi. Insomma, freddure e brillanti personalizzazioni in passerella sembrano restituire un nuovo *décor* ad una vecchia storia. La cornice trova una efficace e indovinata policromia nelle scene e nei

costumi ideati da Bruno Buincontri. I giovani interpreti hanno dimenticato le inarrivabili interpretazioni filmiche e costruito personaggi più concreti e teatrali. Gian mette al servizio dello spettacolo la sua indole di surreale e irriverente intrattenitore, deliziandoci con i suoi continui aforismi e tormentoni. Antonio Calenda firma una regia precisa e attenta ai tempi, non solo comici dello spettacolo, suggerendo, in un felice intreccio di robusta teatralità e leggerezza espressiva, un'ulteriore via alla commedia musicale italiana. *Giuseppe Liotta*

Zuzzurro e Gaspare ci provano con Frayn

RUMORI FUORI SCENA, di Michael Frayn. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene di Valeria Manari. Costumi di Pamela Alcardi. Con Andrea Brambilla, Nino Formicola, Marzia Ubaldi, Gianni Fenzi, Adolfo Fenoglio, Roberto Alighieri, Alessandra Schiavoni, Mariangeles Torres, Alessia Giuliani. Prod. Fox & Gould.

Con la disastrosa prova generale di una *pochade* affidata a una scombinata compagnia che non ha avuto nemmeno il tempo di mandare a memoria le rispettive parti prende avvio la ingegnosa vicenda di *Rumori fuori scena* (titolo originale *Noise off*) dell'inglese

Michael Frayn. Allestita per la prima volta in Italia una dozzina di anni orsono dalla Compagnia Attori e Tecnici (che l'ha ripresa anche recentemente) la esilarante *pièce* è ora affidata alle risorse farsesche di Zuzzurro e Gaspare, due simpatici comici televisivi da qualche tempo risaliti con successo in palcoscenico.

Il gioco del teatro nel teatro cui ricorre il commediografo inglese è complicato dal fatto che allo spettatore dappima è lasciato vedere quello che dovrebbero combinare in scena i due impreparati protagonisti e i loro degni compagni per poi farlo assistere a quanto viceversa avviene dietro le quinte e infine offrirgli "in diretta" le conseguenze di tanto bailamme.

La regia di Marco Sciaccaluga ha l'accortezza di attenersi scrupolosamente ai suggerimenti didascalici dell'autore, sfruttando al meglio l'ingegnosa e determinante scenografia di Valeria Manari che nel secondo tempo rovescia come un guanto l'iniziale scena fissa della commedia nella commedia, trasferendo l'azione dal palcoscenico al retropalco per infine tornare alla scena di avvio nel conclusivo terzo atto. In un frenetico crescendo di vuoti di memoria, papere madornali, "entrate" fuori tempo, lo spettatore è poi ammesso "in quinta" per godersi le gelosie, i dispetti, le ripicche che avvelenano i rapporti degli impossibili scritturati: per infine strabillare dinanzi alle caotiche conseguenze "in scena" di tanta confusione irrefrenabile.

Andrea Brambilla accentua il grottesco del geloso e permaloso primattore, Nino Formicola ridicolizza ancora di più il timido e complessato "presunto rivale", Marzia Ubaldi colora a tinte sgargianti l'oggetto del contendere, Alessandra Schiavoni fa un esilarante ritratto di "nata ieri", Adolfo Fenoglio quello di un attore perennemente ubriaco e fuori tempo rispetto "al chi è in scena". Confidando nel richiamo di Zuzzurro e Gaspare, il



Nazionale di Milano ha puntato su almeno tre mesi di repliche. *Gastone Geron*

Armageddon: novità italiana con autogol di due attori

ARMAGEDDON, di Filippo Betto. Regia di Antonio Syxty. Scene e costumi di Annalisa Zaccheria. Con Raffaella Boscolo, Giovanna De Ton, Fabio Sonzogni e Paolo Scherani. Premio di produzione Tondelli 1997/Riccione Teatro. Prod. Teatro Litta, Milano.

Una partita di calcio dura 90 minuti (e tanto dovrebbe in genere durare uno spettacolo teatrale). Fino al fischio finale, il risultato è incerto.

Così questa novità italiana viene battuta, nel secondo tempo, dal doppio autogol degli interpreti maschili.

Cesarone Parrucchino Maldini guida la nazionale come fosse un tram, Sixty si fida un po' troppo della sua maniera, tra esplosioni sonore e mezzitoni bisex.

Il regista, a suo tempo già beneficiario (ma anche "segnato") dal premio Riccione gestione Quadri, è qui alle prese con un altro pupillo di Franco "Ubu", un altro mescolatore di lingue e linguaggi (l'italiano contemporaneo è bandito), occasionalmente poetico, talvolta superfluo, a tratti divertente, a tratti lagnoso.

Alla brillante idea, tra Molière e Marivaux, di portare in scena due dame intellettuali dai nomi significativi, Venezia e Bisanzio, dotandole di battute alte e basse, fa seguito la meno brillante trovata del religioso poeta innamorato del suo angelo custode.

Peccato. Peccato che gli interpreti maschili applichino, al loro ruolo, una banale marcatura a uomo. Al giovane Betto l'augurio di sfrondare massimamente i suoi testi, pensando, magari, da traduttore com'è di Paul Morand, alle lucide strutture dell'*homme pressé*. E Sixty rinunci, per una volta, a mescolare in colonna sonora Mozart e i Deep Purple: come diceva Morandi (Gianni), si può dare di più (senza essere eroi). *Fabrizio Caleffi*



LA MORTE DI CIANO, di Enzo Siciliano. Regia di Marco Tullio Giordana. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Elisabetta Montaldo. Luci di Giancarlo Salvatori. Con Mattia Sbraglia, Chiara Caselli, Barbara Bobulova, Pietro Biondi, Luca Lazzareschi, Krum De Nicola, Matteo Tarasco. Prod. Teatro Stabile di Torino.

Una macchina per proiezioni nello studio-bunker di Mussolini con tracce kitsch di stile littorio; scene scorrevoli e flashback su ritmi cinematografici; spezzoni di cinegiornali e canzoni d'epoca come *Illusione, dolce chimera...*: questa l'impostazione registica data da Marco Tullio Giordana a *Morte di Galeazzo Ciano*, il dramma dell'ex presidente della Rai Enzo Siciliano - 23 sequenze, una scrittura incalzante - andato in scena al Carignano per le cure dello Stabile torinese e applaudito con calore, anche per la bravura del protagonista Mattia Sbraglia. Risulta subito chiaro il tipo di lettura adottato. La vicenda è come pensata, o vista, dallo stesso Mussolini nella notte del gennaio del '44 che precedette la fucilazione - voluta da Hitler - dei

cinque responsabili della rivolta del 25 luglio del '43 al Gran Consiglio fascista. È l'attore Pietro Biondi a rendere, con lugubre sconforto, lo strazio del padre-suocero che manda a morte il marito-genero della figlia amata; e questa introiezione soggettiva spiega che cosa il dramma è e non è. Non è un testo da "teatro delle idee", come ne fecero Sartre o Camus nella Francia del dopoguerra. Neppure è un documento come quelli del "teatro verità" degli anni '60 e '70, di Weiss o Hochhuth. Tanto meno pretende di inserirsi nel dibattito revisionistico sul fascismo in corso con discutibile trasparenza. Anche se la flessibilità nervosa della scrittura di Siciliano riflette i dati storici della tragedia di Verona poggiandosi su una ferma documentazione, prevale di gran lunga l'indagine psicologica sul triangolo infernale dei Mussolini. Siciliano dichiara di avere pensato e scritto il testo basandosi sugli ossessivi ricordi di gioventù, nella Roma delle razzie naziste e dei bombardamenti. Per offrire a noi del pubblico lo specchio per altri turbati ricordi, «nel cerchio di una memoria di eventi disperati, il cui significato è ancora da ricondurre a ragione».

A pag. 92, Andrea Brambilla, Marzia Ubaldi e Nino Formicola in *Rumori fuori scena*; in questa pag., un'immagine della fucilazione di Ciano (11 gennaio 1944).

Dunque, l'intenzione di evidenziare la difficoltà di sovrapporre politica e storia, e di invitare noi tutti a ripercorrere l'accaduto con sentimenti di umana pietà. Non Sofocle, non Brecht; semmai Euripide, o il Vercors del *Silenzio del mare*.

Il clima incombente della guerra perduta, l'impotenza di Mussolini marionetta di Hitler; l'irrisolutezza di un Ciano che conosce la barbarie nazista ma non osa puntare sull'alternativa, possibile nel '40, di Mosca contro Berlino; il tentativo di Edda di salvare il marito esercitando il ricatto dei Diari; la lettera di Ciano a Churchill nella speranza di una riabilitazione postuma; il "giallo" del fallito suicidio con una fiala di falso veleno; il ruolo - vistosamente teatralizzato - della spia nazista Beetz che, incaricata di recuperare gli esplosivi Diari, s'innamora del prigioniero (forte caratterizzazione di Barbora Bobulova); le indecisioni di Zenone Benini, ex -compagno di liceo di

Ciano promosso a sottosegretario (interpretazione in chiaroscuro di Luca Lazzareschi); tutto questo è l'ossatura "storica". Ma là dove il testo di Siciliano vibra di una "verità capita" è nel tempestoso colloquio fra il duce e Edda (Chiara Caselli, un po' fragile nel registro tragico, ma capace di impennate di orgoglio), nello scontro con la Beetz, nell'acuto ritratto che di Ciano fa il secondino Pellegrinotti, proiezione della coscienza critica dell'autore: «Un'intelligenza veloce ma pigra, la tendenza a dimenticare l'essenziale, disuguale da un giorno all'altro, capriccioso, fragile». Matteo Sbragia dà di Ciano un'interpretazione intelligente, forte, antiretorica, aperta su uno smarrimento nella tragedia che non è privo di grandezza. Tranne la spia Beetz, ombre di un cupo film della memoria le altre figure, fra cui il secondino (Krum De Nicola) e il segretario di Mussolini (Matteo Tarasco, anche aiuto regista). *Ugo Ronfani*

Dal film alla scena *Piccoli omicidi* di Hodge

PICCOLI OMICIDI TRA AMICI, di John Hodge. Traduzione di Giuliana Manganelli. Regia di Sergio Maifredi. Scene di Emanuele Conte. Costumi di Bruno Cereseto. Musiche a cura di Roberto Recchia. Con Francesca Donato, Gianluca Gobbi, Paolo Scheriani, Orlando Cinque, Pietro Fabbri, Bruno Cereseto. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Un triangolo che non fa in tempo a diventare un quadrilatero, perché il quarto incomodo muore suicida. Tre giovani - David, Alex e Juliet -, amici e conviventi, decidono di affittare una camera del loro appartamento ad una quarta persona. Ma il nuovo inquilino si suicida poco dopo il suo arrivo. Possedeva una valigia piena di banconote. I tre, convinti dell'opportunità di fare sparire entrambi, cadavere e malloppo, scavano una buca poco profonda e li seppelliscono. E tuttavia non riescono a godersi una simile e inaspettata grazia: sensi di colpa e inadeguatezza, avarizia e prodigalità insensate glielo impediscono. Intanto, l'indagine della polizia procede inesorabile. David e Alex braccati e ormai divisi dall'amore per Juliet e dal desiderio di mettere le mani sul bottino, si affrontano in un duello a colpi di trapano e coltello. La *dark lady* ha la meglio: si impossessa della valigia ma non fa in tempo ad aprirla che le banconote volano via, aspirate dalla conduttura dell'aria condizionata. Su una trama quanto mai esile e risibile (e tuttavia gestita con l'abilità di una sceneggiatura a sequenze brevi e serrate), lo spettacolo vive della rapidità dei cambiamenti di scena e delle battute, a volte intercalate da silenzi incongrui. La scenografia allude all'impianto elisabettiano e gli interpreti passano dal palco alla platea a dar prova delle loro nevrosi. Appartengono alla classe media e ricorrono ad un linguaggio colto, da persone per bene, eppure l'impressione è che si tratti di individui sradicati e sbandati. L'esperienza cinematografica dell'autore si inserisce in uno schema da *black comedy* che Maifredi ha il merito di strutturare sul corpo degli attori senza arredi superflui. Il livido contrasto delle luci, gli spazi della stanza e della soffitta dilatati sin quasi a confondersi con il buio della

L'India antica irrompe nella notte dell'esistenza

La notte che i sei personaggi di Corsetti trascorrono, diversamente da quella raccontata in *Nascita della tragedia*, è illuminata non più dalla tragedia greca ma dalla solare presenza delle filosofie tradizionali dell'India antica, dei *Veda*, delle *Upanishad*, del *Baghdav-Gita*. In una metropoli non connotata - Roma, sì, ma potrebbe essere qualsiasi altra città - mentre scorrono sullo schermo, a caratteri cubitali, scritte inneggianti ai fantasmi della nostra coscienza e personaggi-ombra fuggono alla velocità saltellante del cinema muto, avvertiamo che dall'incontro di questi uomini e di queste donne in vario modo emarginati - il poeta, il giocatore, la ragazza, il ragazzo nervoso, tre donne ansiose di uscire alla ricerca di cibo - scaturisce un'ipotesi risolutiva diversa. I personaggi che si attraversano, sul nastro di un'esistenza incessante, stravolti, trafitti da fili sottili, mentre pannelli bianco e nero si alzano e si abbassano e talora li schiacciano a creare ambienti, spazi e ostacoli di ogni tipo, ci offrono un nuovo tentativo di superamento. Esiste, in questo viaggio dentro la notte, una speranza, una luce alimentata dalla solare presenza della poesia evocata dalla parola dei classici indiani. La metafora annunciata dal titolo è in parte contraddetta quindi da un certo ottimismo in cui l'ironia di qualche battuta, l'accento alla danza e al canto, nonostante l'affanno del corpo, l'implosione e l'afasia di certe voci, la stridula artificiosità del falsetto, sono addolciti dalla sublime parola dei testi sacri indiani. Basti pensare alla splendida allegoria del cavallo, secondo la quale ogni parte dell'animale serve a spiegare il mondo. Una distratta leggerezza dell'essere si affaccia in questi personaggi urbani straniati e intenti a muovere i primi passi verso una rinnovata maniera di affrontare la vita. Molti applausi. *Paolo Guzzi*

NOTTE, drammaturgia e regia di Giorgio Barberio Corsetti. Scene di Giorgio Barberio Corsetti e C. Taraborrelli. Costumi di C. Taraborrelli. Musiche di D. Bacalov. Con Gabriele Benedetti, Alessia Berardi, Milena Costanzo, Roberto Rustioni, Federica Santoro, Filippo Timi. Prod. Compagnia Teatrale di Giorgio Barberio Corsetti in collaborazione con i Teatri di Reggio Emilia

notte e una musica che segue gli eventi più che produrli, questi gli elementi di uno spettacolo coinvolgente nella sua comica *suspense*. Gianni Poli

È un cane alla catena Elettra di Pagliaro

ELETTRA, di Sofocle. Traduzione di Nino Paduano. Regia di Walter Pagliaro. Scene e costumi di Alberto Verso. Musiche a cura di Dino Villatico. Con Micaela Esdra, Rita Savagnone, Giuseppe Calcagno, Massimo Reale, Gabriele Martini, Laura Jacobbi, Tamara Triani, Tiziana Avarista. Prod. Associazione culturale "Gianni Santuccio".

La scena, firmata da Alberto Verso, consta di un piano fortemente inclinato su un deserto spoglio di sabbia. Unici riferimenti alla tragedia sofoclea, elmi e scudi disseminati tutt'intorno. Tutto il resto, il letto di ferro, il tavolo di legno, i costumi dei personaggi, ispidamente militareschi quelli maschili, morbidamente eleganti e datati anni Trenta quelli femminili, invita ad astrarre da un preciso riferimento storico e proietta il dramma in una atemporalità dilatata e cupa. Il dolore, aspro e vivo, attraversa questa insolita e vigorosa Elettra, con la tensione ferrea di un autentico protagonista, irriducibile e feroce, che la donna lascia trasparire fin dal suo primo apparire, quando preceduta dai suoi stessi gemiti scivola lentamente in scena, rotolandosi sul corpo accoccolato quasi a comprimerne lo strazio entro le proprie viscere. Un dolore ossessivo, quasi patologico che morde e si alimenta di se stesso e che è insieme condanna durissima del lontano parricidio e sete inestinguibile di quella giustizia che sola può ristabilire la sacralità di un ordine naturale e allo stesso tempo offrire una via d'uscita. E che quasi si materializza in quella corda che stringe e arrossa il collo di Elettra e induce ad assimilarne passi e gesti a quelli di un cane alla catena mentre, avvolta in un saio scuro e informe, arruffata e dimentica di ogni grazia muliebre, ancora una volta rievoca le proprie radici e la tragica portata di un tormento che nell'anima trova la sua misura divorante. Intorno a lei, due amiche, impietrite e sgomentate di fronte alla propria impoten-

za, osservano, coro ammutolito, questo pianto che rifiuta la vita e sfiora la follia. E tutto intorno, dalle fiacole sparse che rompono la penombra della scena alle pareti nude che paiono delimitare una prigione di sofferenza tangibile e infuocata, il senso di un universo interiore ancestralmente chiuso, al cui fondo si percepisce, con l'agognato ritorno del fratello e il matricidio riparatore invocato dalla donna, il riverbero di una tensione ideale di irriducibile tenacia. L'intera messinscena, sebbene il cast non possa dirsi perfettamente omogeneo, si snoda nel segno di una tragicità cupa e potente, grazie soprattutto ai toni aspri, rotti e intensi, che Micaela Esdra infonde al personaggio di Elettra. Convincente e misurata l'interpretazione di Laura Jacobbi nei panni della sorella Crisotemide. Antonella Melilli

Senilità di Svevo sulla scena: grande prova di Herlitzka

SENILITÀ di Italo Svevo. Adattamento teatrale di Alberto Bassetti. Regia di Francesco Macedonio. Scene e costumi di Bruno Buonincontri. Musiche di Germano Mazzocchetti. Luci di Claudio Schmid. Con Roberto Herlitzka, Lucka Pockaj, Alvia Reale. Prod. Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia.

Roberto Herlitzka - lo sapete? - è uno dei nostri migliori attori, e soltanto il rigore delle sue scelte gli è di ostacolo per una facile popolarità. È stato interprete, al Carcano di Milano, di *Senilità* di Svevo: prova d'attore magistrale, che mi induce ad aggiungere una terza ragione per raccomandare lo spettacolo, le altre due essendo il capolavoro sveviano, dal quale Alberto Bassetti ha tratto una versione teatrale raffinata, e la validità dell'allestimento, firmato con perizia dal triestino Francesco Macedonio e corroborato dalla bravura delle due interpreti femminili, Alvia Reale e Lucka Pockaj. Lo Stabile di Trieste tiene aperto un "cantiere Svevo" che due stagioni orsono ha già prodotto *L'avventura di Maria*. Con *Senilità* si è puntato alto, scommettendo sulla recondita teatralità di un romanzo tutto flussi di coscienza e monologhi interiori, secondo una scarsa trama quasi naturalistica. Dall'opera non si è

voluto trarre una sorta di sceneggiato ma una interpretazione aderente dell'esistenzialismo crepuscolare di cui è intrisa la storia: e qui va reso merito a Bassetti che - drammaturgo in proprio - ha saputo penetrare senza rozze semplificazioni nel labirinto psicanalitico del protagonista narrante, il piccolo borghese Emilio Brentani. E se l'allestimento risulta grave, austero, folto di ombre, ed esige tutta l'attenzione dello spettatore (tre le figure in scena, che si esprimono ma anche si raccontano passando dal discorso diretto a quello indiretto, dal piano soggettivo a quello oggettivo; che adunano gli altri personaggi attraverso "didascalie" secondo procedimenti desunti dal *nouveau roman*), in compenso ci è risparmiato, almeno per una volta, il "gioco al massacro" di grandi testi letterari trasformati in fragili condensati di palcoscenico.

Su una scena quasi nuda, con fantasmatiche proiezioni di una Trieste notturna, sull'onda di un valzerino triste di Mazzocchetti, la vicenda si rifrange nel caleidoscopio della riflessione e della memoria. A 35 anni, scrittore in disarmo, Emilio Brentani vive una grigia esistenza accanto all'umile, virtuosa sorella Amalia (Alvia Reale). Incontra Angiolina, figlia del popolo bella, vivace, smaliziata (Lucka Pockaj) e con lei intreccia una relazione tribolata dall'insoddisfazione e dalla gelosia, perché lui si ostina ad angelicarla mentre la ragazza, coi suoi limiti naturali, non sostiene un ruolo tanto elevato. Coinvolge nella vicenda l'amico Balli, scultore scapigliato, col risultato che di lui s'innamorano sia Angiolina, la quale gli si concede, che Amalia, che si stordisce con l'etere e, intossicata, muore. Brentani trova la forza di cacciare, in una notte di bora, l'amante infedele e si chiude per sempre nell'arida inerzia della senilità. Il pessimismo shopenhauriano di Svevo si acquieta, in questa storia segretamente autobiografica, nella rassegnazione; Angiolina e Amalia si uniscono, nel rimpianto, a comporre un'u-



In questa pag., Roberto Herlitzka protagonista di *Senilità* di Italo Svevo.

nica figura di donna; l'illusione dell' "amore dell'amore" cede agli smarrimenti della solitudine. E Roberto Herlitzka, attore-orchestra che, fantasma di una felicità perduta, assume gli altri fantasmi del romanzo giocando magistralmente a materializzarli con toni vocali disparati, in una prova anche tecnica di memoria semplicemente stupefacente, è perfettamente Brentani-Svevo, in tutta la complessità interiore del personaggio. Alvia Reale persuade per la verità umana della dimessa figura di Amalia, e commuove nella scena intensa dell'agonia abitata dai fantasmi di un amore morto. Lucka Pockaj rende con limpida verità la figura di Angiolina, biondo angelo sfuggente, fiore dei bassifondi dell'amore. *Ugo Ronfani*

Il canadese Lepage scopre il mito di Saint-Germain-des-Près

LES AIGUILLES ET L'OPIUM, di Robert Lepage. Traduzione di Franco Quadri. Adattamento e regia di Robert Lepage. Musiche di Miles Davis. Con Nestor Said. Prod. Teatro Vascello, Roma.

Un poema multimediale sull'amore infelice, la droga e la solitudine: così definirei *Les aiguilles et l'opium* del canadese Robert Lepage, che certa critica facile ad esaltarsi ha paragonato a un nuovo Bob Wilson.

Mentre Lepage mi sembra soprattutto un abile manipolatore di macchine sceniche e di invenzioni mediatiche, ancora lontano però dalle poetiche magie di Wilson. Come dimostra appunto *Gli aghi e l'oppio* (unico efficace interprete l'italo-argentino Nestor Said): spettacolo affascinante per le sofisticate elaborazioni multimediali su cui si regge ma costruito sugli usurati materiali di mitologie letterarie parigine che sopravvivono nel Québec francese e nella provincia culturale italiana (magari ubicata a Milano...): Cocteau *retour d'Amerique* e i surrealisti, Sartre e gli esistenzialisti, gli anni folli di Saint-Germain-des-Près con la Greco, la Moreau, Vian.

1989, nel piccolo Hotel La Louisiane in rue de Seine, già quartier generale della banda Sartre, Lepage (che nel testo detto da Said si racconta) soffre pene d'inferno per essere stato abbandonato dalla donna amata. Finché scopre che nello stesso anno, 1949, sia il jazzista Miles Davis, venuto a Parigi da New York, che Jean Cocteau, recatosi a New York da Parigi, erano come lui precipitati nell'angoscia e nella solitudine e si erano rifugiati nella droga, l'eroina il primo e l'oppio il secondo.

Da quel momento, fra i fantasmi esistenzialisti del piccolo albergo, per Lepage-Said comincia un processo di identificazione con il jazzista e il poeta, fra pene d'amor perduto, allucinazioni da droghe, ombre cinesi della Parigi del dopoguerra, la tromba di Davis, i disegni di Cocteau, i fotogrammi di Jeanne Moreau giovane. Nestor Said interagisce con un grande schermo estensibile che lo inghiotte, sospeso ad una fune, fluttuante nel delirio della passione amorosa, della musica e della droga: ed è dal vortice delle parole, dei suoni e delle immagini, non dai giochi letterari d'*antan*, che nascono le sug-



gestioni dello spettacolo, molto applaudito. *Ugo Ronfani*

Ritorno al passato in groppa all'utopia

UN'ALTRA STORIA, testi di Agostini, Cirri, Costa, Ferrentino, Paterlini, Vacis. Regia di Gabriele Vacis. Ideazione scene, luci e scelte musicali di Lucio Diana e Roberto Tarasco. Con Lella Costa. Prod. Irma.

È tornata alla carica Lella Costa, tanto dolce e materna nella sua solare "maturità" – lei, la prima a fare dell'ironia sul suo essere over-anta – quanto tagliente e caustica nello scoccare strali intinti nel curaro. L'anno scorso con *Stanca di guerra* ci aveva condotto ad una riflessione, mai abbastanza reiterata, sull'imbecillità dei conflitti e del prevaricare di popolo su popolo. Questa volta, nuovamente diretta dalla guida inconfondibile di Gabriele Vacis, ci accompagna per mano a «giocare coi periodi ipotetici», a riscrivere sull'onda dell'utopia fantastica *Un'altra storia*. Se Luigi Tenco anziché suicidarsi si fosse imbarcato su di una nave diretta a New York e li avesse incontrato Silvio e Fedele, due musicisti-ballerini, e li avesse dissuasi dal toccar terra e darsi all'edilizia e a tutto il resto... Se Aldo Moro fosse stato riascia-



Ricatto sentimentale all'amica del cuore

DUE DONNE QUASI PERFETTE, di Enrico Luttman (vincitore premio IDI 1996). Regia di Adriana Innocenti. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Missoni. Musiche di Riccardo Mazza. Con Carola Ovazza e Paola Di Girolamo. Prod. Nuova Teatrè.

La strana coppia questa volta è composta da due donne. La prima è Gianna. Gentile e servizievole, profusione di doti femminili, tenacemente assidua nei confronti delle persone che ama, è improvvisamente abbandonata dal marito esasperato dalle sue attenzioni soffocanti. L'altra è Renata, la sua migliore amica. Donna poliziotto, pratica e spiccia, è impegnata in una carriera che la soddisfa, la stanca e appanna le scontate femminili aspirazioni. Minacciando di autosfraccellarsi per il dietrofront del marito, Gianna ricatta l'amica, la induce ad abdicare alla sua libertà e ad accettare una convivenza che le lamentevoli circostanze impongono. Complicazioni e disagi si definiscono subito. La degenerazione si produce quando Gianna, androfoba e iperprotettiva nei confronti della compagna troppo esposta alle insidie matrimoniali, la lega e la imbavaglia per impedirle di recarsi ad un appuntamento con un esemplare dell'odiato genere. Alla fine tutto si accomoda. Due facce della femminilità a confronto diretto in un ménage sostenuto dall'amicizia: anche se non perfettamente formulato, il tema è interessante. Quanto allo svolgimento, si snoda su toni un po' frastornanti, grintosi e qua e là grotteschi.

Il senso di claustrofobia che investe Renata, divenuta suo malgrado oggetto di forsennata e commovente devozione, raggiunge con le sue folate anche lo spettatore, ma rischia di affaticarlo per le voci troppo spiegate

delle due amiche impegnate nei battibocchi. Il testo non è di quelli che impongono meditazioni; pur scorrendo nell'alveo del previsto, fluisce bene. Nella gara interpretativa vince Carola Ovazza nel ruolo di Gianna. Adriana Innocenti conduce con femminile attenzione la regia, indulgendo all'irruenza del suo temperamento. Un registro delle voci più controllato e un maggior incazzare delle battute nel dialogo gioveranno a questa commedia, che ricorda senza ammonimenti sentenziosi che la perfezione deve essere "imperfetta" e che le donne, in casa o nel lavoro, sono costrette come prima e più di prima a inghiottire compromessi e a lottare come gladiatori. *Mirella Cavaglia*

Ritornano Le Serve in casa dei Marcido

STUDIO PER LE SERVE, UNA DANZA DI MORTE, da Jean Genet. Direzione di Marco Isidori. Progetto scenografico di Daniela Dal Cin. Con Maria Luisa Abate e Cristina Andrighetti. Prod. Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa.

Estratto dalle memorie di una soffitta, dove quindici anni fa ha trovato il suo primo soffio affannoso e vitalissimo, è tornato questo studio per *Le serve* di Jean Genet, lo spettacolo d'esordio dei Marcido. Con questa esibizione in casa propria, un appartamento al quinto piano di un immobile senza ascensore, una compagnia di sperti-

mentazione dal nome grottesco gettava la prima pietra della sua babelica costruzione teatrale. Sembrava scaturito da un'allucinata esaltazione, ma questo edificio percorso dalle correnti visionarie di affliti neoroman-



A pag. 96, Robert Lopez in *Los aigües et l'opium* e, in alto, Lella Costa; in questa pag., Maria Luisa Abate e Cristina Andrighetti, interpreti di *Studio per Le Serve*.

to, e ad un caffè di piazza Venezia avesse visto venirgli incontro in salopette Albino Luciani, e incredulo Moro non fosse riuscito a raccapezzarsi e il papa, non papa in questa storia, l'avesse rassicurato: «ogni volta che m'immaginavo prete, m'immaginavo morto». E se Salinger, lo scrittore, avesse disarmato la mano dell'assassino di John Lennon, lettore ipnotizzato dei suoi libri. E se Di Pietro avesse smascherato Paperopoli, un ingenuo giro di fatture false, e sulla scia del suo successo fosse stato incaricato di far luce sui più torbidi misteri giudiziari, sui casi irrisolti e archiviati... Se Berlinguer soccorso all'ultimo comizio ce l'avesse fatta, se Adriano Sofri fosse ministro degli Interni... Lella Costa tesse un passato a misura dei desideri, è uno sguardo indietro filtrato dall'illusione che viene a posarsi anche sulle degenerazioni della contemporaneità: le città che muoiono per mancanza di onestà, con un paragone tra Milano e l'antica capitale Maya distrutta «dopo quattro anni di governo Formentera», l'elenco di tutte le combinazioni possibili per l'eliminazione dei genitori in nome della santa eredità, e la iperprotezione di questi verso i figlioli tiramassi dai cavalcavia. E a che si pensa immediatamente, sull'onda di una paranoia che ci ha precipitato in una voragine di diffidenza, quando si racconta che un bambino su una spiaggia isolata incontra uno sconosciuto? Ma questa volta la storia sorride: è François Truffaut. Sullo sfondo proiezioni giganti come fondali intercambiabili, al centro una pedana monolitica con significato dinamizzante dove con totale credibilità Lella Costa impersona, abbandona e riprende una lunga serie di tipi. Modulando una vasta gamma di toni vocali "tiene" la platea, la ammalia, la induce ad extra commozione ed extra risate perché a momenti lascia il personaggio per esprimere con allusioni delicate il suo coinvolgimento di attrice. E la platea inchiodata ascolta, senza che uno spiraglio faccia posto alla noia, il nutrito monologo che include con testi di Lella Costa, brani di Agostini, Cirri, Ferrentino, Paterlini e Vacis, scritti o selezionati con cura per lei perché percorsi da una positività e un buon senso della speranza tipicamente femminili, sintesi di un invito ad essere nella storia con maggior consapevolezza. *Anna Ceravolo*

tici e al cui interno l'espressione si dilatava fino ai confini dell'accettabile, è diventato il segno di un linguaggio di grande originalità non ancora scavalcato dai tempi.

Concentrata nello spazio angusto di una pedana circolare, illuminata di netto dalla luce di un'unica lampadina nuda, questa scheggia di una ricerca poderosa è apparsa ancora una volta densa di suggestione. Maria Luisa Abate, con la giovane e brava Cristina Andrighetti, avvinghiata ai suoi piedi in azione muta, con questo ritorno ha lasciato affiorare le radici del suo percorso di attrice. Inchiodata alla sua base, contratta dall'immobilità e appena scossa da fremiti insostenibili, ha estratto efficacemente dalle proprie viscere il risentimento e l'odio delle due serve insieme all'indifferenza e all'arroganza della padrona «bella, buona e dolce». Nel forbito esercizio di stile che ha dato spessore e solidità al testo già poderoso, l'espressione fulminante non ha sfondato le righe come talvolta avviene coi Marcido, ma il sofisticato linguaggio scenico ha consentito qualche contrasto abbandonando la tensione per farsi semplice e saldo. *Mirella Caveggia*

Orlando pazzo d'amore risanato dal teatro

LA FURIOSA COMMEDIA, scrittura scenica di Angelo Savelli da *L'Orlando furioso* di L. Ariosto. Scene di Michele Ricciarini. Con Andrea Bruno, Stefano Buonoconto, Gennaro Condemi, Elena D'Anna, Massimo Grigò, Riccardo Naldini, Giuditta Natali, Marzia Risaliti, Fausto Siddi. Prod. Pupi e Fresedde/Compagnia dei Giovani del Teatro di Rifredi.

Va inteso come teatro fatto da giovani attori, ma anche come teatro ad uso e consumo di giovani, il progetto concretizzatosi da alcuni anni al Teatro di Rifredi di Firenze con la Compagnia dei Giovani, diretta da Angelo Savelli, e nata con il sostegno del Provveditorato agli Studi e dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione della Provincia. Lasciata la via più ovvia dei grandi autori teatrali italiani, nell'ultima fase l'attenzione si è puntata su alcuni capolavori della nostra letteratura, protagonisti di spicco dei programmi scolastici e insieme serbatoi

fantastici inesauribili di traboccante teatralità. L'anno scorso il *Decameron*, quest'anno *L'Orlando furioso*, da cui è nata *La furiosa commedia*. A interpretare, o molto spesso a raccontare in scena i personaggi dell'Ariosto, sono i pazienti di una clinica psichiatrica, dove un'occhialuta dottoressa-regista usa il teatro come magica terapia nel caso particolare del giovane Orlando pazzo per amore. In una sala con decorazioni finto-Rinascimento, dove un lungo tavolo può all'occorrenza servire da palcoscenico per tenzoni amorose, la *troupe* di giovani malati veste con libera invenzione e gusto del mascheramento i panni di Angelica (sinuosa danzatrice indiana), di Rinaldo, Ferrau, Ruggero, Medoro, dialogando l'un con l'altro, o spesso raccontandosi dall'esterno, con gli endecasillabi ariosteschi smontati e rimontati secondo l'esigenza. Sempre, colorando la rappresentazione con un gioco di tipizzazioni e di divertimenti gestuali simpaticamente esibiti. *Lia Lapini*

Nella traduzione di Ceronetti la poesia d'amore di Salomone

IL CANTICO DEI CANTICI, di Salomone, versione di Guido Ceronetti. Recital di Marion D'Amburgo, a cura di Federico Tiezzi. Musiche tradizionali Klezmer trascritte ed eseguite da Matteo Ceramelli e Rony Bargellini. Consulenza musicale di Giancarlo Cardini. Costumi di Serena Bencini. Luci di Massimo Ferrati. Prod. Compagnia Teatrale I Magazzini.

La figura inquadrata al centro della scena è bloccata di profilo, in continua tensione per tutta la durata della rappresentazione. Come se volesse staccarsi da terra tende verso l'alto, ma per un lembo della lunga raffinatissima tunica di foggia orientale è inchiodata alle assi del palcoscenico. Un corpo senza piedi, senza mani (nascoste, come nel teatro cinese, dalle lunghe maniche). Negato all'azione. Emerge solo la testa, il volto da sfinge misteriosa di Marion D'Amburgo, dove è la bocca ad attrarre magneticamente l'attenzione mentre si snoda potente l'antico canto d'amore. La parola, vibrante e così ricca di immagini da invadere da sola tutta la scena, è quella intrisa di poesia primigenia de *Il cantico dei*

cantici, uno degli ultimi testi accolti nel canone della Bibbia dopo la nascita di Cristo, ma la cui composizione - cinque secoli prima - viene attribuita al re Salomone. È un canto che riesce a parlare dell'amore accostando carnalità e spiritualità, tormenti ed estasi, «perché l'amore è duro/come la morte/Il desiderio spietato/come il sepolcro», ma la bocca dell'amato «è tutta dolcezza/il suo essere è gioia senza fine». «Dammi da bere i baci della tua bocca/le tue carezze entusiasmano più del vino». La preziosa traduzione italiana di Guido Ceronetti esalta appunto la forza intatta del grande canto d'amore, espresso in una lingua lussureggiante di metafore, un alfabeto primario ed efficacissimo che rimanda a un giardino dell'Eden ricco di piante e animali: gli occhi dell'amata sono colombe. L'amato si annuncia da lontano: «vola per le montagne/salta per le colline», somiglia a una gazzella o ad un cerbiatto sull'altura odorosa. Poche volte Marion si volge verso il pubblico, facendo appena fluttuare il corpo dentro il regale costume-corazza. Ancora una volta, in scena si fa voce l'attrice che ricordiamo come Winnie beckettiana. A farle da contrappunto, fra le otto parti del *Cantico*, le musiche Klezmer, eseguite dal violino di Matteo Ceramelli e dalla fisarmonica di Rony Bargellini, sottolineano perfettamente le magie di quest'amore misterioso e sfuggente. *Lia Lapini*



Gaber canta il cupo tramonto di questi anni Novanta

UN'IDIOZIA CONQUISTATA A FATICA, canzoni e monologhi di Giorgio Gaber e Sandro Luporini. Con Giorgio Gaber. Prod. Teatro del Giglio, Lucca.

È un Giorgio Gaber amaro, amarissimo quello che s'affaccia dal suo ultimo recital *Un'idiozia conquistata a fatica*, ancora una volta scritto a quattro mani con il fedele Sandro Luporini. È un Gaber che, aspro, sprezzante, canta: «Io come uomo/lo vedo il mondo/come un deserto di antiche rovine...». Duro. Feroce. Un Gaber che nulla vuole concedere.

Da sempre, i suoi spettacoli sono una sorta di rito collettivo, di confessione comunitaria. Lui sul palcoscenico, il pubblico giù in platea insieme a recitare il "miserere" infinito delle nostre sconfitte, delle nostre rabbie, del nostro sconcerto morale.

Sì, davvero inossidabile il Signor G., anche se, adesso, lasciato alle spalle il passato, dimenticati con una certa disinvoltura i furori (sinceri?) di ieri, imbocca un altro binario. Il Sessantotto è lontano, dalla prima si è passati alla seconda Repubblica e il tiro si sposta su nuovi bersagli: la politica dell'Ulivo, il buonismo ad ogni costo, il conformismo degli anni Novanta. Così soffia il vento. E lui va giù duro, implacabile. Ironizza «sulla grande svolta dell'Italia che parte dal Mugello» e sarcastico descrive «il potere dei più buoni» («penso al disagio degli albanesi, dei marocchini, dei senegalesi...»). Solo un piccolo spazio per i temi intimi, quando canta, ed è uno dei pochi momenti autoironici, «sono i gesti ripetuti/questa mia vita ripetuta/è diventata la mia seconda natura». Il fulcro dello spettacolo risiede altrove. È lì quando, moralista, Gaber afferma che il successo degli anni Novanta ha una sua caratteristica: quella di coincidere con la popolarità. E ancora quando sotto il bersaglio cade il mercato che paragona «a un neonato opulento/ossequiato dal mondo/un bamboccio gonfiato/che ingrassa anche senza nutrice/...siamo tutti noi la sua grande incubatrice».

«Giorgio, sei grande», gli gridano dalla platea. E lui, implacabile attacca *La ballata del conformista*. «Il conformista/è un uomo a tutto tondo che volteggia senza consisten-

za. Il conformista/s'allena a scivolare dentro il mare della maggioranza/è un animale assai comune/si nutre di parole da conversazione».

È invecchiato Gaber. Viene da una malattia che lo ha provato. Le rughe si sono disegnate sul suo volto. Si è lasciato crescere i capelli. Spietato prosegue. «Io sono un uomo nuovo/talmente nuovo che si vede a prima vista/sono il nuovo conformista». Alla corte di re Gaber, menestrello dell'era telematica e dell'affanno federalista, sono in tanti ad applaudire. Quasi d'obbligo. Tutti sinceri? *Domenico Rigotti*

L'Edipo cileno di Norèn ha il papà psicanalista

SANGUE, di Lars Norèn. Traduzione di Annuska Palme Sanavio. Regia di Werner Schroeter. Scene e costumi di Alberte Barsacq. Con Marina Malfatti, Paolo Graziosi, Loredana Solfizi, Guido Morbello, Andrea Di Cesare. Prod. Emmevu Teatro.

Chi ci libererà da Edipo? O meglio, chi ci libererà dalle continue rivisitazioni del suo mito? Commediografo svedese fertilissimo e anche in casa nostra molto stimato per alcuni testi di alta problematicità e di puntuta scrittura (valga il caso di *Autunno e Inverno*), Norèn il suo giovane (e nevrotico) Edipo anziché farlo nascere e crescere nella fredda ma tutto sommato tranquilla Stoccolma, ha preferito dargli natali e nazionalità cilena. Anche la madre giornalista e il padre psicanalista, genitori impegnati politicamente. Tanto che costoro, al momento del famoso *golpe* di quel Pinochet ora diventato senatore, sono costretti a fuggirsene in quel di Parigi. Un po' troppo velocemente visto che, ah gli sventati, dimenticano il loro ragazzino in un ospedale, ché il poverino, in seguito a un incidente occorsogli mentre era in giostra, ha avuto un piede fracassato. Già, Edipo, il piede... La similitudine occorre.

Gli anni passano. Restano i turbamenti. Ma sbiadisce l'immagine di quel figlio, al punto che quando pure lui se ne verrà a Parigi per studiare medicina, incontratolo non lo riconoscono. O forse il

padre sì, visto che l'ha in analisi. Quella ferita al piede però risulterà rivelatoria. E allora? Allora è spargimento di sangue. Il doppio omicidio si renderà necessario. Si giustificherà con un'intervistatrice il figlio in carcere: «Vivi, papà e mamma avrebbero avuto troppi rimorsi». Bontà sua.

Stilato con scrittura secca, tagliente, il dramma di Norèn potrebbe anche risultare interessante se non fosse che l'autore anziché sfumare la vicenda preferisce andare per le spicce e rendere il mito quanto mai estremizzato. Per incominciare rafforza il legame incestuoso: non gli basta che si consumi il rapporto carnale tra figlio e madre, ma raddoppia con quello tra padre e figlio. E sulla scena siamo, oltre al voyeuristico, nei dintorni del grottesco. Prima del *grand guignol* finale.

Sorprende che un'attrice di bel temperamento e intelligenza come Marina Malfatti si sia lasciata sedurre da un testo al tempo stesso pieno di ovvietà e viziato di cerebralismo (Gide e Cocteau non avrebbero compiuto simile scivolone). Dà compostezza e bella presenza alla sua figura di madre, ma non basta. Come non basta l'interpretazione del pur bravo Paolo Graziosi, del giovane e impetuoso Guido Morbello e di Loredana Solfizi in veste di giornalista-intervistatrice. E nemmeno gran contributo riesce a recare la pur interessante, di taglio cinematografico, regia del tedesco Werner Schroeter. *Domenico Rigotti*

Il gay e il rivoluzionario nella cella-casa di Puig

IL BACIO DELLA DONNA RAGNO, di Manuel Puig. Traduzione di Angelo Morino. Regia di Angelo Savelli. Scene e costumi di Mirco Rocchi.

A pag. 98, Marion D'Amburgo è la protagonista unica del *Cantico dei Cantici*; in questa pag., Guido Morbello, Marina Malfatti e Paolo Graziosi in *Sangue* di Norèn.



Musiche di Jean Pierre Neel. Luci di Alberto Mariani. Con Gennaro Cannavacciuolo, Giovanni Franzoni, Patrizia Pirgher, Nicola Cherici. Prod. Pupi e Fresedda/Associazione Teatrale Pistoiese.

Un romanzo argentino dal titolo intrigante, *Il bacio della donna ragno*, portava all'attenzione nel '76, accostandoli inaspettatamente, due tipi diversi di "eroici" perseguitati: l'attivista politico rivoluzionario e l'omosessuale dichiarato. Due universi umani lontani e contrastanti, che nella convivenza coatta di una cella carceraria si incontravano, producendo inattese alchimie sentimentali e portando ad esiti clamorosi: a morire sul campo della lotta armata sarebbe stato Molina, l'omosessuale, uscito di prigione per buona condotta. Una morte in nome di ideali politici? No: un sacrificio per amore, in nome di sentimenti assolutamente privati e per di più non allineati alla norma. Un gesto cioè assai più rivoluzionario, allora, in anni ancora fortemente ancorati a saldi ideali politici, di una qualsiasi missione di lotta armata contro un regime dittatoriale. Il romanzo divenne subito film di successo e nel '79, in Italia, spettacolo teatrale di Marco Mattolini, superbamente interpretato da Giulio Brogi. Alla riduzione teatrale compiuta dallo stesso Puig si rifà oggi Angelo Savelli, e se il testo, a vent'anni di distanza, ha perso il mordente primitivo, ripropone intatta la forza espressiva del linguaggio di Puig. Al fascino evocativo della narrazione dell'autore vuol rifarsi lo spettacolo di Savelli, che se molto bene evita climi violenti e concettrazionari alla Genet, finisce però per abbassare i toni a una sorta di tranquilla convivenza all'interno di una cella ingombra da attrezzi di vita domestica: stoviglie da lavare, pentolini che bollono, biancheria sporca. Molto bravo, ma meno sicuro del solito, Gennaro Cannavacciuolo offre tutto il suo smalto di attore brillante alle evasioni hollywoodiane di Molina, ma, tolta la vestaglia/chimono e i vezzosi turbanti, tesse la sua

tela seduttiva nei confronti del bel Valentin (un Giovanni Franzoni poco convinto e convincente) piuttosto sfaccendando come una assennata e premurosa massaia. Quel che ne esce privilegiato è l'aspetto tutto umano, di intima complicità, che viene a instaurarsi tra i due prigionieri, cementato dagli interventi esterni della direttrice del carcere (la del tutto improbabile Patrizia Pirgher), pronta a ricompensare la delazione dei segreti di Valentin da parte di Molina. *Lia Lapini*



Per il pacifista Goldoni la guerra è un gioco d'azzardo

LA GUERRA, di Carlo Goldoni. Regia di Luigi Squarzina. Scene e costumi di Graziano Gregori. Con Luciano Roman, Gianni Giuliano, Gianfranco Barra, Benedetta Buccellato, Sandra Franzo, Annalisa Picconi, Eleonora Fuser, Piergiorgio Fasolo, Sergio Basile, Roberto Milani, Michele De' Marchi, Giorgio Bertan. Prod. Teatro Stabile del Veneto.

Scritta nella fervida stagione dei capolavori, ma ben presto trascurata dai comici, *La guerra* fu ispirata a Carlo Goldoni dall'assedio di Pizzighetone di cui era stato testimone nel 1733 in qualità di segretario del residente della Serenissima a Milano, costretto dagli eventi bellici a trasferirsi a Crema. Poco incline per natura verso le arti marziali («je suis né pacifique»); scettico sul significato politico e storico delle ricorrenti battaglie tra eserciti stranieri che insanguinavano il suolo italiano; avverso ai militari per le negative esperienze patite per colpa del fratello minore Gian Paolo,

avventuroso e balzano ufficiale di carriera, il commediografo veneziano maschera, sotto l'etichetta di "commedia comicissima", un'irridente quanto aspra denuncia nei confronti della guerra concepita come un insensato gioco d'azzardo. Non è dunque per caso che la vicenda prende avvio con la battuta «Paroli al sette», (ovvero posta raddoppiata sulla carta numero sette, al gioco della "bassetta"), l'azzardo del tavolo verde appaiato fin dall'avvio ai rischi degli insanguinati campi di battaglia. Compagno di viaggio di Goldoni in alcuni tra i più prestigiosi allestimenti della seconda metà del Novecento, il regista Luigi Squarzina ha bravamente fuso e confuso momenti comici e riferimenti drammatici realizzando un allestimento di notevoli effetti spettacolari affidato a una ventina di interpreti orchestrati al meglio. Considerando quanto di autobiografico l'autore ha messo nella coloritura del disincantato conte Claudio, giocatore accanito, Squarzina è intervenuto sul testo per portare in primo piano la parallela vicenda della guerra a favore del teatro di carattere ingaggiata dal riformatore Goldoni contro l'ormai logora commedia dell'arte. L'ingegnosa risoluzione è peraltro risultata alla lunga un po' troppo insistita, così come incongrua è risultata la scena dell'irruzione delle maschere alla festa per l'armistizio. Ma Goldoni resiste a ben altre manipolazioni, talché i divaganti inserimenti registici non hanno compromesso il pieno successo della meritoriamente recuperata commedia. Sul versante interpretativo merita almeno sottoli-



regia di Castri

Orgia: nel cimitero della coppia il corpo va oltre il linguaggio

Massimo Castri incontra Pier Paolo Pasolini: aggancio riuscito e missione compiuta, si potrebbe dire. Il regista mette in scena per la prima volta un autore che dichiara di non amare, non capire e rifiutare a causa di un suo rapporto conflittuale

con il personaggio pubblico e con l'intellettuale. Ma dal quale, afferma ancora, ha ricevuto - dopo un riavvicinamento di qualche anno fa dovuto al caso - una scossa emotiva forte e profonda alla rilettura di *Orgia*, il testo che ha svelato le possibilità teatrali di Pasolini. Due espressioni dell'intelligenza sottile e spesso scomoda si sono dunque finalmente incontrate e hanno percorso insieme un tratto sulla strada del Teatro. Ne è venuto fuori uno spettacolo che si presta ad un'indagine a più livelli, un'analisi segmentata di molteplici aspetti che non si fondono, ma coesistono felicemente.

Già dal testo è possibile cominciare a giocare su più piani. Infatti il dire altro è la sua caratteristica di fondo. Dietro la vicenda torbida, fatta di sesso violento, sadomasochistica, dell'Uomo e della Donna (con l'inserimento della Ragazza, giovane prostituta), e dietro la loro morte per suicidio, c'è l'elaborazione pasoliniana della guerra tra il concetto di Potere e quello di Diversità, che va con attenzione inteso nel suo senso più ampio. Se così lo si coglie - e quindi non solo in relazione ad alcuni aspetti dell'esistenza, primo fra tutti quello che investe la sfera sessuale - il problema del Diverso, e quello della relazione con se stesso e con gli altri, appare come attuale. La questione diventa dunque un'altra e riguarda il modo con cui questo problema viene posto. La sua attualità o il suo essere datato stanno tutti in questa sfida. E Castri sembra aver trovato la chiave giusta, decontestualizzando il testo e affrontandolo come un classico. Tirando fuori, in sostanza, quegli aspetti e quegli affetti che toccano l'esistenza di ciascuno.

A sua volta, nella messa in scena è possibile individuare un duplice linguaggio: quello dei lunghi monologhi e quello dei corpi. Le parole sono difficili da scalfire, il loro vero senso è nascosto sotto troppi strati. La struttura testuale di Pasolini è granitica e si lascia modellare solo in superficie da un regista che pure, nelle ultime stagioni, ci aveva fatto scoprire suoni nuovi e sfumature sotterranee (o forse talmente evidenti da non essere mai colte) nei testi di Euripide, Goldoni e Pirandello. Se non dalle parole, allora, Castri le emozioni sembra farle prima affiorare e poi sgorgare con impeto dalle carni che profumano di eros, dai corpi in esposizione, sacri e violati insieme, dalle distanze e dai contatti, dalle sfrontatezze e dai pudori. Sono proprio i gesti, gli atteggiamenti, gli sguardi, i respiri che, alla fine, consentono di dare le picconate decisive al solido muro dell'ideologia, che circonda e rende impenetrabile il linguaggio.

Ancora una volta fondamentale si rivela la scenografia di Maurizio Balò, che proietta chi guarda in un cimitero dalla parete di fondo sbrecciata, quasi ad aprire una prospettiva sull'altrove, e tanti letti sul prato al posto delle tombe: i segni dell'amore e della morte. Gli interpreti - Santospage, la Marinoni, la Spina - sono, in complesso, efficaci, e si destreggiano tra la lucida ferocia, il sogno, il dolore, l'innocenza perduta, la ragione disincantata, quella divertita, quella arrabbiata, quella febbrile. *Pierfrancesco Giannangeli*

ORGIA, di Pier Paolo Pasolini. Regia di Massimo Castri. Scene e costumi di Maurizio Balò. Luci di Guido Levi. Con Stefano Santospage, Laura Marinoni e Cristina Spina. Prod. Fondazione Teatro Metastasio di Prato e Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni".

neare gli impeccabili ritratti che Luciano Roman, Piegiorgio Fasolo, Gianni Giuliano, Giorgio Bertan, Michele De' Marchi fanno dei "signori ufficiali", con Gianfranco Barra intrigante ed esoso commissario dell'armata, padre della dabben Aspasia (Benedetta Buccellato) e ammirato complice della venditrice Orsolina (Eleonora Fuser). La muliebri grazia di Sandra Franzo dà patetico risvolto all'innamorata donna Florida, figlia del comandante della fortezza assediata (Sergio Basile). *Gastone Geron*

Goldoni antropologico con un occhio a Strehler

IL SERVITORE DI DUE PADRONI, di Carlo Goldoni. Regia di Flavio Albanese. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Fiamma Benvignati. Maschere di Andrea Testa. Musiche dal vivo eseguite da Fabrizio Gatti e Nello Scarpellini. Con Luca Amorosino, Stefania Cosma, Francesca Gamba, Giulia Mombelli, Roberto Negri, Marco Pisano, Vincenzo Stango, Andrea Testa. Prod. Compagnia Teatro della Cometa.

«Spettacolo di Commedia dell'Arte con musiche e canti etnici della Macedonia, dell'Isola di Pasqua, della Tanzania, del Kenia, dell'Australia...». La nota di regia dedica lo spettacolo a tutti i popoli e tradizioni che stanno scomparendo e il riferimento a rituali e danze tribali, al valore magico della maschera lascerebbero ben presagire. Di fatto il lavoro della compagnia

A pag. 100, in alto, Gennaro Cannavacciuolo e Giovanni Franzoni ne il bacio della donna ragno (foto: Alberto Callari) e, in basso, Sandra Franzo e Luciano Roman in *La guerra* di Carlo Goldoni (foto: Tommaso Lepera); in questa pag., Stefano Santospage e Laura Marinoni in *Orgia* di Pasolini (foto: Mauro Bassi).



sul celeberrimo testo goldoniano non si può minimamente paragonare, per esempio, alle profonde ricerche e analisi antropologiche dell'Ista (International school of theatre anthropology) di Barba. Molto più banalmente la regia si limita a ripristinare, e malamente, lo stile tradizionale (e il riferimento evidente, inutile dirlo, è ancora l'*Arlecchino*

strehleriano) e sul vecchio tronco della tradizione tenta di innestare, con fiacca fantasia e poco coraggio, stralci musicali e coreografici rubacchiati a lontane ed esotiche etnie. Il risultato è uno spettacolo stilisticamente incerto (anche per la scelta dei costumi di ibrido e cattivo gusto), vivacizzato qua e là da qualche momento felice proprio durante le danze collettive degli attori. Lo spettacolo, grazie all'entusiasmo e alla trascinante energia della giovane compagnia e, soprattutto, alla suggestione accattivante e coinvolgente delle belle musiche dal vivo, risulta comunque molto piacevole anche se privo di ambizioni. Fra gli interpreti si distinguono Francesca Gamba per onesto e decoroso (benché stereotipato) professionismo e Giulia Mombelli (un'originale Smeraldina).
Simona Morgantini

Spietato e divertente il Pirandello di Salveti

COSÌ È, SE VI PARE, di Luigi Pirandello. Regia di Lorenzo Salveti. Scenografia di Bruno Buonincontri. Costumi di Santuzza Cali. Maschere di Gabriella Saladino. Con Ugo Gregoretti, Gigi Angelillo, Ludovica Modugno, Sandra Collodel, Selvaggia Quattrini. Prod. Teatro Stabile Abruzzese, in collaborazione con la Compagnia L'Albero.

Coloratissimo, luminoso e divertente questo pirandelliano *Così è, se vi pare*, nella messinscena di Lorenzo Salveti cui va il merito di aver saputo rappresentare con grande lucidità e addirittura ferocia una società piccina e bigotta, arroccata in un perbenismo propenso a diventare ferrea ottusità e mancanza di rispetto davanti al pungolo di una curiosità avidamente pettegola e indagatrice. Ad essa allude quell'occhio stagiato sulla parete nera del palco-



scenico che, con l'impetosa precisione di un obiettivo fotografico, inquadra lo svolgersi dell'azione mentre, con inequivocabile nitidezza, staglia ogni gesto su uno sfondo tinto di rosa, rosso e celeste. Nonostante l'amarrezza di fondo, un senso di spiritosa e incisiva gradevolezza avvolge lo spettacolo nel suo complesso. Determinanti in tal senso, le maschere di Gabriella Saladino, chiamate a rappresentare visivamente la duplice natura di ciascun personaggio e i costumi di Santuzza Cali, estrosi e ispirati ad un taglio espressionista. Tutto è reso con levigata accuratezza estetica e con scanzonata lucidità: dal dramma della signora Frola e del signor Ponza, legati a quella misteriosa figura femminile che per l'una è figlia e per l'altro seconda moglie, al coro eccitato di un contesto di provincia inflessibilmente persecutorio. Persino il personaggio di Laudisi può essere letto in questi termini. Nei suoi panni Ugo Gregoretti, perfettamente a suo agio nell'insolito ruolo di interprete, mostra una disinvoltura filosofeggiante non completamente scevra da malizioso e smagato cinismo. Il che non impedisce di immaginarlo burattinaio malinconico e divertito piuttosto che ragionatore capace di cogliere la riluttanza dell'uomo nei confronti di una verità diversa. È lui che osserva ed anima questo teatrino grottesco, tragicamente disumano e spietatamente crudele nella caccia a due vittime sempre più incalzate nel loro intimo dramma, rese da Ludovica Modugno e Gigi Angelillo con dignitosa umiltà o con drammatica esasperazione. *Antonella Mellini*

Fo come Parry Mason affronta il caso Sofri

MARINO LIBERO! MARINO È INNOCENTE!, di Dario Fo. Con Dario Fo e Franca Rame.

Folla da stadio complice e plaudente al Nazionale di Milano per Dario Fo non nel ruolo di Nobel, ma in quello, piuttosto, di un Perry Mason deciso a dimostrare che il colpevole è innocente e l'innocente colpevole. Credo che così, nell'immaginario popolare (perché il pubblico costituiva una giuria popolare cui si mescolavano vip dello spettacolo, ma le toghe non c'erano) Fo sia apparso nelle tre ore di *Marino libero! Marino è innocente!*: il magnifico giullare premiato a Stoccolma per avere fustigato il potere faceva pensare a Raymond Burr, l'incarnazione televisiva di Mason. Così come la Rame era, di Mason, la devota, insostituibile segretaria pronta a porgergli le carte processuali, nella fattispecie il "codice miniato" con ottanta tavole di Fo che consultava per ricordare un nome o una data, proiettate su grande schermo e da Einaudi tempestivamente trasformate in un *instant-book* che andava a ruba. C'erano addirittura, come nella serie Mason, non uno ma due Kowansky, nel ruolo di indaffarati servi di scena che maneggiavano pistole e modellini d'auto durante la "ricostruzione dei fatti", in quella zona della Porta Vercellina dove - 17 maggio 1972, ore 9,15 - era stato ucciso il commissario Calabresi. Ne è mancato il *coup de théâtre* degli ultimi cinque minuti: era vicina la mezzanotte quando Fo ha chiamato in aula, cioè in palcoscenico, Luigi Noia. Ossia il presunto "basista" del delitto, tenacemente perseguito, poi prosciolto e tornato dall'India - con una barba da braminio - per affermare che «quel processo è, (per l'ottava volta) da rifare». Così la quarta sagoma delle *dramatis personae*, Luigi il basista, ha avuto un volto; le altre tre sagome degli accusati - Sofri, Bompresmi e Pietrostefani - erano sulla scena e sembravano avere negli occhi la speranza nella revisione del processo. Accasciato su una sedia, il pupazzo dell'accusatore-accusato Marino era travolto dalla valanga delle centoventi contestazioni mossegli con allegria, inesorabile ferocia da Perry-Fo. Ma basta scherzare; con la loro «farsa per smontare la farsa di sette processi» Fo e la Rame hanno inteso affrontare con la derisione - arma dei giullari e dei fool di tutti i tempi - un argomento che evoca trent'anni di orrori (la farsa-requisitoria muove dalle bombe del '69 alla Banca dell'Agricoltura e

ai treni, dall'affare Valpreda, dal "suicidio" di Pinelli, dai processi a Lotta Continua senza trascurare lo zelo del colonnello Palumbo, poi generale, di cui alle violenze contro Franca Rame): anni caratterizzati da atti di terrorismo, stragi di stato, oscure vicende giudiziarie. A quale scopo? «Per colmare - ha detto Fo - quei vuoti di memoria che possono generare mostri».

Marino libero! Marino è innocente! è uno spettacolo tendenzioso, anzi tendenziosissimo. Le confutazioni di Fo alle centoventi "bugie" di Marino sono opinabili. Ma sono brandelli di un dibattito confuso, forse deviato, durato nove anni. È una spiegazione di parte su come, oggi, si fa la giustizia in una delle patrie del diritto. Come tale può essere utile per insinuare una sana inquietudine.

Che Fo, vecchio leone del sarcasmo ancora capace di zampate, abbia convinto i colpevolisti dell'innocenza di Sofri e compagni e della montatura poliziesca complice Marino, mi pare improbabile. Ma che abbia gettato il seme del dubbio mi pare innegabile: dal papocchio della sentenza del primo processo che, affidata, all'unico giudice colpevolista, bloccò l'assoluzione quasi scontata degli imputati, alle contraddizioni e ai «non ricordo» di un Marino tardivamente pentito; dalla puntigliosa ricostruzione con plastico e modellini dei percorsi dell'auto del delitto alla stupefacente trasformazione della donna autista dei killer nello stesso Marino alla verifica degli orari della loro fuga; dal comico resoconto delle esercitazioni militari in montagna del gruppo armato di Lotta Continua alle discrepanze fra le testimonianze e la confessione del pentito, il canovaccio ha accumulato elementi di una controinchiesta che, quanto meno, è riuscita a confermare quanto, ahinoi, sapevamo: che la confusione è grande, la trasparenza poca, l'ordine inquinato. *Ugo Ronfani*

Fa rimpiangere il romanzo l'operazione Kezich-Bosetti

UN AMORE, di Dino Buzzati. Riduzione di Tullio Kezich. Regia di Giulio Bosetti e Giuseppe Emiliani. Scene di Guido Fiorato e Emanuele Luzzati. Costumi di Santuzza Cali. Musiche di Giancarlo Chiaramello.



Con Giulio Bosetti, Marina Bonfigli, Laura Devoti, Massimo Loreto, Franco Santelli, Enzo Turrin, Giuseppe Scordio. Prod. F.M.N. Compagnia del Teatro Carcano.

Epigono di Kafka, ultimo scapigliato, da preferire come il narratore nordico e metafisico del *Deserto dei tartari* o come il cronista del fantastico metropolitano di *Un amore*? A 26 anni dalla morte Buzzati - giornalista, scrittore e pittore - è diventato uno dei miti letterari di Milano, ma aspetta ancora una collocazione critica definitiva. Si poteva dunque sperare che l'operazione varata in prima nazionale al Donizetti di Bergamo - la riduzione teatrale di *Un amore* firmata da Kezich con la regia di Bosetti, anche interprete accanto a Marina Bonfigli, e di Giuseppe Emiliani - fosse un'occasione per riflettere sul "caso Buzzati": proprio perché la storia portata dalla pagina alla scena (quella - sintetizzò Montale - della furiosa passione di un uomo maturo, intellettuale per giunta, per una forse minorenni ragazza squillo) ci consegnava in termini scoperti, patetici, l'autobiografia di un innamoramento disarmato, amaro, devastante. Di una vera e propria malattia mentale - ebbe a dire Buzzati - che squilibrava il rapporto fra sensi e ragione; di un *demon du midi* di cui è causa una giovane donna innocentemente perversa, un Angelo Azzurro che vive in una Milano di enigmi e di ipocrisie. Era possibile portare in scena le intime tribolazioni amorose dell'architetto Dorigo, doppio teatrale di Buzzati esplicitato nella versione teatrale, e l'inquietante Milano del romanzo? Forse no, in ogni caso era diffi-

cile, e sinceramente - dato l'impegno produttivo e la professionalità degli addetti - mi duole dire che il tentativo è andato a vuoto. Non so che cosa sarebbe stato *Un amore* nella primitiva ideazione, con la regia e le scene estrose di Marcucci e Luzzati: forse un ironico ingresso nella pittura visionaria e fumettistica di Buzzati. Come l'abbiamo visto (*decoupage* cinematografico; immobili apparizioni di personaggi fantasmatici in una metropoli-necropoli di Fiorato; modesta colonna sonora di Chiaramello) l'allestimento mi è parso privo di necessità e di senso. Soprattutto e anzitutto perché non c'è la Lulù dei navigli Laide, la ballerina squillo che con le sue bugie attizza la gelosia di Dorigo: Laura Devoti, svestita nell'alcova della mezzana Ermelina, costretta ad una impacciata danza erotica, è soltanto un'attrice alle prime armi che non ha proprio nulla dell'*allumeuse*. La regia è lenta, caliginosa; la redazione dove l'autore Buzzati è ripiegato sui suoi tormentoni amorosi (e inspiegabilmente si confida con colleghi pettegoli dediti alle "battaglie navali" incontrando soltanto l'attenzione di Eusebio, un Massimo Loreto che fa Montale al *Corriere*) è costruita con luoghi comuni. Bosetti dice bene la sua parte, ma con monotonia, invano aggrappandosi ad una passione che non c'è perché di essa, in scena, manca l'oggetto bruciante. Marina Bonfigli è con decoro plebeo la Ermelina della casa di appuntamenti e - lieta meraviglia - ci regala alcuni cammei cantando, in incongrue apparizioni fra Zarah Leander e Milly, quartine buzzatiane sulle donne-streghe. Applausi, ma gioverà tornare al romanzo. *Ugo Ronfani*

A pag. 102, Luca Amoroso, Vincenzo Tango e Andrea Testa, protagonisti de *Il servitore di due padroni* (foto: Pino Lepera); in questa pag., Giulio Bosetti e Laura Devoti in *Un amore* di Buzzati (foto: Tommaso Lepera).

Regia di Ronconi

La lotta fra Dio e il diavolo nel cuore dei Karamazov

I FRATELLI KARAMAZOV (prima parte *I Lussuriosi*; seconda parte *Il Grande Inquisitore*) di Fedor M. Dostoevskij. Traduzione di Agostino Villa. Regia di Luca Ronconi. Scene di Margherita Palli. Costumi di Gabriele Mayer. Musiche a cura di Paolo Terni. Luci di Sergio Rossi. Con Massimo De Francovich, Corrado Pani, Massimo Popolizio, Giovanni Crippa, Daniele Salvo, Riccardo Bini, Galatea Ranzi, Gabriella Zamparini, Monica Mignolli, Massimo De Rossi, Antonio Piovanello, Massimo Poggio, Gabriella Zamparini, Paola Bacchi, Valeria Milillo, Manuela Mandrocchia, Viola Pornaro, Pierfrancesco Favino, Stefano Lescovelli, Luigi Saravo, Nicola Scorza, Gianluca Guidotti, Francesca Fava, Nicola Bortolotti, Francesco Gagliardi, Massimiliano Sbarsi, Pierluigi Cicchetti, Gian Paolo Poddighe. Prod. Teatro di Roma.

Il gran lussurioso amante di sguaiate bellezze femminili, il vecchio «sentimentale e cattivo», il padre buffone che finirà assassinato, vale a dire Fedor Pavlovic Karamozov, è lì seduto di spalle in mezzo alla scena e attorno a lui, aggirandosi fra austere panche di legno, il narratore, aiutato dai protagonisti della vicenda, ci racconta come siano venuti al mondo quei suoi quattro figli le cui drammatiche vicissitudini costituiranno la nera trama del romanzo. Inizia così la prima delle due serate di quattro ore ciascuna, *I lussuriosi* e *Il Grande Inquisitore*, durante le quali Luca Ronconi affronta una buona parte de *I Fratelli Karamazov*, ultima opera e ultimo capolavoro di Dostoevskij, col proposito di allestire prossimamente la puntata finale dal titolo *Un errore giudiziario*. Questo romanzo «sui ragazzi russi d'oggi e sui loro padri», come annotò lo scrittore, ha avuto l'onore di essere portato in scena da protagonisti importanti del Novecento teatrale, come Nemirovic-Dancenko che lo allestì al Teatro d'Arte e

Jacques Copeau che ne fece un avvenimento eccezionale del suo Vieux Colombier. Impossibile dunque non lodare Ronconi per questa sua impresa che propone al pubblico il monumentale romanzo-sintesi di quel «velenoso talento» (parole di Gor'kij), di quel «figlio della miscredenza e del dubbio» (parole dello stesso scrittore) che era Dostoevskij. Come già nel *Pasticciccio*, Ronconi non fa un adattamento teatrale del romanzo ma traspone le pagine dostoevskiane così come sono state scritte sul palcoscenico, compiendo essenzialmente un'operazione di giustapposizione dei diversi capitoli. Ma la lingua di Gadda ha ben altra corposità e coloritura rispetto a quella dostoevskiana che, priva di connotazioni forti, è completamente al servizio della trama e delle «ragioni» dei personaggi. L'effetto del linguaggio narrativo in bocca agli attori non appare dunque così eclatante, suggestivo, un segno espressivo forte come nel caso del *Pasticciccio*, sovrastato com'è dalla presenza di lunghe parti in forma di dialogo di cui l'opera è ricchissima. È semmai il ritmo particolare delle pagine dostoevskiane, quel loro andamento tumultuoso, galoppante, che andava sottolineato e che, forse, avrebbe richiesto un "montaggio" più azzardato del testo. Ma il regista ha deliberatamente lasciata libera l'epopea karamazoviana di sfoggiarsi come un libro davanti agli spettatori senza tentare di rinchiuderla in una scatola interpretativa. Lo si dedu-

ce anche dall'assenza di una vera e propria scenografia, lo spazio dell'azione è delimitato unicamente da fondali di tela dipinta nei colori più vari della terra, dal giallo al ruggine al marrone e abitato da pochi oggetti, come monacali panche di legno, tavoli da refettorio, scale che non portano da nessuna parte e, unico elemento d'effetto, due nere carrozze che conducono gli eroi della storia all'eremo dello staret Zosima. Campo libero ai personaggi, dunque, alle loro storie, ai loro cuori, campi di battaglia della lotta fra Dio e il diavolo, come dice Mitja, il Karamazov più apertamente lussurioso e dominato dalle passioni. Ma è proprio qui, ci sembra, la debolezza dell'operazione ronconiana. C'è qualcosa di approssimativo, di generico, nell'interpretazione degli attori (e in quelle due o tre scene di popolo, persino di banale) come se non ci fosse stato il tempo di stare un po' "a bagno" nel sottosuolo dostoevskiano, e il diluvio di parole - e quali parole - che un po' tutti i personaggi si sono ritrovati addosso, superata la fatica di mandarlo a memoria, non si sia poi riusciti a evitare che scrosciasse via, inoffensivo come un temporale estivo. Con delle eccezioni, naturalmente, come il Mitja di Massimo Popolizio, strepitoso nel renderne la febbrile passione, la candida sincerità e la predestinazione alla sofferenza. Anche Giovanni Crippa ha lavorato - lo si nota - sul suo Ivan e fa vibrare le note giuste ma è come se tenesse sempre premuto il pedale della sordina: la sua interpretazione risulta stranamente timida e fa una certa fatica a oltrepassare la linea della ribalta. Genuino, anche se privo di quel candido magnetismo che lo fa amare da tutti, l'Alesja del giovane Daniele Salvo. In generale la maggior

In basso, una scena del-
l'episodio *I lussuriosi* dei
Fratelli Karamazov, con,
da sin., Massimo De
Rossi, Corrado Pani,
Massimo Poggio e
Giovanni Crippa (foto:
Marcello Norberth).



parte degli attori è di buon livello, quel che è mancato è un lavoro di scalpello sui personaggi che ne mettesse in evidenza rilievi e zone d'ombra. Come nel caso della figura del padre Karamazov, un vero gigante nella sua bassezza morale, nella sua feroce trivialità, che Corrado Pani rimpicciolisce alla sola dimensione buffonesca, patetica. Per quanto riguarda, invece, la figura dello staret Zosima, ci è sembrato che il regista, contrariamente a tutti gli eroi del romanzo, non l'abbia considerato degno di rispetto e d'ascolto, anzi traspare nei confronti di questo personaggio "positivo", a cui l'autore lavorò a lungo proprio per il timore di farne un patetico predicatore, una notevole antipatia. Non si spiega altrimenti perché farne un vecchietto svenevole che oscilla ridicolmente come una canna al vento e dalla vocetta fastidiosamente in falso.

Spetta a Massimo De Francovich, il capo rasato, in piedi su un tavolo, sostenere, in una maratona ai limiti dell'impossibile, lo sterminato e superbo monologo del Grande Inquisitore, parte culminante del romanzo e momento centrale della seconda serata. Restituire sulla scena la "bestemmia" - come la definì Dostoevskij - dell'incontro fra Cristo e il terribile cardinale, incentrata sul tema del libero arbitrio, è impresa da far tremare i polsi a chiunque, ma evidentemente non a Ronconi che la impagina con una certa disinvolta indifferenza e non senza un sospetto di snobismo ci propina un Cristo di maniera con la vestina bianca, barba e capelli biondi sulle spalle.

Insomma, Luca Ronconi è uno dei pochi registi italiani che "si permette" di compiere simili grandiose operazioni. E allora perché non crederci fino in fondo? Come del resto raccomanda un celebre detto del poeta Tjutcev «La Russia non si può capire, afferrare con l'intelletto, misurare con un metro comune, nella Russia si può soltanto credere». *Roberta Arcelloni*

Fuoriesce da un cubo il Dio del XX secolo

100 OBJECTS TO REPRESENT THE WORLD. Libretto e regia di Peter Greenaway. Scene di Steven Scott. Costumi di Ellen Lens. Musiche di

Jean-Baptiste Barrière. Luci di Frank Kaster. Elaborazione immagini di Eric Pratter. Ricerche iconografiche di Marita Ruyter, Jeannette Seiler, Manu Luksch. Con Claudia Boulton, Jewgenij Sitochin, Terence Roe, Margot Nies. Una co-produzione Zeitfluss Festival Salzburg, Change Performing Arts Milano, MC 93 Bobigny Paris, Atem Nanterre Paris, Teatro Massimo-Festival di Palermo sul Novecento, Bayerisches Staatsschauspiel-Marstall München, Stockholm Cultural Capital of Europe 1998.

«Come ha potuto il nostro pianeta essere rappresentato senza il nostro permesso e il nostro parere?»: questo l'interrogativo che si è posto Peter Greenaway quando, nel 1977, Cape Kennedy lanciò nello spazio due navicelle Voyager contenenti materiali rappresentativi della vita sulla terra. Ma invece di cercare una risposta, l'artista inglese ha immaginato una mostra provocatoriamente ispirata proprio a quella missione della Nasa, e allestita a Vienna nel 1992. A distanza di cinque anni, quella mostra è diventata uno spettacolo, *100 oggetti per rappresentare il mondo*, in cui convergono e interagiscono cinema, teatro, musica, pittura, danza e mimo. Con uno spiccato gusto per la stratificazione e per l'accumulo apparentemente disordinato, Greenaway propone quelli che, secondo lui, sono gli oggetti e i personaggi che meglio descrivono la nostra realtà, enumerati e illustrati, uno per volta, da una voce fuori campo. Le tre pareti che delimitano questa sorta di magazzino dell'esperienza umana e il velario che chiude la scena sul davanti, costituiscono gli schermi sui quali vengono proiettate le immagini relative all'oggetto citato. Tra essi, in un percorso che segue la creazione del mondo, Adamo ed Eva, simboli del genere umano, il diavolo tentatore che ne compromette l'innocenza con il suo linguaggio velenoso e subdolo, e addirittura Dio, rappresentato da un attore la cui testa fuoriesce da un cubo. E ancora tanti altri elementi, concreti ed astratti, che hanno caratterizzato la vita dell'uomo nell'ultimo millennio e che prendono vita grazie ad effetti di luce sincronizzati, animazioni multiple, musiche, rumori, oltre a brevi brani recitati dagli attori presenti in scena. La combinazione di tutti questi elementi, resa agevole da soluzioni

tecniche di alto livello, risulta tuttavia fredda e a tratti noiosa, troppo simile ad un'esposizione in cui oggetti estrapolati da un'affastellamento caotico vengono sottoposti all'attenzione del pubblico per evidenziare come l'origine della vita sia informe e globale e, soprattutto, come il terzo millennio si stia annunciando attraverso un'inesorabile e progressiva decomposizione dei costumi e della società. *Stefania Maraucci*

Se il guru spirituale spaccia a fin di bene

L'ISOLA DEI FRATELLI, di Goliarda Sapienza. Regia e scene di Fabio Cavalli. Costumi di Maria Luisa Marchetti. Musiche di Damiano Ruggeri. Luci di Antonio Mastellone. Con Carlo Valli, Massimo Mirani, Federica Canale, Sefora Cannata, Maria Paola Conrado, Valentina Esposito, Maurillo Giaffreda, Marco Marino, Clemente Pernarella, Valerio Peroni, Damiano Ruggeri, Alessandra Spaccarotella, Riccardo Tordini. Prod. Compagnia Teatrale "Enrico Maria Salerno", Roma.

Ecco, nella carne e nel sangue del teatro, la messinscena postuma del testo di Goliarda Sapienza, vincitore del premio "Enrico Maria Salerno" 1997. Una storia dura sulla *dark generation* di questi anni - ma forse anche degli anni passati - che dalla quiete ovattata di un rifugio neogotico (un po' San Patrignano, un po' chiesa, un po' *atelier bohémien* alla Nadar) assiste allo sgretolamento e alla caduta del nume tutelare della comunità, un papà Massimiliano, teneramente e non senza iniquità tratteggiato da Massimo Mirani, che da *summa perfectionum* e punto di riferimento per tutti i ricchi e contraddittori ospiti della "casa", si rivela - attraverso un lungo e ossessionante percorso - quel povero uomo che è: un borghese "di facciata" che traffica cocaina con una delle sue "figlie" per reinvestire i guadagni in opere di bene, la casa, appunto e l'assistenza a giovani che le difficoltà della vita, famiglie oppressive, il vizio e la noia, hanno portato a riva, con la risacca, come povera schiuma. Testo volutamente ambiguo. Aperto, con finale a sorpresa, e costellato di citazioni e rimandi a universi concentrici e coartati: rituali di ammissione

in bilico tra mafia e massoneria, protocolli linguistici da far impallidire Benveniste, impunità della *high society* nei confronti di una polizia spaesata e ossequiosa, una dialettica feroce ed insistita tra padri e patrigni, tra modelli e modellini, con un *explicit* forse un po' troppo ottimistico e rassereneante sulle reali possibilità di "ricominciare". Ma anche uno spettacolo corale convinto e sottolineato da molti applausi.
Marco Brogi

L'impresario di Foà fra prosa e opera buffa

L'IMPRESARIO TEATRALE (TRITICO BUFFO), mosaico scenico tratto da opere di W.A. Mozart, D. Cimarosa, E. Morricone. Libretto di Sergio Miceli, Lucio Lironi, Olimpio Cescatti. Regia di Stefano Mazzonis. Scene e costumi di Stefano Mazzonis e Silvana Pantani. Con Arnoldo Foà, Gianni Lattanzi, Giorgio Felicetti, Isabella Deliana, Paola Garibotti, Giordina Cantalini, Nicola Pamio, Sonia Visentin, Margherita Tomasi, Enrico Celani. Orchestra Pro Arte Marche diretta da Bruno Rigacci. Prod. Teatro Comunale di Ascoli Piceno.

Come buon vino d'annata, la recitazione di Arnoldo Foà, così rara e preziosa sui palcoscenici italiani dopo la drastica decisione dell'attore di trascorrere (come Gauguin) la sua vecchiaia nei Mari del Sud, si è fatta somiona, telepatica, lievemente rallentata da un problema alla gamba, ma proprio per questo "sedentariamente" imperiosa, parimenti propensa all'indulgenza e allo schermo, alle rinverdite tonalità di imperituro libertino e all'amara coscienza di quanto ingannevole e fugace sia ogni stagione della vita.

Una "chicca", dunque, il suo breve rientro sui praticabili del "Vendidio Basso" di Ascoli Piceno: impeccabile - riconosciamolo - in questa semplice ma accattivante commistione di recitativi e cantabili, duetti e assoli, equamente ripartiti fra prosa e opera buffa, sul filo conduttore di un impresario assaltato da inquiete donne, ma in perenne crisi di pecunia. Sotto il titolo sintetizzato dal regista si ritrovano quindi tre gioielli di arte musicale (*Il mae-*

stro di cappella, Epitaffi sparsi, L'impresario teatrale), ove si rincorrono con brio e vivacità "arie" del tempo andato (Mozart, Cimarosa) e soluzioni di sonorità sperimentale (ai limiti della dodecafonica) ipotizzate come scommessa scenica da Ennio Morricone. Senza peraltro dimenticare l'orditura dialogica, crediamo lievemente modernizzata, ascrivibile a Sergio Miceli, Lucio Lironi, Olimpio Cescatti: librettisti d'eccezione per uno

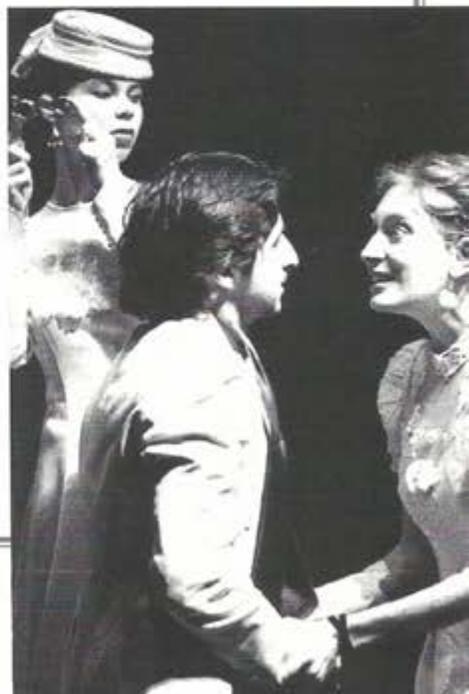
spettacolo che si lascia gustare, a pieno titolo, sia dagli amanti della prosa, sia da quelli del bel canto. Di fronte, come si accennava, ad una regia snella ma incisiva, ad una piccola popolazione di interpreti (dominante la figura di Foà) storditi dalla frenesia di un palcoscenico ove non si può essere prima donna (o primo attore), senza l'ausilio di qualche gregario di lusso, quale l'anziano ma ardimentoso Gianni Lattanzi. *Angelo Pizzuto*

Sette mesi d'amore romantico

Clemens, vedovo da appena un anno, si invaghisce di Auguste, fragile fanciulla che vive sotto la tutela dell'austero zio Moritz, direttore di banca col culto della produttività. Nonostante l'ostilità della famiglia di lei e lo scetticismo beffardo della sorella di lui, i

due si sposano in fretta e furia, ma dopo sette mesi sono già in crisi. Si separano. Dopo diversi anni, alcuni figli e un matrimonio "rispettabile", Auguste si ucciderà gettandosi nel Meno. Questo è per sommi capi il segmento di esistenza narrato in *Una donna romantica*, spettacolo scritto, diretto e interpretato da Renato Gabrielli (che si è liberamente ispirato a *Requiem per una donna romantica* di Hans Magnus Enzensberger) nell'ambito del progetto sul Romanticismo in atto, fin dalla scorsa stagione, presso il Centro Teatrale Bresciano. È la storia dell'amore infelice tra il poeta Clemens Brentano e Auguste Bussmann, ai quali la presenza cupa dello zio Moritz (lo stesso Gabrielli, con piglio minaccioso e una giusta dose di autoironia), il sarcasmo della sorella Bettine (Paola Baldini, efficace arpia con qualche eccesso verso la caricatura) fanno da contrappunto e, in un certo senso, da coscienza critica. I due capricciosi amanti, troppo presi a recitare la parte del poeta e della musa devota per riuscire a vivere la vita quotidiana, si muovono su una scena spoglia su cui spiccano gli oggetti essenziali del fuoco di paglia della loro passione: uno scrittoio, un letto matrimoniale, un pianoforte e una porta surreale. Il testo di Gabrielli sfugge il rischio del mélo tingendo questa storia d'amore "Sturm und Drang" con i colori acidi dell'ironia fredda e di un irridente straniamento brechtiano appena accennato laddove i personaggi si "spiegano" al pubblico. Il problema è che i due protagonisti (Andrea Collavino e Valentina Diana) sembrano non cogliere queste sfumature e tendono a rappresentare un piatto campionario dell'amore romantico, riducendo Brentano a un insulso travet della poesia e Auguste a una eroina romantica senza calore.
Claudia Cannella

UNA DONNA ROMANTICA, di Renato Gabrielli, anche regista. Scene, costumi e luci di Luigi Mattiazzi. Con Paola Baldini, Andrea Collavino, Valentina Diana, Renato Gabrielli. Prod. Ctb, Brescia.



regia di Missiroli

Ritratto di famiglia borghese nel salotto gelido della follia

IL PELLICANO, di August Strindberg. Regia di Mario Missiroli. Scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. Musiche di Benedetto Ghiglia. Luci di Alfredo Piras. Con Ilaria Occhini, Patrizia Zappa Mulas, Michele Di Mauro, Pietro Buontempo, Anna Priori. Prod. Il Gruppo della Rocca, Torino.

Dramma borghese tra i più riusciti, *Il pellicano* messo in scena da Mario Missiroli ci offre sia alcune conferme sia l'opportunità per altre riflessioni. Vediamo prima le conferme: la bravura e l'esperienza del regista stesso come di Ilaria Occhini; la maturità di Michele Di Mauro, in grado di affrontare ormai ogni

ruolo anche da protagonista, e la capacità del Gruppo della Rocca, nonostante le ricorrenti vicissitudini, comuni purtroppo a gran parte del teatro italiano, di mettere in scena spettacoli impeccabili.

Lo scrittore svedese è, con altri autori del nord e dell'est europeo, uno dei campioni del cosiddetto dramma borghese, che dovrebbe mettere in evidenza le contraddizioni della classe dominante e svelare la bassezza morale che si cela dietro le apparenze rispettabili, come ribadisce Missiroli nelle sue note di regia. *Il pellicano*, in tal senso, è uno degli esempi più evidenti: il padrone di casa è appena morto, resta la vedova, gretta e cattiva. Per le esequie è tornato a casa il figlio, studente a vita in giurisprudenza sempre ubriaco. È tornata anche la figlia, sposa senza menarca di un poco di buono che è in realtà l'amante della madre. Il padre sapeva e ne informa il figlio con una lettera fortunatamente ritrovata. I due ragazzi tentano una vendetta che però si conclude solo con l'annichilimento collettivo.

Strindberg osserva questo salotto gelido e semibuio con sguardo impassibile, ci presenta un ambiente domestico sovraesposto, una coacervo di vizi, una forma di vitalità che ha in sé la sua stessa morte. Nasce da qui la regia di Missiroli, che stringe la vicenda nel cerchio implacabile di una crudeltà spietata, la osserva con impassibilità e la fa esplodere in una teatralità fragorosa che inghiotte e cancella le figure del dramma.

In un simile contesto diventa fondamentale l'interpretazione degli attori. E occorre dire che la compagnia ha assorbito perfettamente lo spirito della messinscena. Ilaria Occhini fornisce una prova superba. La sua Elise è livida, ipocrita, rapace: una creatura infernale che perde presto la patina di perbenismo con cui si mascherava. Molto brava Patrizia Zappa Mulas, una Gerda che impara prestissimo a lottare con la madre; Michele Di Mauro è un eccellente Frederik, molto disciplinato nel suo gioco all'eccesso. Questo *Pellicano* è proprio ben fatto. Il problema riguarda piuttosto se oggi è ancora possibile frequentare un autore come Strindberg, trovandolo vivo e attuale, oppure se ci appare solo come l'alta testimonianza di un'epoca, di situazioni, di un sistema di valori che non sono più i nostri. Nell'Occidente contemporaneo, in cui le differenze di classe da tempo sono state smussate sino a scomparire, la rispettabilità e il formalismo sono valori non si sa più bene da chi propugnati, dove le contraddizioni della borghesia si sono dissolte per dar vita a un caos permanente ma tollerato, l'impressione che si ha del *Pellicano* è che ormai questo testo sia nient'altro che l'affresco di un mondo che non c'è più. Senza però avere, come gli altri grandi classici, l'universalità che ancora adesso, tanto per fare un esempio, il teatro greco o quello elisabettiano riescono a trasmetterci. *Franco Garnero*

Strindberg nel "Cantiere di fine secolo"

Lo spettacolo *Il pellicano* fa parte del progetto "Cantiere di fine secolo", un progetto triennale che Il Gruppo della Rocca ha dedicato agli "autori rivoluzionari" del

Novecento: Strindberg, Beckett, Brecht, Pinter, Viviani, Pirandello, Testori. Si è iniziato con Strindberg e la proposta si è articolata in momenti diversi per offrire un'indagine sulla vita, le opere, i temi e le intuizioni del drammaturgo svedese. Il programma si è sviluppato da gennaio ad aprile comprendendo i cinque atti unici racchiusi nella serie "Notte di sonnambulo a occhi aperti"; gli spettacoli *Il pellicano*, *La più forte* e *L'isola dei morti*, quest'ultima proposta dalla compagnia Satori di Stoccolma; la mostra fotografica "Il demone ambiguo"; una rassegna cinematografica; un convegno; due laboratori.

Tra le proposte di "Notti di sonnambulo a occhi aperti" - *Davanti alla morte*, *L'isola della morte*, *Paria*, *Creditori* e *Autodifesa di un folle* - particolarmente interessante è stato l'allestimento di *Davanti alla morte*, forse la più emblematica delle opere minori del drammaturgo svedese: in un'umile, gelida pensione gestita dai protagonisti si consuma l'atto finale della tragedia di una famiglia in cui è impossibile abbandonarsi all'amore. L'ombra della defunta moglie aleggia inquietante tra le mura scrostate in cui sopravvivono e reciprocamente si scarificano i personaggi. Monsieur Durand cerca, attraverso il suo estremo sacrificio, di riscattare una vita inane e di assicurare un avvenire decoroso alle spietate e ingrante figlie. Solo il fuoco che alla fine divampa - proprio come nella scena conclusiva del *Pellicano* - sembra dare calore, ma le fiamme che aggrediscono l'umile albergo, anche in questo caso, non hanno alcun potere purificatore e vanificano lo scopo di un suicidio che, più che atto generoso, finisce per apparire come supremo segno di resa nei confronti di un'esistenza inaccettabile della quale si è smarrita definitivamente la rotta. *F. G.*

A pag. 106, da sin., Paola Baldini, Andres Collavino e Valentina Diana in *Una donna romantica* di Renato Gabrielli (foto: Mauro Bassi); in questa pag., Ilaria Occhini, Patrizia Zappa Mulas e Pietro Buontempo ne *Il pellicano* di Strindberg (foto: Giorgio Sottile).



testi

tre DONNE una STORIA

di Livia Giampalmo



Testo vincitore del Premio E.M.Salerno
per la drammaturgia, Edizione 1997

ARIELE

Il palcoscenico è spoglio. Sul fondale una serie di specchi riflette e moltiplica Ariele.

Sola con un coro infinito di donne.

Un grande velo di seta scarlatta giace scomposto per terra. Al centro del palcoscenico è dipinto un ampio quadrilatero blu.

Nell'angolo buio, una sedia.

Ariele emerge dall'oscurità, afferra la sedia e la trascina lentamente al centro del "quadrilatero magico", sotto un cono di luce.

Come in un melologo l'accompagnano melodie infantili, i lamenti dolci della viola, percussioni, il frinire improvviso e ossessionante delle cicale, il gocciare dell'acqua sull'impiantito, suoni ora armoniosi ora strinati, gemiti come canti, cori di bambini... Il musicista è sul palcoscenico e accompagna il racconto alternando i vari strumenti.

ARIELE - (Gira intorno alla sedia mugolando piano una nenia infantile. Quindi vortica su se stessa sempre più veloce fino a raggiungere l'ebbrezza da capogiro. Si ferma improvvisamente ridendo piano) La Mariuccia amava pettinare i capelli, che la Bambina aveva lunghi e folti, e sbrogliarle i nodi del sonno. «Invidie dei diavoli» come li chiamava la Mariuccia che amava acconciarli ogni giorno in fogge diverse: trecce che scendevano ai lati del viso, chioccioline che giravano sulle orecchie, volute fermate al sommo del capo - "all'impero" le insegnava con labbra appuntite da cittadina - oppure con onde intrigate che si sboccolavano con le prime corse alle quali la Bambina si abbandonava, non appena libera dalle ruvide mani della Mariuccia. Arrivava ogni mattina dal paese che si scorgeva a stento oltre la prima collina, sopra le chiome dei sorbi quando il chiarore dell'alba cancellava la notte. La sera, le luci delle poche case che apparivano fra i rami neri per subito nascondersi dietro le foglie che il vento muoveva, sembravano ricordarti, se lo sapevi, che lì dormiva il paese di San Lorenzo. Arrivava accompagnando i passi che calcava nell'erba ancora chiazzata di rugiada la Mariuccia, mugolando una cantafavola di cui la Bambina non ricordava più le parole mentre ne conservava ancora il suono galo.

SCHEDE D'AUTORE

LIVIA GIAMPALMO si diploma alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano diretta da Giorgio Strehler. Riceve il premio quale migliore attrice esordiente in teatro per l'interpretazione di Minnie in *Minnie la candida* di Bontempelli, messo in scena al Teatro Durini di Milano. Al Teatro



Stabile di Genova interpreta *Emmett* di Luigi Squarzina e *Arriva l'uomo del ghiaccio* di Eugene O'Neill, regista Luigi Squarzina. Doppiatrice cinematografica per molti anni, ha dato la voce, tra le altre, a Jane Fonda, Vanessa Redgrave, Diane Keaton, Goldie Hawn, Pina Bausch. Docente di Recitazione al Centro Sperimentale di cinematografia negli anni 1989/'90/'91. Nel 1989 scrive la sceneggiatura di *Evelina e i suoi figli* e ottiene la menzione speciale al Premio Solinas. Nel 1990 dirige il film *Evelina e i suoi figli*, interpretato da Stefania Sandrelli, Pamela Villosi, Massimo Bellinzoni, Roberto De Francesco. Prodotto da Aurafilm e Penta. Per l'interpretazione di Evelina, Stefania Sandrelli ottiene il Premio Sacher quale migliore protagonista. Nel 1993 scrive insieme a Lidia Ravera e Mimmo Rafele la sceneggiatura di *Due volte vent'anni* e nello stesso anno ne cura la realizzazione in qualità di regista. Il film è interpretato da Mariangela Melato, Valeria Milillo, Jean François Stevenin, Alessandro Gassman, Carole Franck. Prodotto da Rai2-Rcs-Hamster (Francia), è andato in onda nell'aprile del 1994 in Francia, premiato da lusinghieri indici di ascolto. Al Festival Internazionale della Fiction a Salerno Mariangela Melato ottiene con *Due volte vent'anni* il premio quale migliore attrice protagonista. Nel 1995 scrive la sceneggiatura *State zitti per favore*. La Presidenza del Consiglio dei Ministri-Dipartimento Spettacolo valuta il testo "Opera d'interesse culturale nazionale" e assegna il finanziamento per la realizzazione del film. Nel 1995/96 scrive insieme a Roberta Mazzoni la sceneggiatura *Il padre di mia figlia* e ne cura la realizzazione in qualità di regista. Il film, prodotto da Rai2 e da France2 è interpretato da Sabrina Ferilli, Claudio Bigagli, Tresy Taddei, Anais Jeanneret, Louis Velle, Roberto Nobile, Claudia Pozzi, Roberto Trifirò. Per il teatro ha scritto: *Evelina e i suoi figli* (commedia drammatica), *Tre donne una storia* (monologhi di donne violente). ■

Ariete canta a bocca serrata la melodia che ha accompagnato il suo ingresso in scena.

Arrivava tutte le mattine tranne il sabato e la domenica la Mariuccia, ch  al paese c'erano la festa con le bancarelle che venivano da lontano e la Messa. Arrivava marciando dentro le larghe scarpe di qualche fratello maggiore ma ondeggiando con grazia un vestituccio di cotone rosa ampio e arricciato sui fianchi che la Bambina tanto le invidiava. La Bambina amava quel coccolare matutino che l'aiutava a svegliarsi ed emergere dalle paure della notte appena trascorsa; anche se pi  di una volta la Mariuccia le dava dolorose strappate allorch  il pettine incontrava, frammenti di spighe, foglie di papaveri, barbe di pannocchia arroncigliate fra i capelli. «Un giorno ti toso come le mie caprette, che sei pi  selvatica di loro!» - minacciava la Mariuccia.

La casa era bianca, quadrata, con due occhi di persiane verdi, la bocca scura del portone, tegole di ardesia per cappello: come quelle che la Bambina disegnavano sui fogli a quadretti.

Davanti, in basso, dove si arrestava il ripido pendio, brillavano come rettili dal dorso scuro, i binari del treno e il tetto della piccola stazione che pareva un cappello sghembo appoggiato vicino quasi per caso.

A destra l'ampia distesa del campo coltivato a grano ondulava l'orizzonte quando il vento soffiava pi  forte.

A sinistra i campi di grano turco macchiati dalle ombre viola dei gelsi limitavano la chiari  dell'orizzonte. Oltre e lontano la Villa, coperta dall'edera buia, con i cipressi neri a circondarla come lance piantate a sfidare il cielo.

Sul retro, sorpassata la vigna, fra i campi coltivati a foraggio, il serpente polveroso del sentiero che s'inerpicava al paese della Mariuccia nascosto, a tratti, dai sorbi. Questi i margini del territorio che la Bambina conosceva. E la casa dove la Bambina abitava. Il fuori era buono, il dentro era cattivo.

E la Villa coperta dall'edera buia faceva paura anche di giorno.

E la notte i cipressi neri trafiggevano la luna e aprivano il manto di stelle.

Non c'era luce elettrica e i lumi a petrolio, le candele, la luna frugavano la casa con dita scure e lunghe che sfioravano la Bambina e la sprofondavano nel materasso, sotto la coperta, dove stava rannicchiata pi  piccola che si pu  e immo-

autopresentazione

Canti per voce sola

di Livia Giampalmo

«**O** donne povere e sole, / violentate da / chi non vi conosce».   l'incipit di una bellissima poesia di Alda Merini.

Lo stupro   un crimine contro la vita. Il delitto che consegna la vittima a un danno irredimibile. La cronaca urbana, le notizie di guerra ci raccontano quotidianamente un orrore di morti e di stupri cos  insoffribile che le nostre coscienze faticano a rinnovare l'indignazione, a trovare il tempo della piet , a perseguire la riflessione, a coltivare l'umilt  di farsi responsabili, a proteggere la volont , viepi  vacillante, di aiutare il fratello.

Questi tre racconti di vittime - preghiere, invocazioni - vogliono dare voce all'indicibile lutto della propria vita violata, alla nostalgia di un destino infranto, negato.

Perch  se il corpo sa lenire la ferita e perderne memoria, la mente e il cuore non cesseranno mai di patirla.

«Fino a quando, o uomini, sarete duri di cuore?», dal Salmo 4 di Davide. ■

bile. Allora sospendeva il respiro, cos  "loro" non l'avrebbero trovata.

E avrebbe voluto fermare anche il cuore che batteva con tonfi che assordavano le orecchie. La notte anche il fuori diventava cattivo.

La mattina il nonno, silenzioso, seguiva con la sua poltrona di vimini il cammino dell'ombra nel giardino.

Contava, con gli occhi che parevano dormire perch  guardavano gi  verso la stazione, i rari treni che si fermavano e quelli che sfilavano veloci facendo tremare l'aria.

Il pomeriggio si spostava al limitare dell'orto, vicino alla vigna, accanto al grande lavatoio di pietra dove l'acqua insaponata marciva e le formiche e le cetonie dorate e quelle verdi annegavano; seduto con le spalle alla casa guardava lontano.

La nonna, bianca e severa, spesso scendeva con passo svelto il sentiero che precipitava nella stazione e la Bambina la guardava diventare sempre pi  piccola e poi partire con il treno che scorreva sotto casa e piegava i rami con i suoi soffi di drago.

E tante volte anche il nonno diventava piccolo insieme alla nonna e li vedeva sparire chiusi nel serpente di ferro che

spaccava l'aria.

E la Bambina rimaneva a guardare finch  anche il treno era diventato piccolo e l'ultimo vagone se lo ingoiava la bocca nera della montagna spalancata in un urlo. E pensava che i suoi nonni erano davvero coraggiosi a inabissarsi in quelle fauci buie come la notte e aperte a ghermirli e li chiamava indietro perch  mai pi  la montagna le avrebbe restituito il silenzio del nonno che inseguiva l'ombra con la sua poltrona n  la fronte bianca della nonna che la ninnava con favole per dormire.

La mamma, il pap , il fratello stavano in citt .

La Bambina avrebbe voluto essere con loro, nella casa che respirava il mare o anche li dove c'erano le corse nei campi.

Purch  con loro. Soffriva le separazioni e non se ne spiegava la necessit . Ma poi li dimenticava tutti per un'intera giornata, felice del nido segreto che la accoglieva sui rami pi  alti del ciliegio, dell'uovo caldo che rubava a Roncola, la gallina zoppa, delle corse lungo i tratturi a "scappare" le capre che sgroppavano via aprendosi a ventaglio; e se qualcuna fra le pi  lente si voltava a guardarla con occhi risentiti e anche, le pareva, maligni,

subito la Bambina prometteva che era l'ultima volta; e il giorno dopo o il giorno stesso tornava a "scapparle" inseguendo le più leste finché l'aria non le stava più nei polmoni.

Il papà era molto bello e aveva una voce scura, con briciole di sabbia che rotolavano calde nella gola quando chiamava la mamma.

Non ricordava i suoi abbracci perché di rado appariva nella casa di città che respirava il mare.

La mamma a quel tempo era malata forse, perché la Bambina ricorda un guardare doloroso e abbracci improvvisi che la stringevano a sé come chi stia per partire. Il fratello aveva giochi e compagni più grandi. O forse malata era la Bambina e per questo non stava nella casa di città a guardare il mare con loro. Anche Lui le pettinava a lungo i capelli ma con una grazia e una pazienza diverse dalle ruvide mani della Mariuccia e non sapeva di legni bruciati e di pollaio, ma era profumato di un odore buono e portava scarpe che la Bambina non aveva visto mai: intrecciate di sottili fettucce di cuoio.

Un gioco piaceva tanto alla Bambina: correre fra le spighe, allorché gli alti steli la sopravanzavano fino a nasconderla alla vista, i capelli che si alzavano al vento quasi fossero una vela, quasi fossero ali che dispiegandosi si librassero in volo; poi, quando l'affanno le mozzava la corsa, buttarsi nell'umido della terra e aspettare che la furia passasse. Allora concentrava lo sguardo sulle formiche, sui maggiolini coi puntoli neri, sulle cavallette brune che zampettavano vicino ai suoi occhi, ingrandiva i suoi compagni di giochi finché non li percepiva di dimensioni uguali alle proprie.

Dio si cela nei particolari.

Forse per questo la Bambina si sentiva felice e dimenticava il ritorno. Non udiva i richiami né le voci incrinare e allorché riappariva dietro la casa, accanto all'acquaio, erano molto arrabbiati: la nonna con la fronte severa, la Mariuccia con i ricci scarruffati dalle corse per cercarla, anche il nonno con il suo silenzio; e tutti la guardavano con occhi senza sorriso. Allora la mandavano subito a letto.

E la nonna la spogliava con gesti bruschi e senza parole.

E la consegnavano al buio della paura. Alla solitudine del suo letto, al fuori che diventava cattivo perché i gelsi si lamentavano nel campo, le galline fruscavano enormi nel pollaio, gli occhi gialli delle

capre minacciavano dall'angolo più buio della stanza, le pannocchie schioccavano al vento come la tosse secca di una folla.

Anche Lui la spogliava.

Con gentilezza.

Con voce soave.

E le raccontava di navi che portavano nella pancia case più grandi della casa sopra la ferrovia con due occhi di persiane verdi, la bocca scura per portone, tegole di ardesia per cappello; e le insegnava di città dove i palazzi erano più alti delle nuvole.

Poi si spogliava; e si faceva spogliare; e la metteva nel grande letto accanto a sé; e abbracciava il piccolo corpo; e accarezzava la Bambina sicché non avesse paura; e la faceva volare sopra di sé nuda; e i capelli rimanevano un momento sospesi più in alto, come ali che la rapissero in volo; e si allargavano biondi a coprire le esili braccia spaurite, allorché ricadeva, e i peli pungenti sul petto di Lui. «Mia piccola Ariele» diceva.

Anni dopo, quando la Bambina si recò a teatro con la scuola e sul palcoscenico vide Ariele volteggiare sospesa, pianse fino a bagnare il colletto della camicetta e i ricami mentre le compagne si rallegravano accanto a lei dello spettacolo.

E nessuno capì perché lei piangesse. Neppure la Bambina, che aveva dimenticato.

A volte Lui prendeva dall'armadio del nonno, quello che non si poteva aprire, un liquore rosso che pizzicava la lingua ma era buono perché sapeva delle fragole che la Bambina raccoglieva nell'umido delle foglie, ai piedi dei grandi sorbi. Ed era un segreto che non si doveva svelare: una magia fra Lui e la Bambina. Perché lei era Ariele; era bella, era buona e non le era permes-

so aprire quell'armadio.

Altre volte la Bambina non era buona. Allora Lui la spogliava senza parole e con sguardi scuri, la chiudeva nella cantina della Villa coperta dall'edera buia e con i cipressi neri a circondarla come lance piantate a sfidare il cielo. E la Bambina temeva che gli scarafaggi neri che osservava correre per casa a rifugiarsi negli angoli della cucina, sotto l'acquaio, che ora sentiva crepitare nel buio sulle secche zampe, le entrassero nel taglietto da dove vedeva uscire la pipì quando si accucciava nell'erba alta. Che i vermi che scodavano come impazziti sotto le pietre che alzava nell'orto, le strisciassero sugli occhi.

Che i lombrichi rosa di cui andava ghiotta Roncola le entrassero nelle orecchie. Che il mostro con la bocca nera della montagna la inghiottisse con un urlo, così come addentava il treno con dentro i nonni.

Allora gridava tutta la paura che nessuno poteva raccogliere.



Piangeva che sarebbe stata buona. Che non l'avrebbe fatto più. Che avrebbe giocato a volare su di Lui come Ariele.

E Lui che era buono veniva a salvare la Bambina; la stendeva sul letto; la ungeva con olio; la accarezzava dove lei temeva potessero entrare gli scarafaggi; con le dita la schiudeva.

E questo faceva molto male.

Ma la Bambina ingoiava il respiro insieme al dolore perché era per essere di nuovo buona.

Perché poi lui l'abbracciava.

Consolava lo spavento che le sbatteva il cuore.

Le pettinava i capelli come alla più cara delle care, come alla più bella delle belle. La portava a giocare sulla riva dello stagno dove alla Bambina era proibito andare e le insegnava il nome delle piante, dei grandi alberi che bagnavano le chiome nello specchio e le raccontava le trasformazioni dei girini che scodettevano neri nella esigua pozza racchiusa dalle sue mani unite, piegate a conca per contenere l'acqua.

Per fare di lei la sua meravigliosa piccola regina.

Puttana le diceva. E la bambina immaginava la fata dei libri, vestita con i colori dei suoi occhi azzurri, con ali trasparenti come quelle che libravano le libellule ai rami più alti quando sfuggivano ai salti che la Bambina spiccava per raggiungerle allorché inseguiva nei campi i loro voli iridati, correndo fra le mannelle di fieno appena tagliato.

E un giorno Lui la spogliò senza sguardi e la chiuse nella cantina della Villa coperta dall'edera buia con i cipressi neri a circondarla come lance piantate a sfidare il cielo.

E il tempo trascorse così interminabile che la Bambina sperò di annegare finalmente nel buio; come le cetonie verdi che marcivano nell'acquaio con le piccole elitre spalancate per resistere e le ali di seta nera per volare, gualcite; perché aveva ormai consumato tutte le lacrime da piangere e gridato tutte le grida per tenersi compagnia.

E allora Lui venne a salvarla.

Le dita la forzarono.

Come la Mariuccia, quando entrava la mano nella gallina, artigliava i visceri, ruotava il polso per tirarli fuori.

Perché diventasse buona, perché era

stata molto cattiva.

E le allargò le gambe come ai capretti squarciati che La Bambina vedeva gocciare sangue scuro appesi al gancio di Silvio il macellaio; perché qualcosa di segreto doveva entrare in lei - mia piccola Ariele, piccola puttana -.

Beati i puri di cuore perché vedranno Dio. E allora il corpo svenne. O svenne la sua mente; ché altro non ricorda la Bambina.



Non il volto, non la voce.

Solo che poi fu buono e sul letto la consolò del pianto; che in piedi le deterse il sangue che scivolava in nastri scariatti sulle ginocchia magre; che con panni profumati come i lini piegati nell'armadio le asciugò la linfa che colava sui piedi impalliditi, sulle piastrelle blu; che fruscava il sangue come l'acqua sulla pietra dell'acquaio.

Beati i puri di cuore, perché vedranno Dio.

E le raccontò i racconti e le abbracciò le braccia. E non la lasciò a dormire sola con tutto lo spavento. Con il corpo sfinito. Con il ventre aperto.

E fu così che la Bambina in una prodigiosa accelerazione e sintesi fu fatta donna senza aver trascorso l'infanzia, consacrò un sentimento d'amore senza conoscere l'amore, fu fatta puttana senza aver conosciuto il tremore del desiderio.

E fu così che mi stuprarono la mente così come la vita.

BUIO

ELETTRA

La scena è la stessa.

Elettra è seduta composta ha un'espressione assorta. Come fosse sola e dimentica di sé.

Le dita febbrili corrono a stirare e allungare la veste con fare pudico.

Improvvisamente guarda il pubblico quasi sorpresa della sua presenza.

Siamo in un'aula di tribunale.

ELETTRA - (Con voce sottile, esitante) Sono colpevole...

Questa, non altra, è la parola che mi racconta... Le parole servono per chiamare le cose...

Le parole rivelano... Le parole nascondono e collaborano alla menzogna...

Io vorrei parlare parole giuste - oh, come suona stonato, quasi irridente sulle mie labbra, in quest'aula, esposta qui, oggi, di faccia al giudizio, alle vostre fronti oneste, questo mio dire...

Tuttavia parole giuste vorrei consegnarvi... Adeguate a figurare le persone e a rappresentare i fatti che ci hanno portati a essere qui...

Insieme... (Elettra ha una esitazione, guarda il pubblico e un sorriso intimidito le illumina per un momento il volto)

Perché lungo è il tempo che passai privata della voce che racconta le parole che sanno dire i pensieri e rallegrare i sentimenti e quel silenzio, certo, anche mi proteggeva ma ora che siedo qui insieme a voi, e posso ascoltare il suono della mia voce, e interrompere la solitudine perché voi pure l'ascoltate, io provo non poco conforto...

E, allorché tacevo, ché muta ero, la mano più e più volte correva, come furtiva, alla gola a cercare quella vibrazione là dove si era spezzata, quasi potessi sollecitare con le dita il gorgoglio che induce il suono e catturandolo insegnargli nuovamente a essere. Ma la mano non altro che il respiro nel suo fluire inerte coglieva e la voce non trovava più strumenti che la cantassero... Insieme e coinvolti... Sì, consentitemi di affermarlo, e non vi appaia arrogante o blasfemo o indegno... Coinvolti in questo luogo che ha soffitti chiari, e le parole che ristagnano, tante... Quelle prima delle mie che risuonano ora, unite a quelle di altri che si rifletteranno poi su queste pareti... Perché le parole ci vuotano... E riempiono i luoghi... E i pensieri altrui... E le fantasie... (Una pausa) Avvolti in que-

sta "intimità",- permettetemi di usare questa parola, ve lo chiedo con pudore - voi e me avvolti in questa intimità... Ve lo chiedo con... Ve lo chiedo. Perché le parole emettono un frastuono che ossida le coscienze... Anche quelle innocenti... Le muta... Le confonde... E mio marito era uomo onesto... E leale con me... *(Elettra esita nuovamente)* Perché le parole impongono legami, e avvincono con l'impeto della verità o la prepotenza della frode colui che le strepita o le confida, a colui che vi presta ascolto... E sanciscono una complicità che rende impossibile essere come si era prima, nei comportamenti così come nel segreto delle emozioni e nel luogo chiuso dei pensieri... Così voi a me avvinti, ora, forsennata donna, come il coro ai personaggi della tragedia... Ma vi prego, siate pazienti... Vedo l'irrequietezza nei vostri occhi e, dietro la fronte sento i pensieri che m'incalzano... *(Elettra prende a parlare con un ritmo sempre più accelerato, con un'urgenza dolorosa)* Ma anche le parole tacite nutrono il frastuono... Un fragore che assorda i pensieri, che muggia dentro la gabbia delle costole come le onde quando il mare s'avventa contro i brevi bracci dei moli e angusti a contenerlo... E fanno male nel cuore... E allora erompono dalle labbra spinte dall'affanno, affrettate dalla lingua a varcare l'arco dei denti... E dilagano come il sangue dalle vene che non puoi più arrestare... E il veleno delle parole prende a stillare il suo sapore nell'anima di colui che le ascolta... E a fiaccare l'audacia di colei che le ha profferite, intanto che alimenta la vergogna di averle parlate... Dio come sgorgava dalla ferita il sangue e quanto, lanciandosi fuori a inseguire la mia mano quasi volesse a sé legarla come un capiol... *(Elettra si ferma per riprendersi dall'affanno. Si guarda intorno smarrita, quasi non sapesse più dove si trovi)* E le parole non puoi più succhiarle indietro... Ché è troppo tardi... Né fermare il sangue ché è già tutto versato... Perché il danno è compiuto... E con esso il primo crimine... E subito cominci a patirne la colpa... Nessuno può smentire quello che vi dico perché non v'è chi abbia detto avanti me e sono qui per dire quello che so e sono... Amavo un tempo, lo sposo mio e con ragione... Ed egli amava me con parole leali, e con abbracci d'amore gentili e calmi... Calmi e pazienti, ché era assai più avanti nello scorrere della vita di me che avevo diciotto anni quando mi maritai... *(Elettra si ferma)* Ma questo è

già il dopo che accadde dopo il prima e prima di quel prima io non ero io ma un'altra che vi dirò... Perdonate le parole che scappano avanti per poi tornare indietro come formiche che impazzano di luce se alzi la pietra e le riveli al sole, ma le parole che parlano con la voce - voi lo sapete giacché ve lo dissi - io le tenni chiuse qui e qui silenziose e a lungo... *(Elettra si tocca la fronte e il petto)* pesanti quali pietre e più non sono usa a governarle, sicché ora, improvvisamente liberate, si affollano e premono e tutte insieme escono, senza guida come capre al pascolo... Ero giovinetta e negli specchi mi vedevo bella e gli sguardi altrui me lo dicevano... E al riparo nella dimora guardavo lontano il mare là dove la curva dell'orizzonte confonde il cielo alle onde in un vapore che brilla; e l'ampia distesa pareva evocasse un destino leggiadro... E quando leggevo accanto alla cara madre e una curiosità ardente mi spingeva a interrogarla sul perché delle cose, essa quieta mi rispondeva sicché io me ne rallegravo... E vagheggiavo l'amore e fra me ne ragionavo siccome mistero remoto, ché ancora mi accucciavo felice nei giochi dell'infanzia... E mi spingevo nei campi prossimi alla casa a cogliere i papaveri infuocati per subito cercare ristoro all'ombra fresca dei tassi... Allegra trillava a quel tempo la mia voce insieme alle parole e vibrava nella gola e risuonava intorno... E un giorno ritornai nella dimora che da molte ore il giorno era trascorso perché la luna alta nel cielo aveva conteso al sole il suo splendore e anche le ombre dense degli alberi gli aveva rubato giacché si allungavano ora come trine argentate sui muri. E vidi negli occhi della madre - che non riconoscevo mia - tutti i richiami e incise sul volto tutte le grida arrocchite per cercarmi perché stava come immiserita e vecchia... E quel chiamare accorato io l'avevo inteso mentre giacevo inchiodata nel campo con la luna a tenermi compagnia insieme all'odore muffo della terra che si bagnava di guazza, ma non lo riconoscevo. Tuttavia quel gemere doloroso mi aveva guidato alla dimora; che non riconoscevo... Solo la cara madre mi parve improvvisamente nota, e il tepore delle sue braccia che proteggevano me, affranta da non sapevo qual pauroso sgomento, al riparo sul suo petto... Da quella notte, e poi sempre, un coltello nel letto teneva compagnia ai sogni che si facevano oscuri e inquieti, ché il freddo della lama rassicurava e la sua tagliente

lucentezza mi rimetteva una sorta di calma, come chi avesse un progetto e potesse infine consegnarsi al sonno sereno del suo domani... Ma siffatto pensiero, ora che il sangue è versato e so, lo azzardo a voi, ché nulla allora sapevo e conoscevo... E la voce e con essa le parole si erano ammutolite... Sicché parlavo con rari segni, mansueta e strana vagavo per le stanze paterne come ombra colorata, ché uscire nei campi a cogliere papaveri più non amavo... O non ricordavo di averlo fatto mai... Né più mi guardavo bella negli specchi giacché non mi riconoscevo... E in silenzio provavo vergogna del silenzio mio sicché fuggivo



anche la madre e poi tutti della casa... Il padre mio molto si dolse dell'essere io divenuta muta e selvatica al matrimonio e tanto bizzarra di umori e zitella che ogni pretendente rifiutavo poiché crescevo. Ma presto si rassegnò leggendo in quel comportamento straniero niente più che una naturale capricciosità di donna... La cara madre proteggeva il silenzio mio ostinato e, senza domande, mi cullava quando opponevo accessi di delirio e sconsideratezza al genitore che mi esortava al matrimonio... E non v'era giovane, per quanto ardito e bello ch'io non temessi e rifiutassi... Ma quando, trascorsi altri anni, a chiedermi venne lo sposo, lo sposai, perché i suoi capelli già ingrigivano e il suo sembiante era come di padre che conforta e di modi era gentili. E amava il mio silenzio. E reputai cosa giusta far felici i genitori facendo conten-

ta me... E così fu. Per alcuno tempo... Poi una notte che la segreta pena e sconosciuta più immensa s'era fatta, sicché rompendo gli argini dell'oblio, irruente si presentò alla memoria, io proruppi in grida dissennate... La voce mia che si destava urlante svegliò entrambi mentre giacevo fra le braccia del marito addormentata... Grandissimo fu lo spavento... Le lacrime sboccarono furiose dagli occhi a bagnargli il petto e mi annegarono la vista... Il pensiero si oscurò... Ché si improvviso fu il buio che temetti di aver smarrito la ragione e sperai di essere già morta... (*Elettra stringe le braccia a circondare il petto. Dondola piano il busto. Poi guarda gli astanti e riprende a parlare*) Allo sposo che sgomento m'interrogava sulla ragione di sì straordinario accadimento e sull'affanno che mi sradicava, al marito che paziente curava la improvvisa menade vociante accanto a sé, incerto sulle cure che placassero la mia forsennatezza, io consegnai, con le parole che raccontano l'infamia, la verità del mio strazio... Consegnai?... (*Elettra è scossa da una risata sommessa e folle insieme*) Precipitarono le parole dalle mie labbra come sgorgava il sangue dalla ferita lanciandosi fuori a inseguire la mano mia quasi volesse a sé legarla come un cappio... E le parole non puoi più succhiarle indietro... Ché è troppo tardi... Né fermare il sangue ché è già tutto versato... E mentre le parole dello strazio uscivano da me inconsapevole, in quel punto stesso io conoscevo inorridita quale pena mi avesse custodita e fatto me di quella custode. Strazio da strazio nasce. Le inutili mani alla bocca cercavano di trattenere la voce che usciva come acqua fra le dita... Versate giacevano le parole... Oh, avessi potuto raccoglierte una a una e richiuderle, come pallide conchiglie insanguinate, nel tempo che a lungo le aveva custodite... Ché se il segreto aveva consunto me e reso folli i pensieri con la sua pena ignota, aveva fin qui protetto me e riparato lo sposo mio... All'orrore che provai nell'ascoltarmi si univa però un sollievo inatteso; quasi ché la pena nel librarsi fuori redimesse me così come aveva liberato la mia

voce... lo vidi allora le iridi di mio marito abbuiarsi e tremare, ascoltai il respiro farsi breve, il mio corpo senti il suo fianco sussultare e fermarsi come chi raccogliesse le forze... Percepì poi quel gelo lieve che subito prende la carne là dove prima avevi il calore dell'altro a te unito, sicché da quel freddo più che dallo scostarsi avvertii la lontananza del compagno nel bianco letto... Temetti che un subitaneo ribrezzo di me lo avesse gettato così discosto... E forse era... Forse... Nutrii pietà per lui e in silenzio invocai misericordia per noi... Parlò lo sposo interrogandomi... La sua voce era amica... Forse... Perché egli amava me con parole leali, e con abbracci d'amore gentili... Forse... E mi sentii riconsolata... E come presi a parlare parole che ora urtavano gonfie nella gola, ora si enfiavano contro il palato, ché duravano a uscire, quindi improvvisamente prorompevano, a fiotti come sangue dalla ferita che non puoi arrestare, egli si accostò a me sicché ritrovai sul corpo quel calore là dove era appena sopraggiunto il gelo... E mi guardò lo sposo con occhi che non riconoscevo... E mi incalzò acciocché



raccontassi nuovamente gli atti dell'infamia e le parole... Le parole... (*Elettra esita, raccoglie a sé il corpo chinando il capo come a proteggersi*) Poiché due giovani mi sorpresero quel giorno che poi la notte giacqui inchiodata nel campo sotto la luna. Come una starna mi abbattono. E nel grembo mi squarciarono. Così come nell'anima. (*Elettra solleva il capo, lo sguardo lanciato oltre e lontano; le parole s'inseguono veloci*) Improvvisi

sorgono dalla segale come cinghiali a stanare la preda. Gli occhi brillano di allegria feroce, i muscoli soffiano per l'avventura. Il campo è vasto e non v'è rifugio. Impietri l'urlo e spalancò la bocca ché non trovò la voce per uscire nell'aria... I gridi delle rondini graffiano il vento. Le ombre viola dei voli piegano gli stelli della segale. Pietre e stoppie feriscono il dorso. E sulla terra giaccio crocefissa. Uno tiene le braccia mie sotto di sé inchiodate. Apre l'altro con i ginocchi le gambe e spinge forte dentro il corpo mio. E ferisce e incalza. E come sto quale morta e l'urlo è ghiacciato nella gola e non ha voce per uscire nell'aria, quello che mi strazia il ventre rabbioso guaisce: «muoviti... muoviti!... puttana!» Subito l'altro agguanta ai fianchi il corpo mio... e più e più volte lo solleva e preme contro il sesso di colui che mi straziava. E ridono come di un gioco di ragazzi. Le membra mie sbattute al vento quali ali di farfalla a lui inchiodata. Poi come morta io giaccio. Gli occhi aperti senza più sguardi per vedere. (*Remota, come se non parlasse di sé*) Entravo allora nel quattordicesimo anno della mia età. E fu così che conobbi l'amore dell'uomo. (*Elettra guarda muta il pubblico*) E quando nel letto bianco apri lo sguardo, sopra di me vidi gli occhi dello sposo che erano bui come di fiera e sulle gambe pesò il peso dei suoi ginocchi che le aprivano e nel ventre sentii che premeva e feriva e la sua voce, che non riconoscevo latrò «muoviti, muoviti puttana...» (*Elettra tace e aspetta che si plachi l'affanno*) Sono colpevole. Questa, non altra, è la parola che mi racconta... Le parole servono per dare nome alle cose... Le parole rivelano... Le parole nascondono e collaborano alla menzogna... Le parole ci vuotano... Riempiono i luoghi... I pensieri altrui... Le fantasie... Perché le parole emettono un frastuono che ossida le coscienze... Anche quelle innocenti... Le muta... Le confonde. E mio marito era uomo onesto... E leale con me... (*Elettra esita nuovamente*) Le parole impongono legami, e avvincono colui che le confida, a colui che vi presta ascolto... La Parola crea. Le parole corrompono... Uccidono... E non puoi più succhiarle indietro... Ché è troppo tardi... Né fermare il sangue ché è già tutto versato. Io avvertii l'esile corpo mio diventare immenso come a contenere lo sgomento e la forza e la rivolta che quello strazio alimentava. Allora con tale impeto vibrò la lama nel

collo del marito che quasi gli spiccai la testa dal tronco. E si repentino fu l'atto che non ebbe fiato di mutare sembiante. In grembo mi morì lo sposo, servando negli occhi lo sguardo buio di fiera. Provai uno smarrimento feroce. E finalmente anche la pace di chi le tre fiere insieme avesse ucciso. (*Elettra piange sommessa*) Io qui vi ho detto quello che so e sono. E quanto amassi un tempo, mio marito e con ragione. E come egli con parole leali e con abbracci gentili proteggesse me d'amore. Sono colpevole. Beati i misericordiosi, perché troveranno misericordia. Non vi chiedo di assolvermi. Vi chiedo... Vi prego di amarmi.

BUIO

OFELIA

La scena è ancora la stessa. Le luci sono più vivide e taglienti. Lievi percussioni e accordi di chitarra si librano nell'aria. Ofelia è di spalle al pubblico, in piedi verso il fondo. Comincia sottovoce a modulare una melodia muovendo il corpo in un accenno di danza. Gli specchi moltiplicano l'immagine di Ofelia si da comporre uno stasimo ondeggiante. Ora si percepiscono le parole della canzone. Sommesse come di chi cerchi di ritrovare nella memoria sia il testo che la melodia perduti. Il ritmo delle percussioni si fa più incalzante e più vivaci gli accordi. Ofelia finalmente ricorda e prende a cantare a piena voce. Si volta e avanza verso il proscenio ondeggiando.

OFELIA - (*Ha l'espressione allegra di chi abbandona il proprio corpo alla gioia del ballo e la voce alla libertà del canto*) 'Na lodola zogava./'Na lodola volava./ 'Na lodola cantava./'Ma no' la xé più qua./ Dove sistu lodoleta?/Dove sistu incantadora?/O sistu qua, vicin de mi./Fra ste rame, e imaginando./Dopo tanto cantar./ Solo tuo el to silenzio?/Lodoleta, no xè vero.../Na Lodola zogava./'Na Lodola volava... (*Ofelia prende a parlare come chi continuasse un discorso*) Come mi piaceva ballare! Quel tumulto nelle orecchie e il cuore che sbatte le ali come un uccelletto ingabbiato e l'affanno del corpo che diventa languore e la gente che ride e si abbraccia e per un tratto si sente innamorata e gli sguardi velati dei ragazzi che ti fanno sentire bella. Tralalivo negli sguardi di velluto scuro di

Giuseppe, nelle occhiate dorate di Marcello ma subito lasciavo tutti per avvolgermi alle luci grigie che Lorenzo nascondeva appena sotto le palpebre. E, come il bagliore improvviso irrompe quando alzi le serrande scese sulla finestra a respingere il sole e solo lasciar trapelare, dall'esiguo spazio fra listarelle e davanzale, una lingua di frescura, così scintillavano gli occhi di Lorenzo allorché alzava a me lo sguardo. E pareva si riversassero il mare e il vento da quelle finestre finalmente aperte, e tutto il brillio del sole sulle onde. Allora per assaporarne la vertigine e placarla, correvo a riposarmi accanto al mobile del giradischi. E fissavo la puntina che pattinando sulla superficie nera leggeva la musica iscritta nei solchi sottili e m'interrogavo sul perché quelle esili rughe incise nel disco contenessero i suoni, le parole e in quale modo i mille e mille puntolini che giravano come giostre custodissero la voce immensa dei diversi strumenti. Così mi distraevo dagli sguardi di Lorenzo e lui si distoglieva da me intanto che rimaneva a ballare confuso con tutto quel muoversi, i suoni, i respiri, l'odore lieto dei corpi accaldati. L'inquietudine si addolciva e anche quel tumulto di umori, di emozioni sconosciute che mi dilatavano le pupille e acceleravano i battiti. Allora la mano correva ad ascoltare il cuore accucciato sotto il tessuto lieve della camicia per calmarlo o tenergli compagnia. Avevo quattordici anni in quell'estate che appena cominciava a rivelare l'ardore del sole. Come mi piaceva ballare! Come mi piace ballare. (*Ofelia ondeggia ora il corpo e muove lenta i passi cantando alcune strofe di una vecchia canzone*) «Der Wind hat mir ein Lied erzählt / von einem Glück unsagbar schön. Er weisst was meinem Herzen fehlt...». Da piccola ma proprio piccola piccola credevo che il cuore battesse solo nei momenti in cui provassi paura. Così se mi accadeva di

essere incerta sulla natura del sentimento che mi agitava, dunque irresoluta sulla qualità del coraggio che occorresse, con la mano posata a conca, quasi a raccogliermi tutto, interrogavo il cuore. Per rassicurarmi oppure per decifrare il messaggio dei battiti. (*Come se confidasse un segreto*) La volta che - la prima volta - che Lorenzo intrecciò le sue dita alle mie e spintele fino all'esiguo vallo che separa l'uno dall'altro dito, le chiuse sulla mia mano intanto che io piegavo le mie sulla sua sicché, congiunte, parevano mani che accompagnassero la preghiera di un devoto, il cuore così forsennatamente si agitò che temetti ognuno lo potesse vedere sotto la tela del vestito estivo. Come il pesce che, tirato dalla lenza, increspa l'onda scodando per salvarsi e si manifesta al pescatore assai prima che frantumi l'ultimo velo di mare che ancora lo protegga. (*Ofelia ride felice*) Si precipitò la mano libera sul petto a custodire il cuore. E a nascondere a ognuno. Non a interrogarlo. Ché avevo quattordici anni e conoscevo bene che era l'amore a confondermi i battiti e non già un ignoto timore. (*Ofelia s'arresta abbandonandosi al piacere del ricordo. Poi si porta improvvisamente le mani al ventre e scoppia in un riso malizioso e pudico insieme rivolgendosi al pubblico*) Un tremore qui; un subbuglio di sensazioni sconosciute, di umori caldi. (*Ride emozionata*) Trasparente e liquida confusa fra chi era vestito della carne e degli abiti. Soprattutto avrei voluto essere una ballerina, come quelle che volteggiano sulle punte e muovono le braccia quali ali che la luna illumini, vaporose nei gonnellini di tulle come fasci di piume o ghirlande di mughetti. Ma una malattia mi consegnò a lungo lontano dalla casa; poi convalescente. E dopo fu troppo tardi. Come mi piaceva ballare. *Scarpette rosse. (Ofelia si china ad afferrare un lembo del velo di seta rossa e muovendosi a passi di danza vi si avvolge)* Le volte che ero tornata ad ammirare al cinema la fulva ballerina! Nel segreto della mia stanza, ritagliavo strisce di cartoncino, le incolavo una all'altra come vagoni di treno e, appena i nastri erano abbastanza lunghi, li avvolgevo stretti stretti ai piedi. Le caviglie emergevano dai cartocci irrigiditi, come il gelato dal cono che lo



contiene e fiera mi alzavo sulle punte volteggiando sui i rombi bianchi e grigi che scandivano il pavimento finché i cononi non si disfacevano come scatole da buttare. La puntina nel solco nero graffiava in tondo tutti i lamenti della musica. La stanza si riempiva di passi, di salti, di arabeschi, di braccia come ali. *(Ofelia ride felice poi si zittisce e guarda davanti a sé)*. Ero guarita, cominciamo a formarmi anche robusta mentre crescevo e il corpo diventava come diverso, estraneo

a me che lo ispezionavo per partecipare ai suoi cambiamenti, a quell'impercettibile ma continuo mutare che, lo capivo, mi avvicinava alle morbidezze del corpo di mia madre. I capezzoli si erano coloriti di un rosa più intenso, l'areola si era fatta più definita e sotto avvertivo premere un turgore recente. L'inguine, dove la notte rifugiavo le mani al caldo, si era tornito di un velluto morbido come la gola dei pulcini nati da poco. Come mi piaceva ballare! Anche cantare. Da grande canterò come Marlene Dietrich. Da grande sarò attrice e impersonerò tutte le eroine che mi ha raccontato la mia mamma: Ondina, Frau Holle - che nei libri della

Scala D'oro sprimaccia i piumoni sprigionando nel vento la neve che imbianca il paesello -, sarò Giulietta, Titania... Gli eroi che mi accendono di febbre e mi fanno piangere: Ulisse, Enea, Cyrano... Da grande... Da grande. Avevo quattordici anni. Non avevo ancora il sangue delle donne. Non l'ho avuto mai. Mai sono diventata grande perché fui di colpo vecchia. *(Ofelia alza sopra il capo le mani a intercettare un fascio di luce. Le muove in modo da proiettare su un pannello le ombre. Le mani disegnano due personaggi litigiosi di una filastrocca infantile)* «Müller und Schulze gehen zum Laden, / Wollen für ein Sechzer Käse haben. / Für ein Sechzer Käse gibt es nicht. Müller und Schulze prügeln sich». Da grande avrò tanti figli perché sarò sposa di Lorenzo. Da grande sarò come Rosa Luxemburg perché Lorenzo mi racconta di lei quando i nostri passi affondano nell'erba che profuma di umido e il suo brac-

cio protegge le mie spalle mentre il mio gli cinge la vita siccome è più alto di me e ha diciotto anni.

Da grande sarò medico come la nonna che percorreva le campagne spiegando alle madri e insegnando ai maestri l'igiene e l'alimentazione che avrebbero protetto i bambini dalla malattia che li accecava. Da grande scriverò i libri perché mi piace leggerli. Per la felicità di allineare sul foglio bianco i segnetti neri che formano le parole che poi compongono le frasi



che poi raccontano i pensieri che poi narrano le storie che poi completano la pagina. Da grande sarò un poeta malinconico e lieto come Giacomo Noventa e canterò la nostalgia e celebrerò l'amore. 'Na lodola zogava. / 'Na lodola volava. / 'Na lodola cantava. / Ma no' la xé più qua. / Dove sistu lodoleta? / Dove sistu incantadora? / O sistu qua, vicin de mi... / 'Na Lodola zogava. / 'Na Lodola volava... *(Ofelia si accuccia improvvisamente sul pavimento, le gambe raccolte a sé e i pugni sul volto a nascondere)*. Grida tremando) Da grande. Sono vecchia. Ho cento anni. Non so gli anni che che conto. Ho smarrito la vita. Ho paura perché sto morendo. *(Si alza corre più volte a passi forsennati lungo i lati del quadrilatero blu che segna i limiti del suo spazio)* Qui sei sicura qui sei sicura. Qui sei protetta dal fuori. Qui è la tua casa. La tua prigione. Le mura che custodiscono. Fuori il sorriso nasconde volti crudeli; il

dellirio di luci copre paesaggi di egoismi; dalle finestre aperte si riversano sull'estate il baluginio azzurrino degli schermi e le parole; un profluvio di parole tutte uguali, tutte minacciose. Perché gridano?! *(Ofelia si ferma ansante e si tappa le orecchie)* lo corro per fuggire i pensieri. Corro per fuggire il lutto della mia giovinezza uccisa. Corro per dimenticare il futuro che mi hanno rapito. Corro per scampare al dolore di un figlio perduto alla madre. Corro per smarrire me.

Corro perché ho smesso la luce. La gioia. L'amore. *(Ofelia si ferma affonita)* Avevo un figlio. Avevo quattordici anni e non avevo ancora il sangue delle donne. Ho partorito un figlio nato dallo stupro. E ti ho guardato figlio benedetto, che da me fiorivi alla vita senza un lamento. Che sbocciavi dal ventre bianco impiasticciato di umori; una lanugine fulva come i capelli della madre proteggeva la tua testolina che pareva trasparente. I tuoi cari occhi d'agnello che guardavano me che ti guardavo. Che interrogavano me che in quella eternità divenni finalmente folle. Mi si acciccò lo sguardo, gli occhi si ribaltarono indietro a inseguire dentro il cranio i pensieri. I pensieri esplosero. Vidi le schegge divampare nelle volute del cervello e il

sangue fruscando inseguirle come un torrente che precipita. Uddi tutte le grida che non avevo gridato rimbalzare nella mente come contro le pareti di un antro. Poi più nulla. *(Ofelia scoppia a piangere gridando rivolta al pubblico)* Avevo quattordici anni. Ero bella. Avevo l'amore. Avevo talenti. Potevo mille vite. Perché? *(Rimane per un momento a guardare davanti a sé come se aspettasse una risposta)* Ave Maria piena di grazia il Signore è con te Tu sei benedetta fra le donne e benedetto è il frutto del ventre tuo... Ave Maria piena di grazia il signore è con te. Perché, Signore, non sei con me?! Perché non eri con me? Tu sei benedetta fra le donne... *(Ofelia corre a rifugiarsi nell'angolo in fondo del suo quadrilatero blu, voltando le spalle. Poi nuovamente calma, a piccoli passi avanza lungo il lato breve scivolando con le mani piatte davanti a sé come se scorressero sulla parete)* Sono benedetta, ho

queste mura che impediscono ai fuori di entrare. Sono fortunata, ho medicine per farmi quieta e remota quando il male mi schiaccia alle pareti. E benedetta fra le donne come me maledette... (Ofelia si china a raccogliere una grande Ciprea rosa, la porta all'orecchio, ascolta. Un sorriso lieve le illumina il volto) Qui ci sono le onde e tutto il mare che sgorgava scintillante dagli occhi di Lorenzo quando mi guardava. Ora che la poso si tace il mare. (Prende a cantare sottovoce imitando nei gesti, Rita Hayworth in Gilda) «Put the blame on me, boy... Put the blame on me...» La lentezza che impiegava nello sfilarsi il guanto! E poi zac, e lo frustava via. Ma, non so come, anche quel gesto rapido risultava lungo, rallentato, impudente... Da grande sarò sinuosa come la fulva Gilda. Da grande cadrò martire per difendere un ideale. Da grande avrò figli con te Lorenzo. «Rossa-confusa» mi chiamava arruffandomi la chioma fiammeggiante intanto che mi stringeva a sé. Che inquietudine, come una sospensione, allora che avevo quattordici anni un corpo esile e quell'unica vita esigua a contenere le molteplici esistenze e tutti i progetti che volevo essere. Che gaiezza d'amore in quell'ultima estate che non avevo ancora il sangue delle donne. (Ofelia prende la Ciprea, corre a rifugiarsi in un angolo e con un colpo violento si ferisce al ventre) Non l'ho avuto mai. Il ventre diventò di bronzo; le ovaie disseccarono come cardi al sole; la mente si ossidò; smarrì il passato, cancellò il futuro. Ho conosciuto solo inverni, gli anni che m'invecchiavano, i capelli che si sbioccolavano in matasse inerti. (La musica di Peter Gabriel de «L'ultima tentazione di Cristo» si alza e riempie lo spazio. Ofelia ascolta e si placa) Ora la musica sgorga più grandiosa da piattini che luccicano taglienti. Ora sull'argento non sono visibili esili solchi né puntolini. Non percorre la puntina tracce come di aratro che dissodi i suoni. Ora... Forse mio figlio che non è più mio figlio e forse ha nome Lorenzo come Lorenzo ascolta, con l'altra madre, canzoni uguali a quelle che ascolto io che sono sua madre. (Ofelia rimane per un tratto assorta, poi improvvisamente riprende a correre

lungo i lati del suo quadrilatero e lungo le diagonali. Gli specchi rimandano come una folla in corsa) Pietà di me... Vi prego... Pietà di voi... (Si ferma ansante) All'improvviso mi sono attorno e non dovrei temere perché hanno volti di ragazzi. Ma sono tanti e gli occhi bui brillano feroci. Come di animali che si aggruppano in branco. E la pietà è smarrita. Mi piegano a terra. Uno. Un altro. Un altro ancora. Indecenti si sguainano sul mio corpo aperto di ragazza. L'incitarsi reciproco. I colpi dentro come per gioco. In bocca ho il sapore dell'asfalto. Negli occhi polvere e pianto. Nel ventre uno sputo gelido che si mescola al sangue. Sciamano via correndo. Accaldati, innocenti. Come la squadra che avesse combattuto e vinto una partita. Io pezzo di carne buttata, a raccogliere i libri di scuola, a comporre le vesti. Ma non avete madri, sorelle, fidanzate da salvare dall'oltraggio? Figlie, che domani proteggerete? Ave Maria piena di grazia il signore è con te... Nessuno era con me. (Ofelia piange in silenzio) Si nasce alla vita in tanti modi. Tu sei nato così, figlio.



Benedetto che tu non lo sappia, figlio. Benedetto che tu non conosca me, figlio. Io sì, ti conosco. (Il volto di Ofelia s'illumina di un sorriso felice) Ti ho spiato un giorno allorché uscivi dalla casa della madre; l'altra. Ho riconosciuto gli occhi tuoi di agnello che sono uguali ai miei, i tuoi capelli fulvi. Si sono incrociati i nostri sguardi. Le tue luci si sono posate su una vecchia con le guance incavate, i capelli strinati, senza vederla. Trascorse rapido il tuo sguardo sul paesaggio che conteneva la madre. E sulle guance mi lasciasti una folata di fresco. Come il volo nero della rondine che fende il vento. Come la

felicità d'amore che inebria il sonno. Ho seguito i tuoi passi dinoccolati, figlio, assorti: una mano in tasca, l'altra abbandonata lungo il fianco, un piccolo fremito nervoso che agitava le dita forti, da artigiano. Come sei alto, figlio. Come sei bello. Dissennata ti sorpasso, figlio, proseguo per un tratto, mi volto tremante. Ti aspetto. Dovevo fuggire, figlio. Volevo restare. Assorbire tutti i tuoi passi, per non dimenticare poi. Per conservare il tuo volto appena reclinato in avanti a inseguire pensieri. La tua fronte spalvata, le labbra piene che un sorriso sfiorava. Ti avvicini. Il cuore batte tonfi che scuotono. La vertigine acceca. Rischio quello che mai avrei dovuto osare. E ti ho abbracciato, figlio. Mi sono stretta a te. Ho sentito vivere la tua vita. Ho toccato il calore inconnosciuto del tuo corpo. «Mi scusi, l'ho scambiata per un altro», la mia voce come un vagito. E tu, come chi è avvezzo a slanci d'amore, non ti sei sorpreso, non hai mostrato fastidio della vecchia che ancora ti tratteneva mentre già si scostava da te. Un sorriso scopriva i denti ben piantati nel rosa delle gengive e la tua voce di uomo gentile scivolava sul volto della madre come una carezza che indugi. «Capita anche a me non si preoccupi, signora». «Signora? Madre. Tua» implorava il mio cuore. E fra le ciglia la chiarezza del tuo sguardo scintillava accogliente e così mite. Sei un bel figlio, dunque. Sei innocente. Il gesto empio che ti generò non ha violato il tuo cuore. Beati i miti, figlio, perché ereditano la terra. Ti ho visto che nascevi, figlio. Ti incontro uomo. Ti vedo per la seconda volta. Ti guardo per l'ultima volta, figlio. Per tenerti negli occhi. Per ricordarmi di te, figlio. (Ofelia solleva le braccia e le raccoglie a sé come chi culla un bambino. Piano comincia a cantare come fosse una ninnananna) Na lodola zogava. Na lodola volava. Na lodola cantava. Ma no' la xé più qua. Dove sistu lodoleta? Dove sistu incantadora? O sistu qua, vicin de mi, Fra ste rame, e imaginando, Dopo tanto cantar, Solo tuo el to silenzio? Lodoleta, no xé vero... Na Lodola zogava. Na Lodola volava...

Dal fondo viene avanti il musicista e con la chitarra accompagna il canto di Ofelia.

Le immagini di queste pagine (di Danilo Krstanovic e Milomir Kovacevic) sono tratte dal libro Sarajevo! di Piero Del Giudice.

Il convegno dell'AsSud e dell'Anct

Da Napoli il rilancio del teatro del Sud

di Valeria Ottolenghi

La prima giornata dell'importante convegno, molto seguito, con una partecipazione folta e attiva, dedicato allo "Sviluppo del teatro nel Sud" che si è svolto a Napoli il 30 e 31 gennaio, aveva preso avvio con un piacevolissimo ed utile percorso tra i teatri della città. Era seguito un pomeriggio di confronti con un andamento leggero pur affrontando sempre temi di sostanziale urgenza, con interventi fitti, animati, aperti. Giuseppe Mascolo, presidente di AsSud, (Associazione Spettacolo del Sud) - che comprende ben trentacinque realtà, alcune delle quali sono già consorzi di teatri o compagnie, ente promotore dell'iniziativa insieme all'Anct (Associazione Nazionale dei Critici di Teatro), la Regione Campania e l'Ept di Napoli, il Comune e la Provincia di Napoli, l'Ascom Commercio, l'Agis, l'Etì, il Dipartimento dello Spettacolo e la Confindustria - ha coordinato agilmente la tavola rotonda, sapendo valorizzare i nuclei problematici più significativi.

Si è espressa la necessità di attivare sinergie con il Provveditorato agli Studi e l'industria culturale e turistica. Mantenendo come riferimento le esigenze del pubblico, bisogna saper creare iniziative teatrali di qualità che incrementino il numero degli spettatori e possa-

no spostarsi con facilità al Nord (uno dei problemi citati con maggiore frequenza: le produzioni del Sud, fatta eccezione in parte per quelle napoletane, hanno circuiti limitati).

Moltissimi gli argomenti discussi durante l'incontro. Come armonizzare le decisioni a livello nazionale (leggi, distribuzione dei fondi, progetti speciali, ecc.) con quelle delle singole realtà territoriali? Quali forme di accordo e di equilibrio devono istituire tra loro gli enti locali territoriali? Qual è la situazione attuale, quali le prospettive? Il Dipartimento dello Spettacolo deve tener conto dei contributi che i singoli centri, le compagnie, già ottengono da altre realtà pubbliche? È possibile indicare dei criteri di qualità? Chi segue realmente, con continuità e competenza, i tanti spettacoli prodotti in Italia? È davvero possibile, lì dove non si riconoscono come giusti, corretti, i criteri di scelta delle varie commissioni, ricorrere in sedi specifiche? E la legge, a che punto è del suo iter parlamentare? E questi sono solo una minima parte dei molteplici quesiti - alcuni più polemici, altri più sfumati, in una continua dialettica tra cultura e politica, arte e organizzazione in difficile composizione - emersi nelle giornate di Napoli, che si sono concluse, protratta l'ora dei lavori tanto acceso era il dibattito, con l'artico-

lato, ricco intervento di Mario Bova, Capo del Dipartimento dello Spettacolo.

L'Associazione Nazionale di Critici di Teatro ha dato la sua ampia disponibilità per rendere più attive e proficue le relazioni Nord-Sud. I critici - in verità gli unici a conoscere realmente il teatro della contemporaneità in tutte le sue forme (gli operatori, gli studiosi, ma anche gli attori e i registi, tendono ad essere selettivi, a vedere ciò che appartiene alla loro sfera di interesse) - hanno avanzato diverse proposte, con l'impegno di una concreta presa di responsabilità (per esempio collaborando a numeri speciali sulle produzioni del territorio, o lavorando all'interno delle commissioni per divulgare la conoscenza di teatri, spettacoli e compagnie nelle forme più corrette).

Funzionale l'idea della formula domanda/risposta, con quesiti che arricchivano i termini del dibattito: Enrico Fiore, Giovanni Antonucci, Gastone Geron, Giulio Baffi hanno interrogato, tra gli altri, Tato Russo, Igina Di Napoli, Filippo Amoroso, Ettore Massarese e numerosi responsabili degli enti locali in un gioco dialettico di grande ricchezza.

Lucido e appassionato l'intervento di Guido D'Agostino, assessore alla Cultura del Comune di Napoli, che ha ricordato il valore del teatro nella scuola, l'impegno per migliorare le strutture, l'importanza della qualità del servizio. Mascolo ha lanciato la proposta di aderire come AsSud all'Agis. Ugo Ronfani, presidente dell'Anct, ha ribadito - con l'importanza del ruolo dei critici per valorizzare gli spettacoli e le compagnie - l'urgenza di un assetto legislativo per

il teatro che ridefinisca il ruolo degli enti locali, specie le Regioni. Ha inoltre sottolineato l'esigenza di dare spazio e voce alle nuove forze del teatro, contro i vistosi tentativi di restaurazione in atto. Bova ha riconosciuto il grande interesse di queste occasioni di confronto, di apertura e relazione, ricordando la necessità di un riequilibrio nella distribuzione del Fus, il Fondo Unico per lo Spettacolo: si è lavorato molto in questo poco tempo - così ha spiegato - cercando risposte concrete, affrontando la questione degli interessi passivi da corrispondere alle banche, premiando le compagnie giovani meritevoli, favorendo gli scambi internazionali, avviando percorsi interdisciplinari, dando nuova occasioni al Mezzogiorno. Certo è importante andare avanti, lavorare insieme: ma non mancheranno altri appuntamenti come questo di Napoli per un concreto "Sviluppo del teatro nel Sud". ■

DALL'ITALIA

LOMBARDIA FESTIVAL - Il tema scelto dai direttori artistici di Lombardia Festival, Luigi e Carmelo Pistillo, ora giunto alla quarta edizione, è la Follia. E lo sconfinamento nel genio come dimostra la storia di molti artisti. Un programma ricco, con appuntamenti musicali di rilievo (Nomadi, Vecchioni e concerti classici), la presentazione del *work in progress* di Carmelo Pistillo *Passione Van Gogh* e la ripresa video di *Trincea* con Luigi Pistillo.

PREMIO A GIACOBBE - Gigi

Giacobbe, critico militante e collaboratore di *Hystrio*, ha ricevuto a Cefalù il premio in memoria di "Giorgio Prosperi - Una vita per il teatro" con la motivazione: «critico e giornalista di scintillante ironia miste a serietà di comportamento professionale con cui esprime la gioia del proprio lavoro».

INCONTRI DELL'ANCT - Il direttore generale del Dipartimento dello Spettacolo Mario Bova ha ricevuto in Roma, a marzo, i rappresentanti dell'Anct (Associazione Nazionale dei Critici di Teatro). Durante il colloquio, che si è concluso con comune soddisfazione, si è discusso dei rapporti fra il Dipartimento e l'Anct, nel reciproco impegno di intensificare i modi della collaborazione e nel riconoscimento della necessità di sostenere il ruolo della critica. Nello stesso giorno i rappresentanti dell'Anct hanno avuto, presso la sede dell'Etì, un colloquio informale consistente in uno scambio di opinioni e di vedute con il commissario dell'ente professor Renzo Tian. Erano presenti per l'Anct il presidente Ugo Ronfani, i vicepresidenti Giovanni Antonucci e Valeria Ottolenghi e il segretario

Pino Pelloni.

PIRANDELLO IN SOFFITTA - *Mondo di carta*, spettacolo di e con Elena Bucci, Stefano Randisi, Marco Sgrosso ed Enzo Vetrano, prodotto da Diablogues/Le Belle Bandiere, ha debuttato al centro teatrale La Soffitta di Bologna. Il lavoro si ispira ai personaggi delle novelle pirandelliane che chiedono aiuto ai lettori per potersi materializzare.

TEATRO CLASSICO - L'Inda mette in scena per il XXXV ciclo di spettacoli classici al Teatro Greco di Siracusa le tragedie di Euripide: *Le Baccanti*, regia di Walter Pagliaro, scene di Luciano Damiani, costumi di Alberto Verso, con Paolo Graziosi, Piero Di Jorio, Micaela Esdra; *Ecuba*, regia di Lorenzo Salvetti, scene di Luciano Damiani, costumi di Sibylle Ulsamer, con Valeria Moriconi, Gigi Angelillo, Daniele Griggio.

ROMANCERO RUBIO - È il titolo dello show nel centenario di Federico Garcia Lorca andato in scena al Teatro Brera di Milano, in marzo, con la regia e l'interpretazione di Fabrizio Caleffi. Antonio

Rassegna al Dehon

La nuova drammaturgia è malata di zapping

Per la sesta volta il Teatro Dehon di Bologna con la rassegna "La scrittura incantata", dedicata quest'anno ad Ezio Maria Caserta, attore, scrittore e docente da pochi mesi scomparso a Verona, ha alzato il sipario sulla drammaturgia contemporanea. Si è cominciato con *L'ultimo nastro di Krapp* di Beckett con Guido Ferrarini, direttore artistico del Dehon, il quale ricevette direttamente dallo scrittore irlandese, durante un incontro parigino, le indicazioni di regia. E il debito all'arte di Beckett, ma anche di Pinter, Ionesco, De Filippo, Ferrarini l'ha espresso con il suo *Uno, due, op-là!*, due personaggi sul filo di un rapporto sadomaso, altro spettacolo in cartellone. Di Gian Marco Montesano *Quintetto in nero*, un caso giudiziario dove colpevolezza e innocenza si confondono. Con *Mussolini* Mario Prosperi ha ricostruito l'ultimo incontro tra il dittatore e Claretta Petacci prima della loro condanna a morte. Infine torna il binomio Sanguineti-Liberovici che dopo *Rap* propone *Sonetto*, dove i versi di Shakespeare e Sanguineti sperimentano nuove forme di incontro con la musica e il gesto. Un'operazione coraggiosa quindi, quella del Dehon, in tempi in cui il contesto teatrale italiano sembra voler spingere gli autori di teatro al silenzio. Invece gli autori continuano a scrivere nonostante l'indifferenza quasi generalizzata delle istituzioni e a dispetto della spontanea sordità del pubblico quando in locandina non compaiono nomi orecchiati. Qual è dunque lo stato della drammaturgia? È oggi impotente, sconfitta, o si possono intravedere nuovi fermenti di rinascita del testo? Gli autori in rassegna hanno cercato di dare delle risposte nel corso di una tavola rotonda coordinata da Giuseppe Liotta, critico, autore e docente coadiuvato dallo scrittore Gregorio Scalise. Sconsolata ma veritiera l'affermazione di Liotta «Gli autori, visto che non riescono a farsi rappresentare, sono costretti a rappresentarsi da sé». Per Guido Ferrarini si è creato un distacco tra il teatro e il pubblico, quindi una delle responsabilità primarie della nuova drammaturgia è ricercare una nuova parola, un nuovo linguaggio per colmare quella distanza. Il teatro è musica, nella convinzione di Andrea Liberovici. Da qui il suo lavoro improntato alla ricerca della musicalità, della sonorità delle parole nell'intento non di narrare una storia, ma le emozioni di quella storia. Nella sua opinione «la drammaturgia va reinventata, bisogna fare i conti con lo zapping». Mario Prosperi ha aggiunto che non vi è il problema di sforzarsi con un linguaggio che si adegui alla cultura dello zapping poiché i giovani, cresciuti davanti alla tivù, spontaneamente scrivono rifacendosi ai ritmi, ai modi televisivi. Ritiene che sia finita l'epoca in cui ci si nascondeva dietro l'autogiustificazione dell'impotenza e che anzi, tra le difficoltà, vi sia motivo di sperare in quanto si assiste spesso al successo di manifestazioni teatrali non spettacolari quali letture e *mises en espace*. Cautamente Scalise per il quale «Agli intellettuali mancano gli strumenti per capire a fondo il contemporaneo». Infine scetticismo anche da parte di Gian Marco Montesano: «Tutte le arti, tutta la cultura umanistica ha perso di centralità per il moltiplicarsi dei soggetti comunicanti, per il proliferare delle forme aggreganti». *Anna Coravolo*

Le formazioni giovani invadono anche Torino

Per la seconda edizione di Teatri 90, vetrina dei nuovi gruppi nata la scorsa primavera a Milano, si è innestata un'appendice torinese, complici Teatro Settimo e Zona Castalia. Con Antonio Calbi, l'ideatore del progetto, ha collaborato per la manifestazione di Torino Vincenzo Amato. Così, parallelamente al programma milanese, Garybalditeatro, Zona Castalia e il teatro Juvarrà ospitavano in trasferta i Motus con *Catrame*, Fanny e Alexander, *Ponti in core*, Teatro dei Sassi con *Magnifico Teatro Luminario*, Rafé sto' cca del Teatro della Bugia, Agar con *FK*, *Il ritorno è un addio alla fanciullezza* e *La nuova gioventù* de La Nuova Complesso Camerata, *Nur Mut* del Masque Teatro, SantiBriganti con *Tamerlano* e infine il Teatro del Lemming con *Edipo*. A.C.

Di Senza alla chitarra ha eseguito brani di Piazzolla e Baden Powell. Organizzazione di Loredana Metta per Sefhir productions.

NEOREGISTI ALLA PROVA -

"Pre-visioni, i registi di domani alla prova"; a conclusione del corso presso la scuola d'arte drammatica "Paolo Grassi" di Milano i quattro giovani diplomandi in regia - Stefano Boselli, Gianluca Ghrò, Kikko Noci Brambilla, Sabrina Sinatti - si sono misurati, niente meno che con Shakespeare. I loro "saggi" in scena in vari teatri della città.

Laudi sacre per la CUT di Cassino

La Compagnia Universitaria Teatrale dell'Università degli Studi di Cassino, diretta da Giorgio Mennoia, ha avuto il suo battesimo sulla scena con *Ecco de Dio l'ancilla*, una silloge di laudi sacre drammatiche del XIII e XIV secolo che Marco Brogi, che ha firmato anche una regia sobria ed evocativa, ha collazionato da varie fonti, in primis il laudario perugino e quello urbinato, tutti ruotanti intorno al *tempus* liturgico del Natale. Dieci quadri dall'Annunciazione al ritorno dei Magi dopo l'Adorazione, nella trama semplice e nel semplice linguaggio di un medio evo devoto e stupito. Spettacolo intenso sia per il grande impegno dei giovani protagonisti, sia per l'iniziativa e feconda collaborazione con la Fondazione Exodus, che ha messo a disposizione strutture, manodopera e contributi attoriali.

NAPOLI FA UN '68 - Incontro su "Il '68 tra utopie e realtà" al Teatro Bellini di Napoli coordinato da Giuseppe Mascolo e a cui hanno partecipato Amato Lamberti,

Dedicato ciclo di incontri al poliedrico Dino Buzzati

In occasione delle recite al Teatro Manzoni di Milano di *Un amore*, che Tullio Kezich e Giulio Bosetti hanno tratto dall'omonimo romanzo di Dino Buzzati, il critico teatrale Gastone Geron ha organizzato, con la preziosa collaborazione della signora Almerina Buzzati, un ciclo di quattro tavole rotonde al Teatro Carcano sulla personalità e sull'opera del giornalista, commediografo, narratore e pittore bellunese. Il primo appuntamento è stato introdotto dalla professoressa Nella Giannetto, direttrice del Centro studi Dino Buzzati, a cui sono seguite le testimonianze di Indro Montanelli, Gaetano Afeitra, Mario Cervi, Guido Vergani su "Buzzati giornalista". Negli incontri successivi Giovanni Raboni, Filippo Crivelli, Angelo Foletto, Giulio Bosetti hanno parlato di "Buzzati commediografo e librettista", mentre Gillo Dorfles, Raffaele De Grada, Giorgio Forattini, Emilio Tadini, Alessandro Riva interverranno a maggio su "Buzzati pittore e illustratore". Infine Gina Lagorio, Giulio Nascimbeni, Giorgio Zampa prenderanno in considerazione "Buzzati narratore". Coordinatore e moderatore delle tavole rotonde è stato Gastone Geron.

Giulio Baffi, Santa Di Salvo, Ettore Massarese, Cesare De Seta, Lucio Allocca. Contestualmente è andato in scena *Il '68* di Tato Russo con la regia di Allocca.

BAUDELAIRE PER 60 - Solo sessanta spettatori a replica per *Baudelaire I fiori del male* della compagnia Chille de la Balanza. Lo spettacolo è inserito nell'ultima iniziativa del gruppo: "Teatro a San Salvi", l'ex manicomio fiorentino a cui è dedicato lo spettacolo di teatro-danza *Memorie di San Salvi*. Le altre proposte sono state una lettura di testi inediti di Artaud a cura di Dominique Valadié e *Il viaggio Artaud Van Gogh La follia* sempre firmato Chille.

LA LOCANDIERA DEI GIOVANI - La compagnia Giovani del Teatro Ghione ha presentato a Roma *La Locandiera* di Goldoni. La regia di Lorenzo Simoni, figlio dell'attore

Carlo, ha dato grande valenza espressiva alla musica, di sua composizione, che commenta l'azione drammaturgica. Scene di Mariella D'Amico, costumi di Elisabetta Tria.

TEATRO IN CIFRE - La presidenza del Consiglio dei Ministri ha difeso in un comunicato le sovven-

zioni ai teatri stabili erogate dagli enti locali per l'attuazione della scorsa stagione: Piccolo Teatro di Milano: 4.730 milioni; Teatro Stabile di Genova: 4.690; Teatro di Roma: 9.810; Teatro Stabile di Torino: 6.350; Teatro Stabile di Catania: 3.720; Teatro Stabile del Friuli: 3.093; Biondo di Palermo: 6.900; Teatro Stabile Sloveno: 1.819; Centro Teatrale Bresciano: 1.750; Emilia Romagna Teatro: 2.440; Teatro Stabile di Bolzano: 2.100; Teatro Stabile dell'Umbria: 2.540; Teatro Stabile del Veneto: 1.830.

DUE ANNI DOPO - Ha riaperto dopo un biennio lo Spazio Reno, a Calderara di Reno (Bologna). Per l'occasione si è inaugurato con "Risvegli di confine", un percorso tra sperimentazione e nuova drammaturgia. Beckett in primo piano nelle riletture azzardate dei *Famosa Mimosa: Happy days in Marcido's Field*, e della compagnia Krypton: *U jocu sta' finisciennu*, traduzione calabrese di *Finale di partita*. Poi *Bar* che è valso il premio Ubu a Spiro Scimone, *Fratellini* di Francesco Silvestri, *Delirio amoroso* con Licia Maglietta su testi di Alda Merini, e un *Woyzeck* reinterpretato dal regista Fulvio Ianneo.

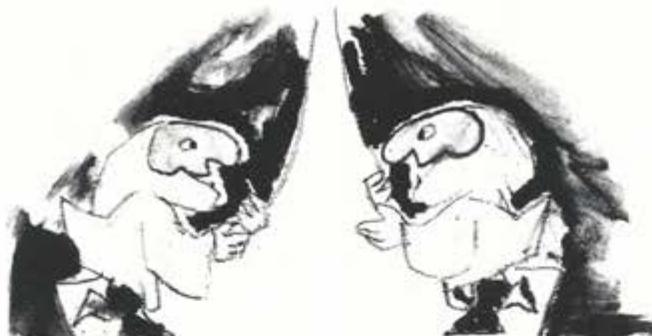


TEATRALMENTE INTRECCI -

Torna la seconda edizione di "Teatralmente Intrecci", organizzata da il Teatro La Contrada e il Teatro Miela con il sostegno della Fondazione CRTrieste. In apertura eXp, danza interattiva della compagnia Avventure in Elicottero prodotti. *Ettore Majorana. Un giorno di marzo*, diretto da Laura Crismani e prodotto da La Contrada; *Valigie. Un mare in movimento* con Barbara Della Polla; *Camminanti* di Remo Rostagno e Beppe Rosso con la regia di Gianpiero Solari; *Periferico Otto*, ormai mitico spettacolo dei Corona-Gherzi-Mattioli; *L'idealista magico* del bolognese Teatrino Clandestino; *A me frega niente*, da un'idea del regista Vasco Mirandola interpretato da un gruppo di ragazzi non udenti ed *Età dell'Ensemble* di Vicenza, tratto dai *Sillabari* di Parise, costituiscono il nucleo centrale della sezione teatrale dell'iniziativa.

LE OMBRE DI LUZZATI - Data dal 1978 il sodalizio artistico tra il Teatro Gioco Vita di Piacenza e lo scenografo Lele Luzzati. Nell'ex chiesa di San Ludovico di Parma è stata allestita, a cura dell'assessorato alla cultura del comune, il Teatro Gioco Vita e il Teatro delle Briciole, una mostra con le creazioni di Luzzati per la compagnia. L'esposizione è strutturata come percorso animato dove le ombre, tecnica favorita dal gruppo, la fanno da padrone.

MOSTRA DI DAMIANI - È stata recentemente inaugurata, al Teatro di Documenti di Roma, progettato e costruito dallo scenografo Luciano Damiani, una mostra di suoi bozzetti di scena. In precedenza la mostra era stata allestita all'accademia di Brera a Milano, a Salonicco, in occasione del Festival dei Teatri d'Europa, e



al Louvre di Parigi. Per informazioni e prenotazioni di visite didattiche: tel. 06/5744034.

IN MEMORIA DI PAOLO GRASSI

- Seppure tardivamente, Milano ha espresso la sua gratitudine a Paolo Grassi, cofondatore del Piccolo Teatro e suo acutissimo organizzatore, dedicando al suo

nome il largo che si trova alle spalle della nuova sede del Piccolo. Il sindaco Albertini, presente alla cerimonia ha ricordato Grassi come un uomo «con la missione del teatro nel cuore» ed ha aggiunto che il nuovo Piccolo deve connotarsi «teatro nazionale e d'Europa, ma della città di Milano. Spetta alla città garantirne

la funzione pubblica».

TEATRO IMPURO - È il titolo della raccolta dei testi di Marco Martinelli, fondatore e anima di Ravenna Teatro, recentemente pubblicata per i tipi di Danilo Montanari editore. Dopo il Premio Ubu '97, l'autore-regista ha avuto anche la soddisfazione di una traduzione del suo *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, a cura di Teresa Picarazzi e Wiley Feinstein, per il pubblico statunitense.

GIRASOLI D'ORO - Il premio Girasole d'Oro, creato quindici anni orsono dai ristoratori di Pozzolengo (Brescia) Arturo Gambarotti e Fulvio Sartori, come «omaggio al lavoro di un artista» è stato attribuito a Piera Degli Esposti e a Fabio Battistini.

EXIT

Ricordo di Claudio Gora

Il calibro di una star perso nei titoli di coda

Una vita difficile: autobiografia di tutti - di tutti gli italiani. Il titolo di un bel film, qualcosa di meno, ma molto di più di un capolavoro: protagonista Alberto Sordi, l'italiano sbagliato. E Claudio Gora? L'italiano giusto: l'uomo di successo. Nell'ultima sequenza della storia tanto ben raccontata, umiliato davanti alla moglie Lea Massari, Sordi butta Gora in piscina: nella sua piscina.

Ecco, anche in questo ricordo, dopo la sua scomparsa a ottantaquattro anni, il suo nome viene secondo, dopo quello della star. Ma Claudio Gora è stato qualcosa di meno, ma molto di più di una star: per esempio da regista ha firmato *Febbre di vivere*, da un lavoro di Leopoldo Trieste, un altro colonnello dell'esercito dello spettacolo nazionale che, persi quasi tutti i suoi generali, promuove ammiragli i cambusieri. E la vita è sempre (più) difficile, ma nessun film sa più raccontarla.

Ricordiamo Claudio Gora come padre di Andrea e di Marina Giordana, per esser loro accanto nella malinconia dei titoli di coda, ma non lo ricordiamo per questo. Per sostenere ruoli da cattivo, come ha fatto Gora, non si può certo esser cattivi attori. Lo accolga il cast dei Galeazzo Benti, degli Adolfo Celi. Applausi. *Fabrizio Caleffi*

STAGIONE D'AUTORE - Tutta dedicata all'autore contemporaneo la stagione del torinese Teatro Juvarrà. La giovanissima Kane, Magherini, Luttman, Luttazzi, D'Ambrosi sono solo alcuni dei nomi in lista. Mentre Giorgio Sebastiano Brizio si è occupato di mettere in mostra le ultime leve di artisti visivi.

CRITICA A CONFRONTO - Tra le interessanti iniziative di Ruotalibera Teatro di Roma - una rassegna di spettacoli e letture di poesia - spiccano degli appuntamenti regolari con critici teatrali. Un modo di interrogarsi sulla funzione della critica teatrale, un'occasione di incontro e confronto. Con Barbara Gizzi, Cristina Ventrucci, Gianfranco Capitta, Emilia Costantini e altri.

IL TEATRO AGGIORNA - Promossa dal Servizio beni e attività culturali della Provincia di Arezzo, si è appena svolta, nel cittadino Teatro Petrarca, una rassegna di teatro ragazzi carica di un'importante valenza di collegamento tra teatro e scuola. Infatti gli artisti inseriti in programma (Gruppo Vasco Mirandola, Banda Osiris, La Piccionaia, Teatro Libero, Centro Teatro Nuovi Linguaggi) sono stati ospiti del corso di aggiornamento per insegnanti "Il teatro come linguaggio primario della contemporaneità".

IL '68 ALL'OUT OFF - Il teatro Out Off di Milano ha dedicato diverse serate all'"anno della rivolta". Dapprima sono intervenuti degli scrittori: Luca Doninelli, Dario Voltolini, Davide Pinardi, quindi l'artista vicentino Giorgio Fabbris ed il regista cinematografico Silvano Agosti.

ARTISTI IN CATTEDRA - Il Provveditorato agli Studi di Livorno

ha organizzato a Cecina un corso di aggiornamento per insegnanti sul tema "Le tecniche espressive dell'attività teatrale" con i docenti della Scuola comunale di teatro L'Artimbanco, oltre a Fernando Mastropasqua dell'Università di Pisa, Armando Punzo e Nicola Rignanese di "Carte Blanche" Volterra e Marion D'Amburgo de "I Magazzini".

UN TEATRO DA RESTAURARE - Una serata di spettacoli per contribuire al restauro del teatro "La nostra settecentesca meraviglia" è stata organizzata a cura del Teatro Stabile di Anghiari (AR). Si sono esibiti Caterina Casini, Mario Guiducci e i Ricomposti, Alberto Marconcini, Edoardo Plana e moltissimi altri artisti.

IL MINOTAURO BALLA - La compagnia MDA Produzioni Danza ha debuttato al Teatro Vascello di Roma con *Minotauro*; regia di Lello Lecis, coreografia di Aurelio Gatti, musica di Germano Mazzocchetti, con Toni Candeloro, Antonio Pellegrino, Sebastiano Tringali.

IN/CANTO - È il titolo della rassegna del canto di tradizione orale e di nuova espressività musicale a cura dell'Istituto Ernesto De Martino che si tiene a maggio al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino. In concerto Paolo Ciarchi, Dodi Moscati, Riccardo Tesi e gli Area international popular group.

MASCHERENERE - Dopo un anno di ricerca nell'ex-Zaire, la compagnia Mascherenere torna con lo spettacolo *Furgone Passeggeri*, la versione italiana di *Le Car* presentato al festival di Avignone del '95.

TURANDOT SI FA IL LIFTING - Una *Turandot* tutta nuova quella

prodotta da Accademia Perduta con le musiche originali di Andrea Alessi e le parole di G. Pizzoli e C. Casadio che ha firmato anche la regia. Il debutto è stato al Teatro Masini di Faenza.

I DIRITTI DEI VALDESI - *Fuochi*, di Renzo Sicco e Marina Jarre, ripercorre la storia dei valdesi, una minoranza religiosa scossa da secoli di persecuzioni. Lo spettacolo, prodotto da Assemblea Teatro, è da quattro anni in tournée in Italia, Francia, Germania e Svizzera, ed è di recente andato in scena al Teatro Agnelli di Torino in occasione delle celebrazioni del 150° anniversario delle *Lettere Patenti* con cui Carlo

Alberto concesse ai valdesi i diritti civili nel 1848.

SI PARLA FIORENTINO - Rigorosamente in vernacolo fiorentino gli spettacoli rientrati nella rassegna organizzata dalla Casa del popolo di Grassina "Invernacolo, ovvero lo spettacolo, la tradizione, l'allegria".

LA CREATURA DANZA - Dall'omonimo romanzo di Tahar Ben Jelloun, *Creatura di sabbia*, spettacolo di teatro e danza di e con Sandra Enel e Veronica Melis, è andato in scena al Teatro Scuotiti di Milano dopo aver fatto tappa in varie città italiane.

100% SHAKESPEARE? - Fresca

Picasso stregato dal teatro in mostra a Palazzo Grassi

Gia nell'elegante salone d'ingresso di Palazzo Grassi il visitatore della mostra Picasso 1917-1924 ha un primo e rivelatore incontro con il Picasso artista del teatro. Sulla sua testa, agganciato al soffitto, incombe il grande sipario di Parade, che l'autore realizzò nel '17. Quello del rapporto tra Picasso ed il teatro è infatti un filo della mostra veneziana curata da Jean Clair, allestita da Gae Aulenti ed aperta fino al 28 giugno.

A colui che si addentra nelle ventitre sale dell'esposizione, Picasso fa respirare a pieni polmoni l'aria dell'avanguardia, raccontando - attraverso bozzetti, schizzi e costumi di scena - il suo soggiorno romano sollecitato da Cocteau, l'incontro con Diaghilev ed i Ballets russes, con Satie, Massine, Grigoriev, con Stravinskij e con Olga Koklova, che diventerà sua moglie. Ma sono testimoniati anche i periodi durante i quali Picasso si accomoda affascinato in platea tutte le sere al Circo Medrano, si appassiona alla figura di Arlecchino e lavora su Pulcinella e la sua maschera, tenendo presente sullo sfondo la lezione della Commedia dell'Arte. A Palazzo Grassi c'è dunque la summa del Picasso scenografo e costumista di quegli anni: oltre ai lavori per Parade e Pulcinella (1920) si possono ammirare anche quelli per Il cappello a tre punte (1919), Le train bleu (1924) e Mercure (1924), sul cui sipario, da poco restaurato, superba sintesi di linee, si chiude l'esposizione. P.G.



di stampa, per i tipi della New Cambridge Shakespeare, l'edizione critica di *The reign of Edward the Third (Edoardo III)* del professor Giorgio Melchiori, uno dei più autorevoli anglisti a livello mondiale. Da un secolo il dramma, benché non integralmente, è attribuito a William Shakespeare. Tuttavia non v'è certezza.

OMBRE E PUPAZZI - Un attore, dei pupazzi e le ombre per animare la favola *Il re e il bruco che mangiava l'erba*, andata in scena al Teatro L. Dalmazio di Torino, scritta, diretta e interpretata da Giuseppe Cardascio.

MAURI REGISTA LIRICO - L'attore Glauco Mauri ha firmato la regia del *Macbeth* di Verdi andato in scena al Teatro San Carlo di Napoli.

TANGUEROS A MILANO - *Divina*, spettacolo di tango, con la regia di Dante Fiorenza e la sceneggiatura di Yolanda Navas, è stato presentato al Teatro delle Erbe di Milano.

MACBETH IONESCHIANO - Rielaborato l'originale testo di Ionesco *Macbeth* per lo spettacolo *Officina Macbeth* della compagnia

Opera Prima, adattamento e regia di Francesco Marino, andato in scena al Teatro degli Artisti di Roma.

UN TEATRO RIAPRE - Finalmente ha rialzato il sipario il Teatro Annibal Caro di Civitanova Marche, che fu inaugurato nel 1872. Per l'evento il Teatro delle Albe con il suo *Arlecchino* e *Il misantropo* dei Teatri Uniti con Toni Servillo, poi la danza con Maximiliano Guerra e il gruppo Sosta Palmizi, la musica con Milva e la comicità della compagnia Aringa & Verdurini.

La rotonda del Pellegrini apre alla Nuova Compagnia di Milano

Alla decagonale Rotonda del Pellegrini, è stato recentemente varato il programma culturale della Nuova Compagnia di Milano. Finalizzato all'integrazione delle iniziative della Fondazione Ambrosiana, prevede quest'anno una stagione ricchissima di appuntamenti. La Nuova Compagnia, cui fanno riferimento personaggi del calibro di Alessandro Quasimodo, Giampiero Tintori, Giuseppina

Carutti e Relda Ridoni, proporrà opere di Bennett, Gadda, Pascoli,

Quasimodo, Testori. Rientra nel progetto la lettura scenica del

Roma

Cnd: performance e flash opere al progetto "Aree intermediali"

Nell'ambito del progetto *Aree intermediali*, il Centro Nazionale di Drammaturgia Teatro Totale, diretto da Alfio Petri, con la consulenza di Ugo Ronfani, ha presentato a Roma, al Teatro dei Contrari, tre performances e due flash opere.

La performance di Alfio Petri, attore, regista e autore, privilegia, come spazio scenico, il corpo. Le parole di poeti del calibro di Withman, Hesse, Quasimodo, Saba, Caproni, Taghore, Vian coinvolgono interamente il corpo dell'attore, la cui interpretazione consente il passaggio da un corpo "muto" ad un corpo "vivo", dall'inerzia al risveglio delle sue potenzialità, allo sperpero volontario delle sue energie. Si tratta di un cuore arido, sostenuto da una mente vigile e coordinatrice che "lancia" la parola del testo senza tralasciare di esercitare uno stretto controllo sul mezzo espressivo. Nella stessa serata, la performance di Giovanni Fontana, poeta sonoro e visivo: seduto davanti ad uno scrittoio dipana intricati fili, cerca impossibili definizioni, produce suoni che vanno dagli acuti fino agli implosivi bassi ruttanti della impossibilità di emissione. Imprescindibile la lezione dei Magazzini e della Societas Raffaello Sanzio, per il poeta che rappresenta se stesso e si serve della musica (di Luca Salvadori) e di una videocamera fissa su di uno schermo, in cui penetra talvolta creando una dimensione in cui corpo e oggetti tentano di costruire una "poesia dello spazio", estranea quindi alle pagine del libro, ai limiti della sgradevolezza e della sofferenza, senza corteggiare l'audience. L'intelligente performance di Arrigo Lora Totino, trascrittore di tecniche di composizione musicale in forme verbo-visuali, noto per i suoi studi sul segno e sui rapporti intra ed extra musicali e per le sue sperimentazioni verbali di ispirazione futurista e dada, ha offerto esempi di poesia ginnica e di musica rumorista, per concludere, questa volta assieme ai primi due performers, con un gran bollito dei più noti testi del momento, esempi tutti del "Teatro di Parola". Nella seconda serata due produzioni dell'Europa Festival di Ferentino: *Vedo dove vado* di Lora Totino per la regia di Fontana e le musiche di Pace, con il soprano Gabriella Zanchi, il mimo Pro e l'attore Lazzeri. Poema sonoro, con momenti troppo concitati, in cui la parola, la musica, il segno, il colore e l'odore esprimono quella concezione di teatro intermediale che ha motivato la nascita del centro nazionale di Drammaturgia, l'opera *Tupac Amaro* di Gianni Toti, poeta lineare e videoartista. La potremmo definire un'opera musicale, incentrata sull'olocausto provocato dall'attuale dittatore del Perù, con chiari riferimenti alle stragi di indios compiute dai primi conquistatori. I suoni si armonizzano con le immagini, suggestive e gradevoli, ma la parola finisce con l'essere sopraffatta dagli altri codici. *Paolo Guzzi*

romanzo di Giovanni Testori, *Il Dio di Roserio* nell'adattamento di Giuseppina Carutti. Mario Cei, più che una lettura scenica, offre al pubblico un vero e proprio monologo. Seduto su uno sgabello, interpreta sapientemente il ruolo del "gregario" Sergio, intenzionato a riscattarsi dal "Dio del ciclismo" Dante Pessina, cui ha sempre fatto da "servo" e che ancora una volta impedirà il concretizzarsi del suo sogno di vittoria. La Carutti scorge, nella vicenda, implicazioni omosessuali. Lo testimoniano gli insulti "al femminile" che Dante rivolge a Sergio e le particolareggiate descrizioni che costui fa del corpo sudato e virilmente muscoloso di Dante. *Daniilo Ruocco*

Non farà più ombra il pino di Pirandello

Il «gran pino solitario» nella campagna di Girgenti, noto come «il pino di Pirandello», accanto al quale furono sepolte le ceneri dello scrittore, è stato abbattuto da una violenta tromba d'aria. Toto Cacciato lo ha fotografato, ormai mutilato irrimediabilmente, e di quelle immagini ne ha fatto una mostra alla free Gallery by Master Lab di Agrigento. Quando, come ogni anno, si è tenuto il convegno internazionale pirandelliano, il leggendario pino era soltanto più riprodotto in locandina della manifestazione. A.C.

CORSI

IL '68 AL CINEMA - Un corso di aggiornamento davvero piacevole quello che gli insegnanti hanno avuto l'opportunità di frequentare a Parma realizzato dall'assessorato alla cultura del comune della città, il Provveditorato agli studi, il

Cineclub Edison - Teatro Cinghio e con il patrocinio dell'Associazione nazionale dei critici di teatro. "1968-1969 Gli anni della contestazione" si è articolato in incontri, proiezioni di film e commenti, tra i docenti: Antonio Parisella, Marco Grispigni, Valeria Ottolenghi, Roberto De Lellis, Alfonso Iacono.

INTERPRETANDO SPALDING GRAY - Tutto dedicato all'interpretazione delle opere dell'autore americano Spalding Gray il seminario per attori tenuto da Andrea Adriatico a Bologna.

BRERA TEATRALE - Da marzo a giugno lezioni bisettimanali di interpretazione, scrittura e regia teatrale presso il Centro internazionale di Brera a Milano. Docenti d'eccezione protagonisti della scena come Adriana Asti, Jerzy Sthur, Guido De Monticelli. Prospettive di scritture per i migliori corsisti. Per informazioni: 02/86465503-26140070.

EDUCARE AL TEATRO - Un seminario di igiene vocale e dizione, e tre cicli di lezioni volti allo studio scenico rispettivamente di *Assassino nella cattedrale* di Eliot, la commedia di Plauto e l'approfondimento della figura di Paganini, costituiscono il programma didattico del genovese Teatro Ateneo.

COMMEDIA DELL'ARTE - Antonio Fava, direttore della Scuola internazionale dell'attore comico di Reggio Emilia, ha in programma uno stage estivo intensivo di Commedia dell'arte, mentre da settembre a dicembre riprenderà la scuola dell'attore comico. I corsi, che vedono l'affluire di allievi da ogni parte del mondo, si concluderanno con il rilascio di un attestato, lo stage, e di un diploma, la scuola. Per maggiori infor-

mazioni: Dina Buccino, CP 404, 42100 Reggio Emilia, tel. 0522/436768, fax 0522/455589.

IL METODO RUSSO - Tatiana Olear, attrice di Lev Dodin del Teatro Malyj di San Pietroburgo condurrà a Milano, in Brera, un seminario: venticinque lezioni di tre ore ciascuna dall'8 al 27 giugno. Il laboratorio consisterà nell'apprendimento del tradizionale metodo russo attraverso esercitazioni professionali; a conclusione verrà presentata una pièce. Il

corso, la cui quota di iscrizione è di lire 367.000, è rivolto ad attori professionisti e allievi delle scuole di teatro. Inviare curriculum ad Andrea Gattini, via Guerrazzi, 123, 57013 Rosignano Solvay (Livorno). Per informazioni e iscrizioni telefonare dopo le ore 19.00 allo 0586/792105.

ALLIEVI E MAESTRI - Il prossimo 8 maggio al Teatro Filodrammatici di Milano andrà in scena *Risveglio di primavera* di Frank Wedekind, con repliche fino alla fine del

Dieci anni in soffitta

Da quando nel 1996 l'edificio teatrale della Soffitta, sede dell'omonimo centro teatrale all'interno del Dipartimento di Musica e Spettacolo di Bologna, venne chiuso per problemi di statica, le iniziative sono tornate ad essere nomadi come quando si avviarono dieci anni fa. Fu infatti proprio nel 1988 che il Dipartimento di Musica e Spettacolo di Bologna diede inizio ad attività di promozione dello spettacolo dal vivo organizzando l'ospitalità dei polacchi Osmego Dnia e del Living, appena dopo la scomparsa di Beck. E oggi, a dieci anni di distanza, è ancora il Living protagonista nel cartellone del decennale con il progetto "Living now" articolato negli spettacoli *Not in my name*, che da quattro anni il Living replica a Times Square, New York, ogni volta che viene eseguita una sentenza capitale, e *Chisciotte* in collaborazione con Casa degli Alfieri di Asti e la regia di Judith Malina la quale ha inoltre tenuto un breve ciclo di lezioni sull'insegnamento di Erwin Piscator, suo maestro; ancora due laboratori pratici su Mejerchol'd e il Living e su Tecniche e pratica della creazione teatrale. Non solo Living per celebrare l'alba del secondo decennio della Soffitta ma un pacchetto generoso di occasioni di spettacolo, incontro, confronto e approfondimento. "Teatro e narrazione": *Lettere a Dorotea* e *Dioniso Germogliatore* di Giuliano Scabia, e poi Marco Baliani con *Tracce*, Laura Curino con *Olivetti*, Marco Paolini con *Quaderni su Vajont e altre storie*, e ancora Antonio Rezza, e la coppia Vetrano-Randisi. *Al presente* di Danio Manfredini, *Barboni* della compagnia Pippo Delbono e Laura Putignani con la presentazione dei lavori realizzati con i Rom del campo nomadi di Bologna hanno costituito la sezione "Teatri di confine". Molte esperienze si sono incontrate nel progetto "Teatro e carcere", vi hanno aderito inoltre gli inglesi *Escape artists* con i quali collabora Harold Pinter. Con la partecipazione delle università di Amiens e Madrid un seminario internazionale sull'uso didattico e la realizzazione di CD Rom per lo spettacolo, terza tappa del progetto "La notazione dello spettacolo". A completamento della ricchissima offerta di proposte del decennale, un incontro sul tema di maschera e trucco in Oriente e Occidente e una serie di incontri dedicati a Decroux, Feldenkrais e Grotowski. A.C.

Autrici alla ribalta in una primavera rosa

Si rischia di essere retorici a ribadire la specificità femminile in ambito intellettuale ed artistico oggi, che il terzo millennio sta per affacciarsi, e che la diversità di genere non si sdoppia semplicemente, ma si moltiplica alla ricerca personale di un'identità che calzi. Invece tra teorie sbandierate e pratica c'è un guado allargato, per esempio, dalle tuttora persistenti difficoltà che le donne incontrano ad imporsi professionalmente. Il teatro non fa eccezione. Benvenuta quindi ogni iniziativa che si propone di rinforzare e rendere più visibile "l'altra metà del cielo". Come "Diversa sempre - laboratori, spettacoli, letture, incontri sulla drammaturgia contemporanea delle donne", organizzato da Il Teatro delle donne e il Centro di drammaturgia delle donne in collaborazione con gli assessorati alla cultura del comune di Carrara, e di Massa, la provincia di Massa, il Progetto Donna di Carrara, la commissione Pari Opportunità della provincia di Massa, l'assessorato alla cultura e la commissione Pari Opportunità della regione Toscana. Il senso della manifestazione è di mettere in risalto la differenza di metodo e di contenuto che le artiste esprimono nel lavoro teatrale attente in particolare a tematiche sociali, ad "altre" diversità: l'handicap, l'omosessualità. Ospitata presso il Teatro Animosi di Carrara e il Teatro Guglielmi di Massa, l'iniziativa che si conclude a fine aprile, è stata articolata in incontri, spettacoli, mises en espaces e un laboratorio di scrittura teatrale con Lidia Ravera. In scena: *Manicomio Primavera* di e con Carlina Torta dal libro di Carla Sereni, *Delirio amoroso* con Licia Maglietta su testi di Alda Merini, *Lettera di bambola-lettera del soldatino* con Silvia Guidi su testi di Barbara Nativi, *Colando da ogni orifizio* di Claire Dowie tradotto da Luca Scarlini con Dodi Conti, *Ospedale* di e con Anna Perino, *Diversa sempre*, tratto da Peter Handke con Tiziana Bergamaschi, *Altri tempi* di Raffaella Battaglini con Alvia Reale, Dorotea Aslanidis, Anita Laurenzi presentato in anteprima nazionale, prossima produzione del Teatro delle Donne. *Anna Ceravolo*

Rodolfo Valentino rivive a Taranto

Dal 18 al 23 maggio si terrà presso l'Itis "A. Pacinotti" a Taranto "TeatroEteatro" uno stage teatrale per la messinscena dello spettacolo *Viaggio verso la luna... solo andata - Rodolfo Valentino. Un mito, commedia* in due atti di Rina La Gioia. Il progetto, ideato dalla stessa Rina La Gioia, è promosso dall'associazione artistica culturale La Misenscène, la nuova Compagnia Stabile del teatro italo argentino di Agnone, la compagnia Mondoteatro e in collaborazione con l'assessorato alla Programmazione Culturale della provincia di Taranto. Verranno sviluppati i temi: "Esperienza d'attore" con Mariano Rigillo, "Il lavoro dell'attore" con il regista Livio Galassi, "Lo spazio scenico" con Rina La Gioia, "Il costume scenico" con Giusy Giustino e "Il teatro dei miti" con lo storico teatrale Franco Perrelli. Il critico teatrale Ugo Ronfani interverrà per un profilo critico della commedia di Rina La Gioia, la cui lettura drammatizzata è a cura del regista Mario Baldini, coadiuvato per l'ambientazione da Rina La Gioia per le scene, Leo Pantaleo per i costumi e dai musicisti Dante Roberto e Angelo Ciura.

me. Sono stati chiamati ad interpretario i giovani diplomati dell'Accademia del Filodrammatici che divideranno il palcoscenico coi loro maestri e con gli attori formati alla scuola in anni più lontani. Firma la regia Guido De Monticelli, con Mario Borciani ideatori della manifestazione "Risvegli di primavera" che include serate musicali con protagonisti d'eccezione come Bruno Canino e la *mise en espace* del musical da camera *Memorie di un giovane re* di Heinrich Böll, a cura di Borciani e De Monticelli.

La Sanzio insegna la full immersion nel gioco del teatro

Certo originali le proposte didattiche della Societas Raffaello Sanzio. Innanzitutto si distinguono per lo scopo che non è quello formativo, ma la ricerca pura intorno ad una idea di teatro non imposta dal docente ma sviluppata in maniera dialogica con gli allievi. Quindi il metodo che si struttura su un procedimento istintuale iniziale prima di essere formalizzato. I corsi della Sanzio si distinguono nella "Scuola teatrale della discesa" diretta da Claudia Castellucci e rivolta ai giovanissimi, e nella "Scuola sperimentale di teatro infantile" diretta da Chiara Guidi, per bambini. Entrambe sono gratuite e non viene praticata alcuna selezione per accedervi tranne la verifica dei limiti d'età. La prima, articolata in due anni e, in base al principio che «il termine della scuola è solo personale e introverso» può essere continuata anche dopo il biennio, prevede una rappresentazione pubblica a chiusura del ciclo. La "Scuola sperimentale di teatro infantile" parte dal presupposto che «la prassi di un teatro infantile si compia fuori dall'ambito scolastico, perché è ingannevole congiungere automa-

ticamente l'idea infantile del teatro con l'istituzione scolastica» e pone come regola di base l'immersione totale in un gioco mimico. A.C.

IL PARATEATRO DI GROTOWSKI - Rena Mirecka, Ewa Benesz e Mariusz Socha hanno sviluppato una forma di ricerca parateatrale, quella che Grotowski ha definito "Parateatro", che li ha portati ad una elaborazione di processi esperienziali che sono stati di recente proposti ad un piccolo gruppo di partecipanti. I laboratori si sono svolti a Bologna, a cura del Centro di promozione teatrale La Soffitta, e a Milano presso il teatro Il Trebbio.

AVVICINARSI AL TEATRO - Fino a fine giugno l'Officina artistica Savinio di Torino tiene un corso di avvicinamento al teatro per un massimo di sedici iscritti. Per maggiori informazioni: tel. 011/8172274.

PREMI

25° FLAIANO - Affrettarsi, perché il 30 aprile scade il termine per partecipare al premio, dedicato al critico prematuramente scomparso Dante Cappelletti, per opere teatrali inedite di autori di età non superiore ai trentotto anni. Inviare i lavori, in sette copie alla Segreteria del Premio, via Salvatore Tommasi 5, 65126 Pescara. Tra i componenti la commissione giudicatrice: Giorgio Albertazzi, Giovanni Antonucci, Giuliana Lojodice, Maurizio Scaparro. Il bando è istituito all'interno della 25a edizione del Premio Internazionale Flaiano che prevede l'attribuzione del "Pegaso d'oro" a un regista, un attore, un'attrice italiani e il premio alla carriera ad un protagonista della scena.

PREMIO BOLZANO - C'è tempo fino al 31 ottobre per partecipare alla quarta edizione del Premio Bolzano indetto dal Teatro Stabile di Bolzano con la collaborazione del quotidiano *Alto Adige* e della Sede Rai di Bolzano. Il premio per testi teatrali legati al tema del "confine" o ispirati da una vicenda altoatesina, consiste nella messa in scena del primo lavoro classificato e nella lettura pubblica della seconda opera prescelta. Inviare i testi, in otto copie, a: Teatro Stabile di Bolzano, via Tre Santi 1, 39100 Bolzano.

TEATRO RAGAZZI

SEGNALI LOMBARDOEUROPEI - Dal 14 al 17 maggio Pavia e Vigevano saranno la patria di "Segnali '98", l'appuntamento annuale con il teatro ragazzi. La novità di questa edizione riguarda la sua nuova configurazione di festival e l'avvio di un progetto europeo che coinvolge Lombardia, Rhone-Alpes, Baden-Wuttemberg e Catalunya. Verranno infatti proposti sei spettacoli lombardi ed altri sei provenienti dalle altre regioni, un *work shop* aperto agli operatori stranieri e l'ospitalità di una classe di bambini di Heidelberg per realizzare un programma di formazione sul bambino spettatore.

CONVEGNO ANIMATO - Convegno a Torino su "Il gioco del teatro. L'animazione trent'anni dopo" organizzato dal Progetto teatro ragazzi e giovani Piemonte, Teatro dell'Angolo, Assemblea Teatro, Stilema, Dottor Bostik. Sono intervenuti tra gli altri: Cristina Loglio, Onofrio Cutaia, Piergiorgio Giacché, Roberto

Alonge, Giuliano Scabia

AMATORIALE

KOLBE - A un anno dalla scomparsa di Italo Alighiero Chiusano, la compagnia Città di Pistoia ha ricordato l'autore con una pregevole messa in scena della sua opera *Kolbe* con la regia di Franco Checchi.

OTTO ANNI AL CASTELLO - La compagnia Al Castello, diretta da Claudio Pesaresi, ha festeggiato il suo ottavo compleanno con la messa in scena di *Maria Tudor* di Victor Hugo. Lo spettacolo, contrassegnato da un'importante coralità scenica, è stato frutto di un'impegnativa ricerca storica e teatrale.

NONOSTANTE IL TERREMOTO - UmbriaTeatroFestival - nonostante le ferite del terremoto - ha realizzato un'ottima rassegna teatrale con il sostegno della regione e di diciotto comuni: otto spettacoli in concorso e imponente affluenza di pubblico hanno dato un forte segnale di rinascita e fervore creativo.

DA VERONA - Per coraggiosa iniziativa di EstravagarioTeatro è stato costruito nella quinta circoscrizione della città, uno spazioso ed accogliente Teatro Tenda che ospita, nella stagione in corso, ben diciannove spettacoli (prosa, musica, operetta). Estravagario si presenta con *Il borghese gentiluomo* di Molière e con altri spettacoli tra i più impegnativi del suo passato repertorio. Sempre a Verona sono stati rappresentati *A Parigi, A Parigi - La Cagnotte* di E. Labiche del gruppo La Formica e un acrobatico *Mowgli* di P. Quintal della compagnia G. Totola.

«Insufficiente coerenza culturale»: Festival di Pesaro senza sovvenzioni

di Eva Franchi

Il 22 maggio 1948, al Teatro Rossini di Pesaro, debutta il primo Festival Nazionale d'Arte Drammatica. Il Ministero del Turismo e Spettacolo lo sostiene e garantirà nell'arco di parecchi decenni, una congrua sovvenzione: soprattutto significativa e trasparente. L'*intelligentia* teatrale dell'epoca rivolge attenzione all'evento pesarese, vi prende parte attiva, ne stimola lo sviluppo. Per l'occasione così si esprime Silvio D'Amico, maestro indiscusso: «Questo Festival ha ridato a noi teatranti la prova dell'esistenza di un amore al teatro non spento, anzi vigoreggiante come forse non mai, in questa vecchia terra dove è nata la scena moderna». L'anno seguente Renato Simoni - illustre critico e drammaturgo - invia questo messaggio: «Vi prego dire alle compagnie che partecipano al secondo Festival d'Arte Drammatica quanto stimo questi gruppi d'attori che recitano soltanto per amore, spesso con abnegazione, lavoratori d'altre arti, d'altre professioni, d'altri mestieri che si raccolgono con fervore disinteressato per studiare il teatro, intenderne le vie, partecipare alla sua missione, intenti a far sempre meglio, capaci - come hanno spesso dimostrato e dimostrano - di fare benissimo. Essi contribuiscono utilmente alla conservazione del repertorio che le compagnie dei pubblici teatri, sospinti anche da ragioni pratiche, lasciano cadere o rievocano di rado, essi diffondono l'amore alla recitazione, la curiosità, le commozioni consolatrici delle favole sceniche e perciò formano costantemente spettatori nuovi per le compagnie militanti».

Mezzo secolo dopo, nell'anno di grazia 1998, l'attuale Dipartimento dello Spettacolo ha liquidato la celebrazione del "Cinquantenario" pesarese come un inutile avvenimento «che si caratterizza per insufficiente coerenza culturale». I tempi cambiano. Anche le mode, i costumi, i ministri. Si trasformano le dirigenze, le ideologie, le colorazioni politiche. Al Dipartimento di via della Ferratella, in nome della "coerenza culturale", probabilmente non ricordano affatto né Silvio D'Amico, né Renato Simoni con tutte le conseguenze del caso: ad esempio la legge Veltroni per il teatro, se sarà approvata, non contempla - nonostante richieste, testimonianze, documentate referenze - neppure la "citazione" del teatro filodrammatico che si autogestisce, autofinanzia, paga le tasse eccome e mai farebbe sperpero di pubblico denaro, ma aspira a un pubblico riconoscimento, rivendica il diritto ad un suo specifico spazio. Negli altri paesi d'Europa - proprio l'Europa alla quale disperatamente aneliamo - questa legittimazione è assicurata da Ministri informati e disponibili che attribuiscono allo sforzo degli Amatori una giusta valutazione di merito.

Un democratico governo di centrosinistra - molto più a sinistra che al centro - dovrebbe essere particolarmente sensibile alle istanze di base, a tutto ciò che esprime "cultura e sentimento popolare", radici primarie di ogni attività filodrammatica che non è mai semplice "dopo-lavoro", vacuo impiego del tempo libero. I nuovi signori di via della Ferratella non l'hanno ancora capito. Che delusione!

UILT

Gli "Amatori" hanno deciso: rassegne a tema

Si è svolto a Bologna, promosso dalla UILT (Unione italiana libero teatro), un convegno sul tema "Festival e Rassegne: cerchiamo nuove strade". Presenti i direttori artistici delle più qualificate rassegne nazionali, ma anche nuovi operatori, il commediografo Luigi Lunari, il docente del Dams Giuseppe Liotta e in rappresentanza della Siad il commediografo Antonio Nediani.

Forse è bene ricordare che in Italia i festival e le rassegne gestite dal teatro amatoriale sono un centinaio, coinvolgono 4/500 compagnie per un totale di circa 5/600 serate di rappresentazione.

Le rassegne hanno sempre rappresentato la vetrina del teatro amatoriale, un palcoscenico ambito dai gruppi che spesso lavorano tutto l'anno per poter partecipare ad una di queste manifestazioni, alle quali si accede dopo una selezione. Negli ultimi anni, per molte e anche valide ragioni, gli organizzatori hanno confezionato rassegne e festival seguendo gli stessi criteri di un cartellone professionistico, chiamando compagnie con un repertorio "di cassetta". Da qui l'allarme lanciato dalla UILT, affinché si ritrovi la dimensione originaria. Due le proposte della UILT: cambiare il metodo selettivo, oggi basato sulla visione di materiali video, scegliere un tema per tutte le manifestazioni. Il dibattito è stato acceso ed inte-

ressante, si è avvertita la necessità di ribadire la totale differenza del teatro professionistico, fondato su scelte di mercato, dal teatro amatoriale fatto esclusivamente per passione.

Molto favore ha incontrato l'idea di attribuire un tema ad ogni rassegna, così da fornire ai gruppi una linea culturale precisa. In tal caso le compagnie non lavoreranno più soltanto a un "freddo" prodotto consumistico, ma metteranno in scena il frutto delle loro ricerche. Qualcuno ha giustamente fatto notare che l'iniziativa non troverà immediati appoggi, ma l'importante è iniziare, col tempo anche gli enti pubblici preposti accetteranno l'altra faccia del teatro, quella del "teatro per il teatro". E allora le rassegne e i festival diventeranno non un banale tentativo di imitazione, ma un fiore all'occhiello, un'offerta culturale precisa, frutto dell'intelligenza, della conoscenza, del lavoro, e mai dell'ammiccamento interessato. Ciò può essere fatto solo dal teatro amatoriale, ciò vuol dire essere amatori. Alla fine dei lavori è emersa la volontà di creare fra le rassegne di Macerata, Monza, Schio, Rovereto, Vicenza ed altre di più recente fondazione, un comitato per studiare e approfondire il problema.

Stiamo vivendo un periodo in cui ognuno cerca di evidenziare e valorizzare solo ciò che fa come se fosse l'unico patrimonio possi-

bile, incapace di accettare qualsiasi critica, a caccia solo di consensi e premi. Dunque, quando la presunzione diventa cultura, fa bene scoprire che c'è qualcuno disposto a rivedere le proprie scelte, pronto a porsi in discussione, disponibile al dialogo, e non per interesse personale, ma al fine di realizzare qualcosa in cui crede, che ama: il teatro amatoriale.

Questo è stato il successo più grande dell'iniziativa. *Silvio Manini*

NOTIZIARIO

ASSEMBLEA UILT - Presso l'Hotel Villa Diana Marina di Rimini si è tenuta l'annuale assemblea nazionale della Uilt. I temi all'ordine del giorno - attività artistica e i problemi organizzativi delle compagnie - sono stati sviluppati in appositi gruppi di lavoro e discussi poi collettivamente. L'assemblea si è dimostrata un momento operativo importante di confronto e di progettazione culturale.

RICOMINCIARE - Dopo la pausa, forzata e dolorosa, sono ripresi i progetti della Uilt Marche, sospesi a causa del sisma che ha colpito la regione. Sono previste rassegne a Petriolo, Matelica, Morrovalle, Macerata, Potenza Picena e un convegno regionale dedicato a "Dialecto: tesoro da conservare e tramandare". Nel prossimo autunno prenderà il via la IV edizione del premio di poesia dialettale "Giovanni Ginobili", in

collaborazione con il comune di Petriolo e riservato ai poeti della provincia di Macerata.

BURATTINI CHE PASSIONE! - La compagnia Buratta La Luna di Firenze impronta la propria attività sul teatro di burattini, sia attraverso la produzione di spettacoli con sagome di legno a figura intera, tipici della tradizione toscana, sia attraverso laboratori per le scuole dell'obbligo e la direzione artistica di due rassegne di teatro di figura: "Baracche e burattini" a Firenze e "Burattini a teatro" a Campi Bisenzio.

FIRENZE NON TI RICONOSCO - Il progetto "Ritrovare Firenze, percorso teatrale attraverso la civiltà, la storia e le tradizioni fiorentine", realizzato dalla compagnia teatrale Il cenacolo delle folle, si è risolto come un percorso ideale nella storia e nella vita fiorentina dal Rinascimento ad oggi attraverso la messa in scena di sette spettacoli, alcuni dei quali rappresentati autentici e rari eventi teatrali, come *La sporta* di Gelli, *La Crezia* di Zannoni e la prima rappresentazione moderna de *I Piagnoni e gli Arrabbiati al tempo di fra' Gerolamo Savonarola* di Revere, contributo, tra l'altro, alle celebrazioni savonaroliane.

EN ATTENDANT - La Uilt Napoli (al suo quinto anno di vita, quindici associazioni iscritte), grazie allo sforzo, anche economico, dei gruppi iscritti, contribuisce con serietà e professionalità alla diffusione del teatro di base nel territorio cittadino. In attesa che le istituzioni collaborino alla realizzazione di una rassegna nazionale, che consenta alle compagnie locali di confrontarsi con altre realtà, continua con successo la rassegna

"Incontri con il teatro di base" che ha concluso a gennaio la sua IV edizione. Tra gli autori rappresentati, oltre agli immancabili De Filippo e Scarpetta, anche Ayckbourn, Cooney e Shakespeare.

50° ANNIVERSARIO - La Filodrammatica di Laives (BZ), con la messinscena de *La terra promessa* di J. Feientinger, uno squarcio sulla vita di una piccola comunità di sudtirolesi ai quali la guerra ha tolto la casa, la terra e la speranza, festeggia il 50° anniversario della propria fondazione e dell'attiva presenza sul territorio del Trentino Alto Adige. Il testo viene presentato in dialetto trentino, grazie alla paziente opera di ricerca e traduzione compiuta da Elisabetta Squarcina sull'originale in dialetto tedesco.

LE RAGAZZE DI BACCO - È il curioso nome della compagnia che al Teatro Libero di Milano ha presentato *Indovina chi sviene a cena* di Alberto Zavatta.

AMATORI NEL MONDO - Nel mese di luglio l'Istituto di cultura ungherese organizza il 16° Festival internazionale di teatro amatoriale a Budapest, con la partecipazione di numerose compagnie europee. Ad agosto si segnalano il Festival Mediterraneo di Teatro Amatoriale in Tunisia e il Festival Internazionale di Harstad in Norvegia al quale accedono compagnie da tutto il mondo. La formula dello scambio è invece prevista per il festival "Teatro Esperimanti" di Celyabinsk nella Russia Asiatica, organizzato nel mese di maggio.

circolo Acli di San Piero a Ema con il patrocinio del comune di Bagno a Ripoli ha organizzato

una rassegna teatrale. Hanno partecipato con i loro spettacoli la compagnia stabile del Teatro

Reims, "G. Borsi", AR.PA, "L. Mazzoni" e la compagnia di Sant'Illario a Colombaia.

SIPARIO D'ORO '98: tutti i premi dei Filodrammatici

Si è conclusa la sedicesima edizione del Sipario d'Oro, rassegna di teatro amatoriale che determina l'assegnazione di numerosissimi premi, un'iniziativa della Compagnia Lizzana e del Comprensorio. La giuria era composta dal critico teatrale Ugo Ronfani, dal docente del Dams Giuseppe Liotta e dal giovane regista Matteo Tarasco. La manifestazione si è svolta in Vallagarina, presso Rovereto, ed ha registrato una notevole affluenza di pubblico: ben undicimila presenze. In cartellone opere di Molière, Shakespeare, Goldoni, opportuni recuperi di autori come Rostand o Rocca, stimolanti escursioni nel repertorio contemporaneo italiano e straniero, in gara di emulazione con le compagnie professionistiche e, in certi casi - con Anouilh, Erdman, Wilder, Friel, Allen, Battaglini - con precisi intenti di proposta. Segno di una crescita qualitativa del repertorio e di un'opera di formazione e informazione del pubblico. Nel momento in cui l'autorità di Governo tenta di definire la società teatrale di domani, la giuria - alla luce di un'esperienza di valore nazionale come la rassegna del Sipario d'Oro - ha ritenuto di raccomandare che siano riconosciuti nei fatti l'importanza e la dignità del teatro amatoriale nel nostro paese.

Di seguito le attribuzioni dei premi.

Sezione nazionale

Sipario d'Oro: all'Accademia teatrale Campogalliani della città di Mantova con *Lùnsa. Danza d'agosto* di Brian Friel.

Migliore scenografia: a Daniele Benericetti e Piergiorgio Raffaelli per *Ballata per misteri e omicidi a Manhattan*.

Migliore attrice: a Cecilia Ruele per l'interpretazione in *Conversazione per passare la notte* della San Genesio di Volano.

Migliore attore: a Diego Fusari per l'interpretazione in *Lùnsa. Danza d'agosto* dell'Accademia teatrale Campogalliani della città di Mantova.

Migliore regia: ad Aldo Signoretti per *Lùnsa. Danza d'agosto* dell'Accademia Campogalliani della città di Mantova.

Premio del pubblico: ad Estravagario Teatro per *Il borghese gentiluomo* di Molière.

Sezione regionale

Sipario d'Oro: a Tim Teatro Instabile di Meano con *Merica, Merica!*.

La promessa: a Paola Leoni per l'interpretazione in *Il cadavere maledetto* della compagnia Quei de Vilazan.

Il personaggio: a Loredana Cont, autrice, interprete e regista di *L'eredità della pora Sunta* della Filodrammatica Rovereto Nord.

Migliore attore: a Ernesto Manzana per l'interpretazione in *L'eredità della pora Sunta* della Filodrammatica Rovereto Nord.

Migliore regia: a Gianni Corradini per *Il cadavere maledetto* della compagnia Quei de Vilazan.

Premio del pubblico: alla Filodrammatica Rovereto Nord per *L'eredità della pora Sunta*.

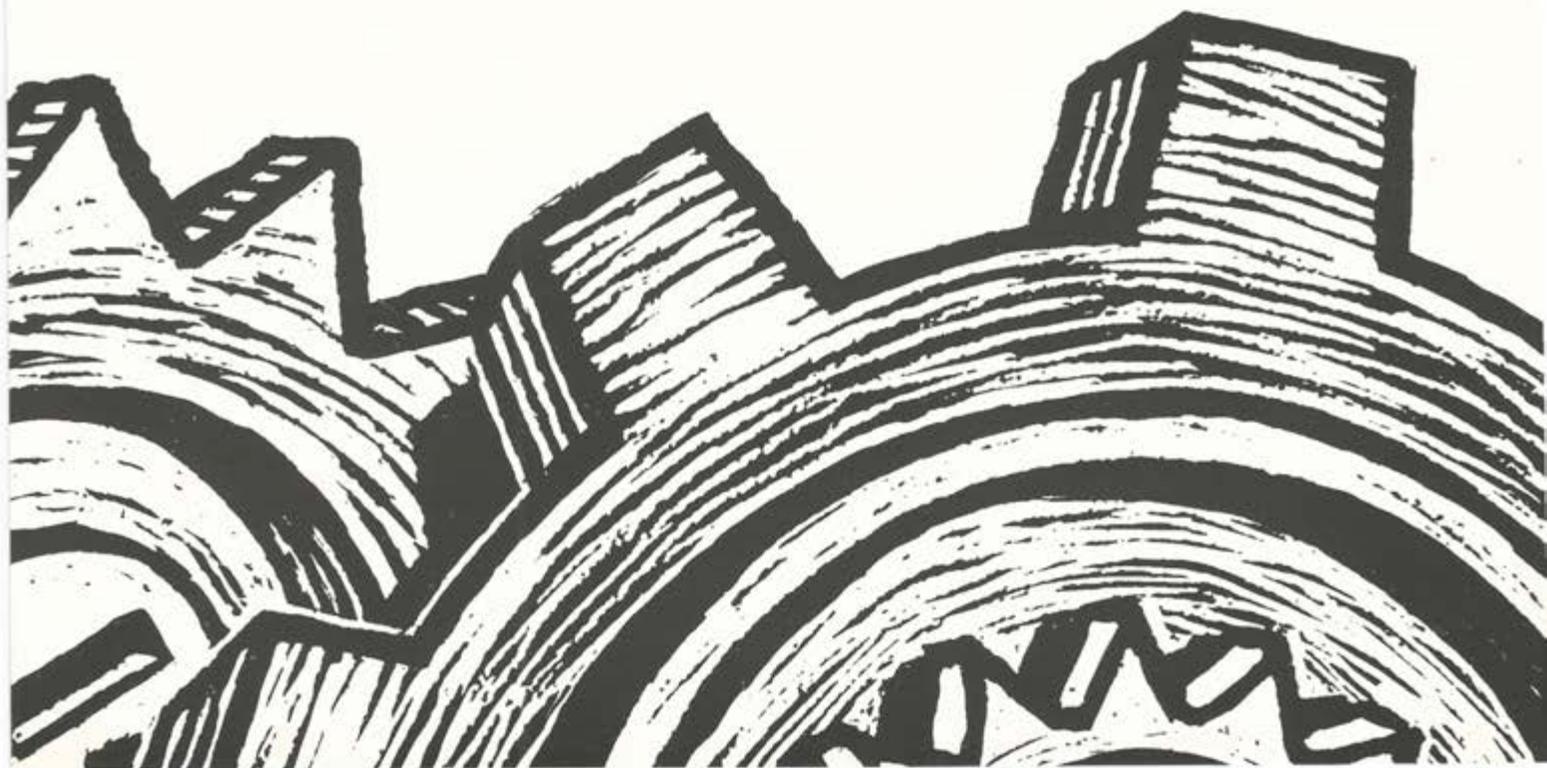
RASSEGNA A PONTE EMA - II



LE MECCANICHE DELLA COMUNICAZIONE SU HYSTRIO DIVENTANO LE MECCANICHE DEL TEATRO

La Ditta: la comunicazione pubblicitaria sul teatro e per il teatro.

Via Paolo Giovio 14 - 20144 Milano
Tel 02-462552 - Fax 02-462362



NOVITÀ ASSOLUTE
SU CD's



RICORDI

GRANDI INTERPRETAZIONI DI PREZIOSE RARITÀ DELL'OPERA ITALIANA

EDIZIONE CRITICA

CECILIA GARDIA
MICHELE PERTUSI
GLORIA SCALCHI
RAMON VARGAS
FRANCESCO PICCOLI
ONVALDO DI CREBICO

GIUSEPPE VERDI
MAOMETTO II

RAFFAELLO ANTONIOLI
EDIZIONE CRITICA
GIANLUIGI GELMETTI

RICORDI

RFCO 2021 (3CD)

EDIZIONE CRITICA

GAETANO DONIZETTI Edizione critica

Il campanello
Leo Nucci - Enzo Dara
Torino - De Mola - Casella
Orchestra e Coro del Teatro Regio di Torino
Fabrizio Maria Carminati

RICORDI

74321356132

EDIZIONE CRITICA

Mascagni

L'Elisir d'Amore

Dessi - Cura - Servile - Ghiaurov
Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera di Roma
Gianluigi Gelmetti

RICORDI

74321515442 (2CD)

EDIZIONE CRITICA

Giovanni Paisiello

La molinara

Scarabelli - Matteucci - Praticò - Remigio
Banditelli - Lazzaretti - Rinaldi Miliani
Orchestra del Teatro Comunale di Bologna
Ivor Bolton

RICORDI

74321405862 (2CD)

EDIZIONE CRITICA

GAETANO DONIZETTI Edizione critica

**LE CONVENIENZE ED
INCONVENIENZE
TEATRALI**

de Simone - Nocentini
Rubin - Andreani
Lazzaretti - Noli - Utzeri
Orchestra dei Pomerigi Musicali
Fabrizio Maria Carminati

RICORDI

74321405872

EDIZIONE CRITICA

Nino Rota

**IL CAPPELLO DI PAGLIA
DI FIRENZE**

Mazzacano - Cortez
Benelli
Basilio
Marioni
Orchestra Sinfonica e
Coro di Roma
Nino Rota

RICORDI

74321551092 (2CD)