HYSTRIO

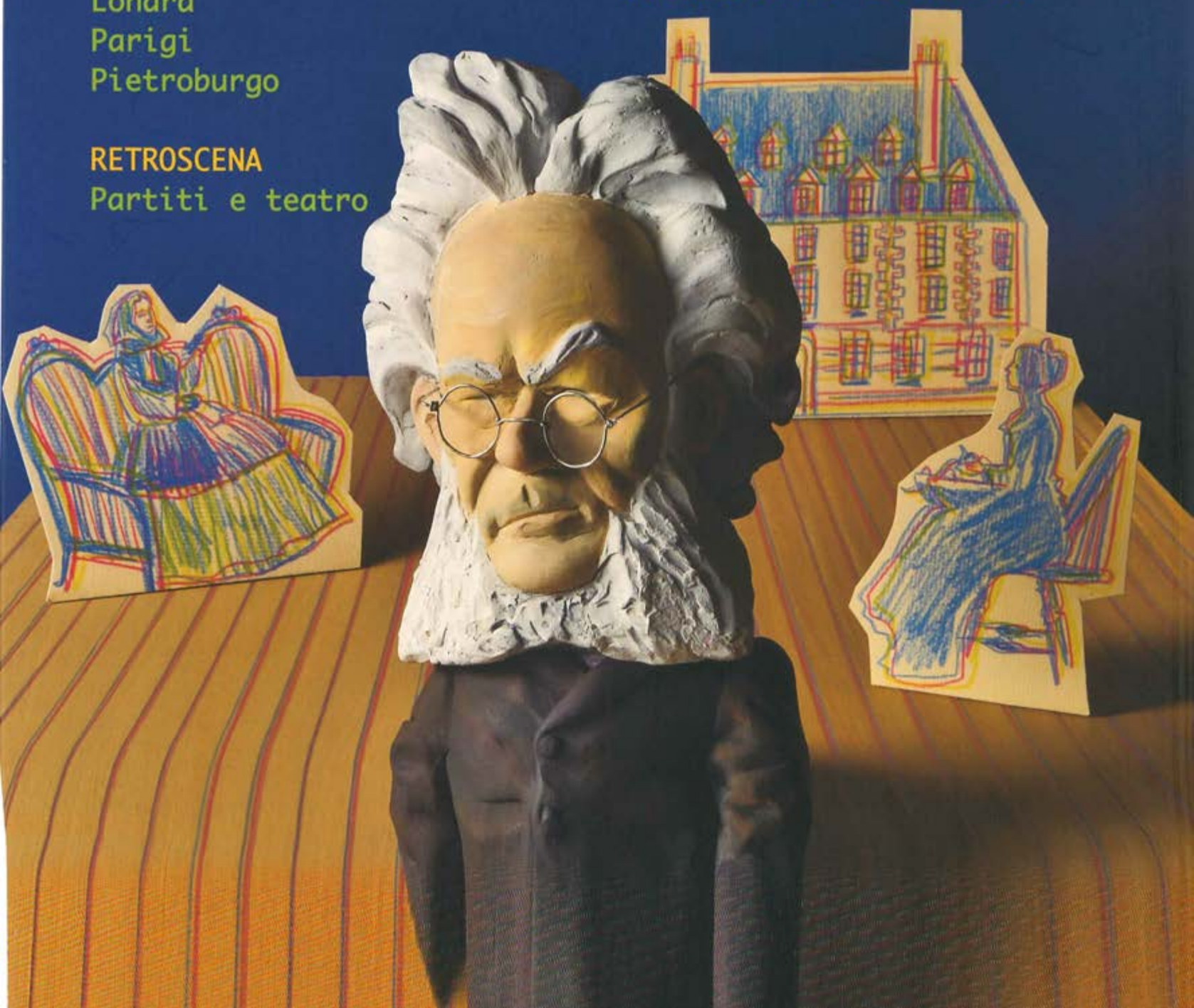
trimestrale di teatro e spettacolo

testi
SILENZIO
di Laura Buffoni
Premio Riccione-Cgil 2005

DAL MONDO
Barcellona/Madrid
Londra
Parigi
Pietroburgo

RETROSCENA
Partiti e teatro

dossier
HENRIK IBSEN



Comune di Mantova

Con il Patrocinio di
RegioneLombardia
Culture, Identità e Autonomie della Lombardia

Banca Agricola Mantovana
GRUPPOMPS

Teatro

arlecchinod'oro

festivaleuropeodelteatrodiscenaeurbano

mantova

21giugno4luglio2006

www.teatrofestival.org www.capitalespettacolo.it

Moretti SOLSTIZIO D'ESTATE Elastic THE GAG MAN Silence SEGNI BIANCHI Ilotopie ACQUAFORTE MANTOVANA Cacahuete LE TOUR DE COCHON e LES BEBES Potlach CITTÀ INVISIBILI Fura dels Baus METAMORFOSI De Bosio Gallico ORFEO NYSTI AMERICAN SOUP Dionisi EROS I Antichi IL SEGRETO DELL'ONFALOMANTE Sieni VARIAZIONI Albanese RECITAL Teatro delle Selve RE CERVO Restani Olivieri LE LAMINE DI ORFEO La Fionda DE RERUM NATURA e tanto altro ancora

Punti vendita di Hystrio

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

BARI
Feltrinelli - Via Melo, 119 - tel. 080/520751

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

BOLOGNA
Feltrinelli - P.zza Ravegnana, 1 - tel. 051/266891
Feltrinelli - Via dei Mille, 12/A - tel. 051/240302
Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/B - tel. 051/268070

BOLZANO
Libreria Marci Gras - Via Andreas Hofer, 4 - tel. 0471/301233

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

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

FIRENZE
Feltrinelli - Via Cerretani 30/32 R - tel. 055/2382652

GENOVA
Feltrinelli - Via XX Settembre, 233 - tel. 010/540830

LUCCA
Libreria Baroni - via San Paolino 45/47 - tel. 0583/56813

MESTRE
Ricordi - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/950791

MILANO
Antea Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
La Feltrinelli Libri e Musica - C.so Buenos Aires, 33/35 - 02/2023361
Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni 12 - tel. 02/76000386
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

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

NAPOLI
Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel. 081/5521436
Feltrinelli Libri e Musica - Via Cappella Vecchia, 3 - 081/2405401

PADOVA
Feltrinelli - Via San Francesco, 14 - tel. 049/8754830

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

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

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

PIACENZA
La Feltrinelli libri e dischi - Via Cavour, 1 - tel. 0523/315548

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

RAVENNA
Feltrinelli - Via 4 Novembre, 7 - tel. 0544/34535

REGGIO EMILIA
Libreria La Compagnia - Via Migliorati, 1B - tel. 0522/453177

ROMA
Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248
Feltrinelli Orlando - Via V. E. Orlando, 84/86 - tel. 06/484430
Libreria Rinascita - via Botteghe Oscure 1-2 - tel. 06/6797460
Feltrinelli Libri e Musica - Piazza Colonna gall. A. Sordi, 33 - tel. 06/68663001

SALERNO
Feltrinelli - C.so V. Emanuele, 230 - tel. 089/2580114

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

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

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

TRIESTE
Indelat - Via Venezian, 7 - tel. 040/300774

VERONA
Libreria Rinascita - Corte Porta Borsari, 32 - tel. 045/594811

VICENZA
Librarsi - Contrà Morette, 4 - tel. 0444/547140

ABBONAMENTI

Italia € 30 - Estero € 45

Versamento su c/c postale n. 40692204
intestato a:
Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturno 44, 20124 Milano.
Oppure:
bonifico bancario
COMIT, GRUPPO BANCA INTESA AG. N. 6
via De Amicis 26, 20123 MILANO
(CIN J; ABI 03069; CAB 09458;
C/C 625006976022).;
Oppure:
on line (www.hystrio.it).

In caso di abbonamento tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al fax: 02.45409483

Un numero € 9.00, arretrati € 15.
In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

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

Direttore responsabile: Claudia Cannella.

Comitato direttivo: Roberta Arcelloni, Albarosa Camaldo, Massimo Marino.

Redazione: Roberto Rizzente, Marta Vitali (segreteria), Claudia Zambianchi (web), Alessandra Moscheri e Valeria Nava (stagiste).

Grafica e impaginazione: Alessia Stefanini.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Hanno collaborato: Paola Abenavoli, Roberto Alonge, Anna Chiara Altieri, Marco Andreoli, Valentina Bertolino, Laura Bevione, Simona Buonomano, Filippo Bruschi, Davide Carnevali, Fabrizio Caleffi, Laura Caretti, Francesca Ceccotti, Anna Ceravolo, Rudy De Cadaval, Lorenzo Donati, Loredana Faraci, Mimma Gallina, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Delia Giubeli, Giuseppe Liotta, Stefania Maraucci, Fernando Marchiori, Antonella Melilli, Giuseppe Montemagno, Andrea Nanni, Dimitri Papanikas, Franco Perrelli, Gianni Poli, Oliviero Ponte di Pino, Valeria Ravera, Domenico Rigotti, Barbara Sinicco, Francesco Tei, Cristina Ventrucci, Nicola Viesti, Giusi Zippo.

Direzione, redazione e pubblicità:
via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02.40073256, fax 02.45409483.

E-mail: hystrio@fastwebnet.it

www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.
Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052, Busto Arsizio (VA)
Distribuzione: Joo - via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02/8375671.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

Il Laboratorio di Reggio Calabria

Per uno sguardo sulla città in trasformazione

È solo al terzo anno di attività, eppure si sta già affermando a livello nazionale per l'originalità delle proposte e l'unione tra nuovo sguardo sul teatro e sulla città. Parliamo del Laboratorio teatrale universitario "Le nozze" dell'ateneo di Reggio Calabria. L'università "Mediterranea" ha puntato molto sul progetto diretto da Renato Nicolini (anche docente presso lo stesso ateneo) e da Marilù Prati: un progetto che, in questi ultimi tre anni, ha dato i suoi frutti, riuscendo a fare "esportare" gli spettacoli del Lab al di fuori dei confini di Reggio. Infatti, una delle ultime produzioni, *La fondazione della città*, scritta dallo stesso Nicolini, è stata presentata anche a Roma, nel "recinto" della Città Universitaria, in occasione delle "Notti romane", a Barletta, nel cortile del Castello Svevo, in occasione del convegno annuale dell'Aislo (Associazione italiana per lo sviluppo locale), e ad agosto, probabilmente, a Camerino, nell'ambito di un seminario di architettura sul tema delle periferie. Perché l'obiettivo è sì la crescita artistica di questi giovani (una ventina gli attori), ma anche la riflessione, come si diceva, sulla città (non a caso, due importanti facoltà dell'ateneo reggino sono Architettura ed Ingegneria), e la sua visione attraverso la mediazione della scrittura drammaturgica e del palcoscenico. Si è iniziato, il primo anno, con una trilogia che prendeva in esame la casa (con la messa in scena de *Le nozze* di Elias Canetti), la città (con la prima parte di *Stato d'assedio* di Camus) e il progetto (con *Atto senza parole* di Beckett). Il secondo anno si è puntato su *La fondazione della città*, la seconda parte di *Stato d'assedio* e *Alice*. Quest'anno si è partiti con la proposta di *Alice nella polis*, per l'inaugurazione dell'anno accademico: come la definisce Nicolini, "un esercizio di variazione" su alcune scene degli spettacoli più importanti prodotti. Ma per il 2006 sono in cantiere due nuove rappresentazioni: *Le mille e una notte* e *Visioni di Gesù e Afrodite*. Un'attività in crescita e che non si ferma all'aspetto attoriale, ma si esplica anche attraverso seminari e laboratori di scenografia, videoproiezioni o musica, come quello che ha visto protagonista Daniele Sepe e che ha dato vita alla Banda D.i.a. (Dichiarazione inizio attività) che si occupa, appunto, della parte musicale degli spettacoli del laboratorio. *P.A.*

lunghezza compresa tra le 10 e le 30 pagine dovranno pervenire entro il 20 maggio all'indirizzo: Istituzione Comunale Premio Massimo Troisi, via Cavalli di Bronzo 20, Villa Bruno, 80046 San Giorgio a Cremano (Na). Sono previsti premi in denaro, la pubblicazione in volume e una pagina di pubblicità nell'Agenda Comix 2007/2008. Info: tel. 081 5654335, info@premiomassimotroisi.it, www.premiomassimotroisi.it.

PREMIO DIEGO FABBRI - Il Centro Diego Fabbri e il Comune di Forlì, in collaborazione con la Regione Emilia Romagna, bandiscono la seconda edizione del Premio Nazionale Diego Fabbri (**nella foto sotto una caricatura**). Sono ammessi testi teatrali inediti, di durata superiore ai novanta minuti e con un numero minimo di tre personaggi. Il materiale, in otto copie, corredate da un motto e da una busta sigillata con i dati anagrafici dell'autore, dovrà pervenire presso la sede del Centro Diego Fabbri, corso Diaz 45, 47100 Forlì, entro il 15 giugno 2006. Il testo vincitore, selezionato da una giuria popolare, riceverà un contributo di € 50.000 per la messa in scena dello spettacolo. Il premio ha una cadenza biennale. Info: tel. 0543.374846, info@centrodiegofabbri.it, www.centrodiegofabbri.it.

TEATRO E FEDE – Bandita la IV edizione del "PremiOpera Fantiano", organizzata dal Teatro della Fede sotto l'egida della San Paolo. Le opere, ispirate a tematiche religiose in 6 copie, dovranno pervenire presso la sede del Teatro della Fede, via Risorgimento 5, 74023 Grottaglie (Ta), entro il 30 maggio 2006. Info: tel. 099.5667501, teatrodellafede@email.it.

SCRITTURA AL FEMMINILE - L'Inner Wheel Club Roma Romae Distretto 208° bandisce la VII° edizione del Premio di Scrittura Teatrale Femminile Inner Wheel. Il materiale inedito, in 9 copie, con allegata domanda di partecipazione e nota biografica, dovrà essere inviato entro il 30 giugno all'attenzione di Bianca Turbati de Matteis, via Ugo de Carolis 61, 00136 Roma. Le tre opere migliori verranno pubblicate dalla casa editrice Borgia. Info: tel. 06.35344628, cell. 339.3407285.

PREMIO MARTUCCI – La Compagnia del Mulino organizza la IV edizione del Premio nazionale "Nicola Martucci" per opere teatrali inedite. Il materiale, in 7 copie, dovrà pervenire entro il 30 aprile all'indirizzo: Compagnia del mulino, via Pasolini 3, 70010 Valenzano (Ba). È prevista una sezione per attori under 35: si concorre con un monologo della durata massima di 10 minuti, registrato su vhs. Info: tel. 080.4671686, 333.6719415, premiovalenzano@yahoo.it, www.compagniadelmulino.it.

GIOVANI DRAMMATURGHI - L'Associazione Culturale Satura bandisce in collaborazione con il teatro Hop Altrove, la seconda edizione del Concorso Nazionale per Giovani Drammaturghi (18-35 anni). Le opere, di durata compresa tra i 60 e i 90 minuti, dovranno pervenire entro il 30 aprile all'indirizzo: Associazione Culturale Satura, piazza Stella 5/1, 16123 Genova. È prevista una mise en espace al teatro Hop Altrove per il primo classificato. Info: tel. 010 2468284, satura@aliceposta.it, www.saturarte.it.

CONCORSO VIMODRONE - Al via la terza edizione del concorso "Premio teatrale Comune di Vimodrone" per compagnie amatoriali. Gli spettacoli selezionati, preferibilmente di genere brillante, verranno proposti bisettimanalmente a Vimodrone dal 30 settembre al 25 novembre 2006. Cinque i premi previsti: miglior spettacolo, attore, attrice, regia, gradimento del pubblico. Il concorso è promosso dal Comune di Vimodrone, in collaborazione con la compagnia teatrale "Gli Anonimi". Per ricevere il regolamento, scrivere a glianonimi@alice.it

PREMIO ANTONELLI-CASTILENTI - Sono aperte fino al 30 maggio le iscrizioni al Premio Antonelli-Castilenti per il Teatro. I copioni, in otto esemplari dattiloscritti, devono essere indirizzati alla Segreteria del Premio Antonelli-Castilenti, piazza Umberto I, 64035 Castilenti (Te). Al testo prescelto dalla Commissione giudicatrice (Luciano Paesani, Franca Angelini, Raffella Cascella, Giorgio Patrizi, Giuseppe Rosato, Danilo Volponi) sarà assegnato un premio di € 2000. Info: tel. 0861.999113-312, info@associazioneantonelli.it, www.associazioneantonelli.it.

Hanno collaborato:

Paola Abenavoli, Marco Andreoli, Valentina Bertolino, Laura Bevione, Anna Ceravolo, Barbara Sinicco.

danza "Città di Trieste" Anelletto e la Bernstein School of Musical Theater di Bologna. Le lezioni si svolgeranno al Teatro Rossetti di Trieste. Sono previste delle audizioni il primo giorno di corso. Quote di iscrizione € 150 per il weekend di maggio € 475 per il corso estivo. Info: Amici Gioventù musicale, tel. 040.53170, amici.gm.ts@virgilio.it, www.agm-ts.com.

A SCUOLA CON CÉSAR BRIE - Grande opportunità per tutti gli appassionati del Teatro de Los Andes. Scadranno il 28 aprile le iscrizioni per partecipare al seminario di recitazione "Pensare la scena", condotto da César Brie (**foto sotto**) al Teatro Villa dei Leoni di Mira (Ve) dal 15 al 18 maggio e dal 22 al 25 maggio. La quota di partecipazione è di € 150 per ogni modulo, con possibilità di partecipare solo al primo modulo. Le domande di iscrizione dovranno pervenire via posta, fax o e-mail all'Ufficio Teatro Villa dei Leoni, via Don Minzoni 26, 30034 Mira (Ve), allegando una lettera di presentazione e curriculum. Info: tel. 041.4266545, fax 041.5609910, info@teatrovilladeileoni.it, www.teatrovilladeileoni.it.

LEGAMI DI SANGUE - Si terrà dal 26 al 30 aprile presso il Centro Culturale Candiani di Mestre il seminario per attori, registi e drammaturghi "Legami di sangue". Organizzato da Amaranteghe - Venetoteatroindagine, il laboratorio prende spunto da casi di cronaca nera contemporanea per guidare gli allievi in un percorso di rielaborazione drammaturgica. Info: tel. 348.0186353, info@amaranteghe.it, www.amaranteghe.it.

LABORATORIO DI RECITAZIONE E REGIA - È in programma a Bologna dal 3 all'8 luglio un laboratorio internazionale di recitazione e regia, organizzato dallo Iugte (International University "Global Theatre Experience") e condotto da Sergey Ostrenko. Per partecipare, è necessario inviare un curriculum vitae e una breve descrizione delle motivazioni personali agli indirizzi iugte@mail.ru o info@iugte.com. Info: www.iugte.com.

SCUOLA TEATRO DIMITRI - Sono aperte le iscrizioni ai numerosissimi corsi estivi della Scuola Teatro Dimitri a Verscio (Locarno), in Svizzera. Tra i tanti in programma tra metà luglio e metà agosto segnaliamo quelli di pantomima, clownerie, circo e teatro per bambini, improvvisazione danza e movimento, acrobazia e musica. I corsi sono plurilingue e i prezzi vanno dai 280 ai 500 franchi svizzeri. Info: tel. +41.091.7962414, fax +41.091.7962393, scuola@teatrodimitri.ch, www.scuolateatrodimitri.ch.

CONTACT IMPROVISATION - Il Progetto Contact Day, in collaborazione con lo Ials di Roma, organizza lezioni di Contact Improvisation, un genere di danza, fondato sull'improvvisazione, nato negli Stati Uniti all'inizio degli anni '70. Al termine di ogni lezione è prevista una sezione di prova (Jam) delle tecniche apprese. Le lezioni si terranno ogni domenica pomeriggio, fino a giugno, presso la sede dello Ials, via Fracassini 60, Roma. Il costo di ogni lezione è di € 8, ogni Jam € 6. Info: tel. 06.3236396 06.3611926, ials@tuttopmi.it, www.ials.org.

PREMI

PREMIO DAMS - Il Corso di Laurea Dams dell'Università di Bologna bandisce la quinta edizione del Premio Dams, rivolto a studenti e neolaureati dei Dams di tutta Italia e, per la sezione arte, agli allievi delle Accademie di Belle Arti. Cinque le sezioni in gara: arte, cinema, musica, teatro, discipline comuni. Per la sezione teatro si concorre con un elaborato critico (articoli, saggi, tesi di laurea, pubblicazioni), corredato da una breve descrizione del lavoro svolto. Il materiale dovrà pervenire entro il 27 aprile presso il Dipartimento delle Arti Visive, piazzetta G.Morandi 2, 40125 Bologna. Ai vincitori verrà corrisposto un premio in denaro di € 1.000. La domanda di partecipazione può essere scaricata dal sito www.premiodams.unibo.it.

RICORDANDO LA SHOAH - Il Centro Romano di Studi su l'Ebraismo (CeRSE) dell'Università Tor Vergata di Roma, in collaborazione con la cattedra di Storia della musica e dello spettacolo e l'Associazione Etruria, indice la prima edizione del premio per la drammaturgia "Teatro e Shoah". Le opere, ispirate al tema dell'Olocausto, dovranno pervenire entro il 30 settembre all'indirizzo: CeRSE Premio per la drammaturgia Teatro e Shoà, Dipartimento di Storia, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", via Columbia 1, 00133 Roma. Info: tel. 06.72595013, ebraismo@storia.uniroma2.it.

LA CORTE DELLA FORMICA - Il Teatro a Vapore bandisce la seconda edizione del Festival del Corto Teatrale "La Corte della Formica", in programma a ottobre al Formicaio di Napoli. Il materiale, comprensivo del testo in cinque copie, sinossi, note di regia, scheda tecnica, curriculum dell'autore e quota di partecipazione, dovrà essere inviato entro il 30 giugno all'indirizzo: La Corte della Formica – Teatro a Vapore, Via Epomeo 460, 80126 Napoli, oppure a mezzo mail all'indirizzo info@lacortedellaformica.it. I corti selezionati dovranno essere allestiti presso il Formicaio in occasione del Festival, e verranno presentati ogni fine settimana per tre sere consecutive. Sono previste cinque categorie di gara: miglior corto, testo, regia, attore e attrice. Info: tel. 081.7282401, 333.2155160, 349.4092556, info@lacortedellaformica.it, www.lacortedellaformica.it.

VINCI UN MUSICAL - È stata prorogata fino al 30 aprile la scadenza per partecipare alla prima edizione del concorso "Vinci un Musical", promosso dall'Associazione Arteinscena, il Teatro Politeama Pratese e Patrizia Pepe, in collaborazione con la rivista *Musical*. Gli elaborati dovranno essere inviati in triplice copia, accompagnata da cd o cd, al Teatro Politeama Pratese, via Garibaldi 33, 59100 Prato. La cerimonia di premiazione si terrà a Prato nel mese giugno; la migliore sceneggiatura verrà musicata e messa in scena dal Politeama. Info: tel.0574 603758, teatro@politeamapratese.com, www.politeamapratese.com.

IN SCENA - Bandita la seconda edizione del concorso di drammaturgia "In Scena". Le opere, inedite, della durata massima di quarantacinque minuti, con un minimo di due personaggi, dovranno essere inviate entro il 30 maggio in triplice copia all'Associazione Culturale Max Aub, c/o Massimo Brioschi, Viale Vicenza, 3, 15048 Valenza (Al). Il testo vincitore verrà rappresentato dalla compagnia Max Aub all'interno della rassegna teatrale "Settembre", presso il teatro Macallè di Casteleccio (Alessandria). Info: tel.0 333.3810151, 338.9831195, info@maxaub.it, www.maxaub.it.

PREMIO TROISI - L'Istituzione Comunale "Premio Massimo Troisi" del Comune di San Giorgio a Cremano (Na) bandisce la IX edizione del Premio Massimo Troisi per atti unici, monologhi e sketch di cabaret. Le opere, inedite, di

LAWRENCE OLIVIER AWARD 2006

Dallo schermo al palcoscenico: invertendo il ruolo degli addendi, non cambia il risultato finale. Nella sua trasposizione teatrale, il musical *Billy Eliot* (**foto sotto**) ottiene uno strepitoso successo, conquistando ben quattro Laurence Olivier Award (miglior nuovo musical per i testi di Lee Hall e le musiche di Elton John; miglior attore protagonista, i quindicenni James Lomas, George Maguire and Liam Mower; suono, Paul Arditti, e coreografia, Peter Darling) il più prestigioso Premio del Regno Unito per il teatro, assegnato annualmente dalla Society of London Theatre. Con i suoi quattro riconoscimenti (attrice protagonista, Eve Best; revival; scenografia, Rob Howell, e regia), *Hedda Gabler*, diretto da Richard Eyre, è l'altro trionfatore dell'edizione 2006. Due i premi per *Guys and Dolls* (outstanding musical production e miglior attrice per la sezione musical) mentre *Heroes* di Gérald Sibleyras, tradotto da Tom Stoppard, *Something wicked this way comes* e *Madam Butterfly* vincono, rispettivamente, i premi per la miglior commedia originale, miglior entertainment e migliore opera. Simon Stephens si aggiudica il premio per la drammaturgia con *On the store of the wide world*, Brian Dennehy è attore protagonista per *Death of a Salesman*, Noma Dumezweni miglior attore non protagonista per *A raisin in the sun*. Pina Bausch trionfa nella sezione outstanding achievement in dance per *Neiken* e *Palermo, Palermo*, mentre Ian McKellen si aggiudica il premio speciale della giuria. La cerimonia si è svolta lo scorso febbraio al London Hilton, Park Lane.

ANCORA JEREMY IRONS - Ritorna, dopo quasi vent'anni di assenza dalle scene, Jeremy Irons. Il celebre attore, premio Oscar per *Il mistero von Bulow*, interpreterà l'ex ufficiale asburgico Henrik ne *Le braci* di Sándor Marai, in scena fino al 27 maggio al Duke of York Theatre di Londra. *Embers*, questo il titolo della riduzione di Chrispher Hampton, diretta da Michael Blakemore, narra il confronto/scontro tra due vecchi nella notte, atteso e continuamente rimandato per quasi mezzo secolo. Info: tel. +44.870.0606623. www.theambassadors.com.

BROADWAY: RECORD 2005 - Si chiude con un record l'annata 2005 di Broadway: 825 milioni di dollari l'incasso complessivo, con un incremento del 10,2% rispetto al 2004. Non male, per questi tempi di ristrettezza economica. Ma l'arcano è presto svelato se anciamo a spulciare i cast degli oltre trenta musical allestiti, mai come lo scorso anno ricchi di *guest-star*, da Billy Crystal (*700 Sundays*) a Denzel Washington (*Julius Caesar*), fino a Matthew Broderick e Nathan Lane, in scena al Brooks Atkinson Theater fino al 24 giugno con il remake de *La strana coppia* di Neil Simon.

È L'ORA DEI VAMPIRI - Debutterà al Palace Theatre di Broadway il prossimo 25 aprile *Lestat* di Elton John e Bernie Taupin. Ispirato alla saga di Anne Rice (*Intervista col vampiro, Il vampiro Lestat*), il musical, diretto da Robert Jess Roth, libretto di Linda Woolverton, narra la tragedia del vampiro Lestat (Hugh Panaro), costretto, nonostante gli ideali di giustizia, a uccidere per la sopravvivenza. Info: www.lestat.com.

SAVE THE MET BROADCASTS - Il Metropolitan di New York ha avviato un ambizioso progetto di recupero di tutte le registrazioni delle trasmissioni radiofoniche dedicate all'Opera, trasmesse ininterrottamente dal 1931 il sabato sera. Per maggiori informazioni sui tempi e le modalità di una donazione, è possibile consultare il sito www.metoperafamily.org/metoperaf/support/stm_broadcast_campaign/make_gift.aspx.

JULIA ROBERTS A BROADWAY - Rischia la paralisi il botteghino del Bernard B. Jacobs Theatre di New York. A pochi giorni dal debutto, *Three days of Rain*, incassa cifre da capogiro, destinate, secondo gli esperti, a stabilire nuovi record nella storia di Broadway. Il motivo di tanta euforia si chiama Julia Roberts. Dopo una lunga assenza dallo schermo, la diva più pagata del momento passa a teatro per interpretare il ruolo di una ragazza, Nan, che scopre, o crede di scoprire, insieme al fratello e a un amico di infanzia, uno scottante segreto nella vita del padre architetto. Lo spettacolo, scritto da Richard Greenberg e diretto da Joe Mantello, è in scena fino al 18 giugno. Info: www.telecharge.com.

COMMEDIA DELL'ARTE - L'Accademia Nazionale di Arte Drammatica Silvio D'Amico organizza la terza edizione del corso di perfezionamento per attori "La Commedia dell'Arte", in programma a Roma dal 19 giugno all'8 luglio. Sono previste lezioni teoriche, esercitazioni pratiche e l'Open Class "Zanni, Amori & Capitani" su brani scelti del XVI, XVII e XVIII secolo. Le domande di iscrizione, corredata dal curriculum, dovranno pervenire entro il 12 maggio presso la sede dell'Accademia, Via Bellini 16, 00198 Roma. Costo: € 500. Info: tel. 06.8543680. info@silviodamico.it, www.silviodamico.it.

ACCADEMIA UCRAINA DEL BALLETTO - Sono aperte le iscrizioni agli esami di ammissione alla Scuola Professionale dell'Accademia Ucraina di Balletto. La Scuola ha una durata di otto anni ed è rivolta a ragazzi e ragazze undicenni. L'ammissione agli anni successivi, dal secondo all'ottavo, è subordinata alla preparazione tecnica acquisita, valutata in sede di esame. Le audizioni si terranno presso il Teatro delle Erbe, via Mercato 3, Milano, dal 22 al 26 maggio, dal 3 al 7 luglio, dal 4 all'8 settembre e il 2 ottobre. I moduli di iscrizione sono scaricabili dal sito www.accademiaucraina.it. Sono previsti inoltre corsi di formazione e perfezionamento per insegnanti sulla metodica Vaganova. Per partecipare, è necessario inviare il curriculum professionale entro il 25 settembre. Info: tel. 02.86464986, 335.6877099, www.accademiaucraina.it.

A GENOVA IL TANZTHEATER - Il Teatro dell'Archivolto di Genova, in collaborazione con il Goethe-Institut, organizza dal 24 al 30 maggio, presso il Teatro Gustavo Modena, un seminario intensivo di danza, ispirato all'universo letterario di Italo Calvino e diretto da Jean-Laurent Sasporles, coreografo e danzatore solista del Tanztheater di Pina Bausch. Il seminario è rivolto a danzatori professionisti per partecipare è necessario inviare un curriculum una settimana prima dell'inizio delle lezioni. Info: tel. 010.6592220, teatro@archivolto.it.

OK! MUSICAL! 2006 - Proseguiranno fino a luglio (6-7 maggio, giugno/luglio per tre settimane) le lezioni del *Masterclass* per la formazione di performers di musical, organizzato dalle associazioni Amici Gioventù Musicale, il Centro di formazione per la

Rivoluzionaria, se confrontata con l'ormai decennale storia del teatro, la proposta del nuovo direttore artistico, Dominic Dromgoole, di inserire, accanto a quattro opere originali di Shakespeare (*Coriolano*, dal 5 maggio; *Tito Andronico*, dal 20 maggio; *Antonio e Cleopatra*, dal 25 giugno; *La commedia degli errori* dal 22 luglio), due pièce di autori contemporanei. Simon Bent (*Sotto la bandiera nera*, sulla storia della repubblica dei pirati Rabat e le gesta di Long John Silver, dal 9 luglio) e Howard Brenton (*In extremis*, ambientata in Francia nel XII secolo a tempo della storia d'amore tra Abelardo ed Eloisa, dal 27 agosto). L'iniziativa, spiega Dromgoole, muove dalla volontà di rilanciare la drammaturgia contemporanea ed è giustificata dalla perenne attualità di un drammaturgo, Shakespeare, e di un argomento, "I confini di Roma", scelto come tema-guida per la stagione 2006. Info: tel. +44.20.79021400, info@shakespeareglobe.com, www.shakespeares-globe.org.

I 50 ANNI DEL ROYAL COURT - Proseguiranno fino a settembre i festeggiamenti per il cinquantenario del Royal Court Theatre di Londra. Tra gli eventi in programma, segnaliamo *Ken Campbell: Decor without production* (fino a maggio), una gara di improvvisazione tra attori e musicisti, ispirata alla storia del Royal Court; *I remember the Royal Court* (18-20 maggio) e *Come Together (again)*, irriverente serata, in data da definirsi, per rivivere, negli anni immediatamente successivi all'abolizione della Censura nel 1969, lo spirito e l'atmosfera del nascente Fringe Festival, ospitato nel 1970 dal Royal Court. Cinque gli incontri di *Five Forums*: inaugurati a febbraio con la storia del design, affronteranno nei mesi a venire i temi degli scrittori omosessuali (22 aprile), delle donne (24 giugno), degli autori di colore (12 agosto) e delle influenze europee sulle produzioni del Royal (30 settembre). Info: tel. +44.207.5655050, info@royalcourttheatre.com, www.royalcourttheatre.com.

MILLS ALL'EDINBURGH FESTIVAL - Sarà Jonathan Mills il nuovo direttore artistico dell'International Festival di Edimburgo. Compositore australiano, vice-rettore dell'Università di Melbourne, già direttore del Melbourne International Arts Festival, Mills succederà, dopo quindici anni, a Brian McMaster. Il passaggio di consegne è previsto nell'ottobre del 2006.

UN MUSICAL IN DIECI MINUTI - Un musical della durata massima di dieci minuti, lontano dai fasti di Broadway, povero, essenziale, ispirato a casi di cronaca. Lo abbiamo visto tra gennaio e febbraio al Greenwich Village di Londra: i partecipanti comprano una copia del quotidiano *The Indipendent* e inventano una storia. Il giorno dopo, scrivono una mail alla direzione con il soggetto di un musical. Sei squadre vengono selezionate, invitate al Greenwich e fornite di giornali, due attori e risme di carta. Dopo dieci ore, i minimusical sono pronti per il debutto. Ai caffè del teatro prima, al Musical Voices Festival qualche giorno dopo. Il pubblico, in sala, applaude divertito. Nemmeno i futuristi di Marinetti erano arrivati a tanto. Per saperne di più, www.greenwichtheatre.org.uk.

IL RITORNO DI FRANK SINATRA - È di scena a Londra *Sinatra at the London Palladium*, musical-evento che ricostruisce la vita di The Voice, dagli esordi *swing* con Harry James e Tommy Dorsey ai concerti al Copacabana, dai fasti hollywoodiani ai trionfi a Las Vegas. Firmato da David Leveaux, con la coreografia di Stephen Mear e la supervisione musicale di Gareth Valentine, il musical è in cartellone al London Palladium fino al 7 ottobre. Info: www.sinatra.com.

INEDITI DI BRECHT - Circa 2500 documenti inediti di Bertolt Brecht (1898-1956) sono stati trovati in un garage di Goldbach, Svizzera, dove erano rimasti abbandonati per decenni, e consegnati all'archivio dell'Accademia di belle arti a Berlino. Vi sono lettere private (36 alla moglie Helene Weigel, altre a intellettuali esuli come lui), foto, documenti d'identità.

BECKETT, UN'IRLANDESE EUROPEO - Nell'ambito delle celebrazioni per il centenario di Samuel Beckett, l'Università di Reading organizza presso il Reading Museum la mostra *Samuel Beckett - The Irish European* (fino al 25 giugno) per ripercorrere cronologicamente la vita del grande drammaturgo, dall'infanzia a Dublino al successo della maturità. Un fitto programma di conferenze e workshop, in collaborazione con la Beckett International Foundation, accompagna fino a giugno l'esposizione. Info: Museo di Reading, tel. +44.118.939.9800, www.readingmuseum.org.uk.

ALTMAN ALL'OLD VIC - Momenti di gloria, per il direttore artistico dell'Old Vic, Kevin Spacey. Fino al 22 aprile, lo storico teatro londinese ospiterà *Resurrection Blues*, ultima pièce di Arthur Miller, diretta da Robert Altman. In scena, per denunciare le distorsioni della politica internazionale e il cinismo dei media alcune star dei film di Altman, da Matthew Modine a Neve Campbell, fino a Jane Adams. Info: tel. +44.870.0606628, ovicadmin@oldvictheatre.com, www.oldvictheatre.com.

A TEATRO CON KATHLEEN TURNER - Sono sempre più numerose le star di Hollywood "prestate" al teatro. Tra le altre, Kathleen Turner (*La guerra dei Roses*, *Peggy Sue si è sposata*), in scena all'Apollo Theatre di Londra con *Chi ha paura di Virginia Woolf?* (fino al 13 maggio), diretto da Anthony Page. Non è la prima volta che la Turner si dedica al teatro: cinque anni prima, aveva già calcato le scene londinesi, interpretando il ruolo della signora Robinson ne *Il laureato*. Info: www.kathleen-turner.com.

Premio Max

Trionfano i teatri off

Spesso ignorati dalla critica, snobbati dal pubblico, i teatri off trovano ora il loro giusto riconoscimento. È accaduto lo scorso mese di marzo al Barcelona Teatre Musical: la rete spagnola dei Teatri alternativi si aggiudica il Premio Max della critica per la ricerca svolta, l'impegno nella formazione di un nuovo pubblico e il ruolo strategico di palestra e trampolino di lancio per artisti emergenti. Questi i premi per le altre sezioni: miglior spettacolo, *Hamelin* (Animalario); teatro musicale, *Mar i Cel* (Dagoll Dagom); danza, *Ca-gà* (Marta Carrasco); autore in castigliano, Juan Mayorga (*Hamelin*) (**foto sotto**); autore in catalano o valenciano, Rodolf Sirera (*Raccord*); autore in lingua basca, Yolanda Arrieta (*Grua*); autore in gallego, Gustavo Pernas Cora (*Paso de Cebra*); adattamento, Ernesto Caballero (*Monsieur Ibrahim e i fiori del Corano*); musica, Albert Guinovart (*Mar i Cel*); coreografia, Marta Carrasco (*Ca-gà*); regia, Andrés Lima (*Hamelin*); regia di musical, Joan Vives (*Mar i Cel*); scenografia, Isidre Prunes Y Monte Amenós (*Mar i Cel*); costumi, Joan Miquel Reig (*La vuelta al mundo en 80 días*); luce, Miguel Angel Camacho (*Viaje del Parnaso*); attrice protagonista, Lola Herrera (*Solas*); attore protagonista, Juan Margallo (*Monsieur Ibrahim e i fiori del Corano*); attrice non protagonista, Carmen del Valle (*La Celestina*); attore non protagonista, Emilio Gutiérrez Caba (*A Electra le Sienta bien el Luto*); danzatrice, Eva Yerbabuena (*A cuatro voces*); danzatore, Cesc Gelabert (*Psitt! Psitt!*); spettacolo per ragazzi, *Animalico* (Pitx, Clowns); produzione, Animalario (*Hamelin*). Giunto alla nona edizione, il Premio Max è organizzato dalla Società Generale di Autori ed Editori.

Il TEATRO INOPPORTUNO DI COPI - Si concluderà il 10 maggio con *Il frigo*, regia di Andrea Adriatico, il festival "COPIsteria". Il teatro inopportuno di Copi, in programma a Bologna presso i Teatri di Vita. A quasi vent'anni dalla morte, il monologo, interpretato da Eva Robins, celebra, con la sua verve polemica, l'ispirazione surreale della vicenda, la beffarda comicità, il talento istrionico e visionario di un artista tornato sorprendentemente alla ribalta nel corso dell'ultima stagione. Info: tel. 051.566330, www.teatrodivita.it

MONDOINSCENA FESTIVAL - Si terrà in Basilicata, tra il 22 e il 27 maggio, la prima edizione del Festival Internazionale del Teatro per la gioventù e l'infanzia "Mondoinscena". Organizzato dal Centro di Drammaturgia Europeo della Basilicata, il festival coinvolgerà compagnie di teatro-ragazzi provenienti da tutto il mondo (Spagna, Belgio, Russia, Marocco, Romania, Iran, Israele e Italia) e sarà focalizzato sui temi della tolleranza, della solidarietà e della pace. Info: cdepotenza@virgilio.it, www.cdepotenza.it.

TEATRO CLASSICO 1 - Sarà Euripide il protagonista indiscusso del 42° Ciclo delle Rappresentazioni Classiche, organizzate annualmente dall'Istituto del Dramma Antico: debutteranno l'11 maggio al Teatro Greco di Siracusa le *Troiane*, per la regia dello spagnolo Mario Gas, mentre il 12 sarà la volta di *Ecuba* diretto da Massimo Castri. Gli spettacoli verranno ripresi, a giorni alterni, fino al 25 giugno. Info: tel. 0931.465831, 0931.67415, www.indafondazione.org.

TEATRO CLASSICO 2 - Torna, per il sesto anno consecutivo, nel suggestivo scenario del Teatro di Taormina e di quello di Tindari, sullo sfondo del mar Tirreno e dello Ionio, il Festival "Teatro dei Due Mari" (24 maggio - 17 giugno). Due i temi guida per l'edizione 2006: *Fedra* di Seneca e *Placidus* da Plauto. Info: tel. 0941.243176, www.teatrodeduemari.net.

STORIE DI TEATRO - È attiva sul sito dell'Associazione I Girasoli di Roma (www.girasoliteatro.org) la rubrica "Storie di teatro", raccolta di aneddoti, curiosità, retroscena sul mondo del teatro. Per partecipare, scrivere a girasoliamoci@tiscali.it

DISABILI IN SCENA - Debutterà il 28 aprile al Teatro delle Muse di Ancona, nell'unica data italiana, la compagnia inglese CandoCo con *The Journey* di Fin Walker e *In Praise of Folly* di Athina Vahla. Attiva dal 1991, CanDoCo nasce dalla volontà della danzatrice Celeste Dandeker, vittima di un incidente automobilistico, di non arrendersi all'invalidità e di fondere insieme, in un nuovo linguaggio espressivo, le potenzialità di artisti disabili e non. Info: tel. 071.52525, info@teatrodellemuse.org, www.teatrodelleMuse.org.

TEATRO E CARCERE 1 - La Casa Circondariale di Rebibbia (Roma) ha ospitato lo scorso marzo *La tempesta* di William Shakespeare nella traduzione in antica lingua partenopea di Eduardo De Filippo, regia di Fabio Cavalli. Lo spettacolo, ideato dal Centro Studi "Enrico Maria Salerno", ha coinvolto venticinque detenuti della Sezione di Alta Sicurezza ed è stato presentato davanti a un pubblico di studenti.

TEATRO E CARCERE 2 - Esperimento singolare alla Casa Circondariale di Caltagirone (Ct). Una decina di detenuti è stata coinvolta lo scorso marzo dall'Associazione Culturale "Nave Argo" in un laboratorio di costruzione e animazione dei pupi siciliani, condotto da Giuseppe Lo Basso, Nicolejugenia Prezzavento e Marta Pepe. Al termine del laboratorio, è stato presentato al pubblico uno spettacolo, con i detenuti impegnati a manovrare i pupi in scena.

ARISTOFANE A SCAMPIA - Dopo aver allestito un *Ubu re* di Jarry con un gruppo di adolescenti di un quartiere "africano" di Chicago, il Teatro delle Albe di Ravenna approda con la sua "non-scuola" nella periferia napoletana. Il progetto, ideato da Marco Martinelli ed Ermanna Montanari sotto l'egida del Teatro Mercadante, ha come osservatorio privilegiato, per questo primo anno "pilota", il Rione Scampia. Lì un gruppo di ragazzi di età, formazione e etnie diverse metterà in scena, dopo aver frequentato un laboratorio con cadenza settimanale, *La pace* di Aristofane, un classico filtrato dalla lingua, dalla cultura e dall'immaginario adolescenziale napoletani. Lo spettacolo sarà presentato all'Auditorium di Scampia, ristrutturato e aperto per l'occasione, il 21 aprile, e poi al Teatro Mercadante il 24 aprile. Info: tel. 081.5510336-5524214, www.teatrostabilenapoli.it.

DAL MONDO

RIAPRE IL GLOBE DI LONDRA - Non sono mancate le polemiche alla presentazione della nuova stagione del prestigioso Shakespeare's Globe di Londra.

TUTTO SHAKESPEARE

È tempo di maratone, nel teatro europeo. Per la prima volta nella sua storia, la Royal Shakespeare Company propone al pubblico l'intera opera di William Shakespeare. Drammi, commedie, poesie per (ri)scoprire la magia senza tempo di un autore che più di ogni altro ha saputo indagare quel sottile confine tra il bene e il male che è iscritto nel cuore umano. Stiamo parlando di Complete Works Festival, una lunga, irresistibile maratona, in programma fino ad aprile del 2007 allo Swan Theatre, Royal Shakespeare Theatre e The Courtyard di Stratford-Upon-Avon. Dal *Troilo e Cressida* di Peter Stein all'*Enrico V* di Pippo Delbono, dal *Macbeth* del Teatr Piesn Kozla al *Tito Andronico* dei giapponesi Ninagawa (**foto sotto**), dalla produzione indiana del *Sogno di una notte di mezza estate* a quelle americane dell'*Enrico IV* (Chicago Shakespeare Theater), *Pene d'amor perdute* (Washington's Shakespeare Theatre) e *Il mercante di Venezia* (Theatre for a New Audience), dal *Riccardo II* del Berliner Ensemble (diretto da Claus Peymann) all'*Othello* del Munchner Kammerspiele (diretto dal belga Luk Perceval), da *La dodicesima notte* della compagnia moscovita Chekhov International Theatre Festival a *I due gentiluomini di Verona* dei brasiliani Nos do Morro, la rassegna abbraccia idealmente, nel nome di Shakespeare, le tradizioni teatrali di tutti i Paesi del Mondo. Numerosi i volti noti, da Ian McKellen (*Re Lear*) a Patrick Stewart (*La tempesta*), fino a F. Murray Abraham (*Il mercante di Venezia*). Né mancheranno le rivisitazioni, tra le quali segnaliamo *The Bagdad Richard*, diretto da Sulayman Al-Bassam, che identifica in Saddam Hussein il moderno Riccardo III, *Re Lear* di David Tse Ka-Shing, sul tema del neoimperialismo economico e la riscrittura per figurine di plastica dell'*Amleto*, diretta da Dov Weinstein del Tiny Ninja Theater. Un fitto programma di letture drammatizzate dai sonetti (*The Sonnet Project*), i poemetti *Lo stupro di Lucrezia*, *Venere e Adone* e la poesia *La fenice e la tortora*, accompagna fino a marzo il festival. Info: info@rsc.org.uk, www.rsccompleteworks.co.uk. *R.R.*

TEATRO E UNIVERSITÀ - Per il secondo anno consecutivo l'Università degli Studi di Messina, in collaborazione con l'E.r.s.u., promuove la rassegna "Universiteatrali". Ospite d'onore Marco Baliani, che proporrà al pubblico *Kohlhaas* (27 aprile), *Tracce* (28 aprile) e *Pinocchio nero* (presentazione del libro e proiezione cinematografica, 29 aprile). Info: tel. 090.6764265, 348.9514058, universiteatrali@unime.it, www.unime.it/universiteatrali.

FESTIVAL EXPERIMENTA - César Brie è la guest-star del Festival Internazionale del Teatro di Gruppo "Experimenta", organizzato dal Laboratorio Teatro Officina presso i comuni di Urgnano, Verdello, Verdellino e Zanica (Bg). L'artista argentino sarà ospite sabato 20 maggio del Centro Civico "Abbiati" di Verdello con *Otra vez Marcelo*, dedicato alla figura dell'intellettuale boliviano, assassinato negli anni '80, Marcelo Quiroga Santa Cruz. Concluderà la rassegna l'artista di origine islandese Kristján Ingimarsson con lo spettacolo per famiglie *Mike Attack* (27 maggio, Auditorium di Verdellino). Info: tel. 035.891878, 340.4994795, laboratorioteatrofficina@alice.posta.it

ARCA IN COLLINA - Proseguiranno fino a giugno gli appuntamenti de "L'Arca in Collina", tradizionale rassegna, giunta quest'anno alla quarta edizione, organizzata da HormiaiTeatro presso la casa-teatro di Limosa (Spigno Saturnia, Lt). Il programma, dedicato a Don Chisciotte e Beckett, prevede spettacoli serali (*Aspettando i venti*, 10-11 giugno), progetti per le scuole (*Il soffio dai muri*, 2-12 maggio; *Aspettando Godot*, 26-28 aprile) e una sezione, "Il teatro che verrà", riservata alle realtà emergenti (20, 25 e 27 maggio). Info: tel. 339.3679869, 0771.64913, hormiaiteatro@libero.it, http://digitander.libero.it/hormiaiteatro/pg14.htm.

DANZALAFOLLIA - Si è aperta a Trieste lo scorso febbraio la rassegna itinerante di danza, teatro e musica "Danzalafollia". Organizzato da la storica Accademia della follia di Trieste, il progetto vuole mettere a confronto diverse realtà europee che si occupano del disagio in vari settori. Dopo Trieste e Ferrara, "Danzalafollia" approderà alla Corte degli Agostiniani di Rimini dal 18 al 20 maggio con *Divercity@040* dell'Accademia della Follia, il concerto *A bout Souffle* dei belgi Créahm e lo spettacolo di teatro-danza *Una altra Mirada* del Teatro Social di Barcellona. Ultima tappa, l'ex ospedale psichiatrico Paolo Pini di Milano (8-10 giugno). Info: www.danzalafollia.it.

IPERCORPO - La compagnia romana SantaSangre organizza una lunga rassegna di teatro, musica, danza e arti visive, denominata *Ipercorpo* e ispirata all'omonimo libro curato dal critico Paolo Ruffini. Tra gli artisti in calendario, segnaliamo gli stessi SantaSangre, che presenteranno lo spettacolo *84.06* (24-27 maggio), e la compagnia udinese Cosmesi (*Avvisaglie di un cedimento strutturale*, 19-22 aprile). La rassegna proseguirà fino al 27 maggio nei locali del Kollatino Underground di Roma (via George Sorel 10). Il programma completo è disponibile sul sito www.kollatinounderground.org.

PER UN TEATRO NECESSARIO - Proseguono fino a maggio gli appuntamenti della rassegna "Teatro Necessario", promossa da: Teatro dell'Archivolto di Genova per indagare, attraverso la diretta testimonianza dei protagonisti, la realtà contraddittoria delle carceri, degli ospedali e delle comunità di recupero per tossicodipendenti. Tra le compagnie ospiti, il gruppo La Redancia, un insieme di comunità terapeutiche psichiatriche sparse su tutto il territorio nazionale, coordinate da Giorgio Scaramuzzino (29-30 aprile); la Casa Circondariale di Pontedecimo, diretta da Riccardo Bellandi (9 maggio), e la Casa Circondariale di Marassi, che il 5 e il 6 maggio concluderà la rassegna con *S-Catenati*, progetto e regia di Sandro Baldacci. Info: 010.6592220, teatro@archivolto.it, www.archivolto.it.

PROGETTO TERSICORE - Merce Cunningham (**foto sotto**) è la guest-star del "Progetto Tersicore - Nuovi spazi per la danza", organizzato dall'Associazione I Borghi in collaborazione con l'Eti. Il grande coreografo americano animerà il 10 maggio il palco dell'Auditorium Conciliazione a Roma con *Event*, uno spettacolo che fonde passato e presente, sequenze di repertorio a brani originali, creati per l'occasione. La rassegna si concluderà il 9 giugno con un'antologica di compagnie e coreografi laziali. Info: www.auditoriumconciliazione.it.

A TEATRO GRATIS - Proseguono fino a giugno a Milano gli appuntamenti di "Gaio Mecenate", un'innovativa strategia di marketing culturale ideata da Primostudio per avvicinare il pubblico al teatro eliminando il costo del biglietto, grazie ai finanziamenti dello sponsor Tucano. In programma, una rassegna di corti teatrali al Cinema Anteo, prima della proiezione dei film in lingua originale (10 aprile, 8 maggio), e un fitto calendario di iniziative per ragazzi alla Libreria Mondadori Multicenter, ispirate alle opere di Roald Dahl (15, 23, 30 maggio, 5 e 12 giugno). Info: tel. 02.66714898, info@primostudio.it, www.primostudio.it.

POCKET OPERA - Proseguiranno fino a giugno per la rassegna "Pocket Opera - La lirica tascabile" le repliche de *Il flauto magico* di Mozart (Teatro Sociale di Stradella, 30 aprile; Cortile del Palazzo Municipale di Ostiglia, 3 giugno) e *Falstaff* di Verdi (Ostiglia, 24 giugno). L'iniziativa è promossa dall'Associazione Lirico-Concertistica Italiana, in collaborazione con la Regione Lombardia, per valorizzare teatri storici del territorio, offrendo a un pubblico allargato un repertorio di opere "in formato tascabile" a prezzi ridotti. Info: Teatro di Stradella, tel. 0385.249238; Teatro di Ostiglia, tel. 0386.302537.

UN TEATRO PER PUCCINI - È stato presentato lo scorso mese di marzo a Firenze il progetto per la realizzazione a Torre del Lago di un Parco della Musica e di un teatro in onore di Giacomo Puccini. Il complesso ingloberà una superficie coperta di 7.500 mq, un auditorium da 600 posti, un'arena all'aperto di 2.600 mq per 3200 persone e un museo multimediale sul compositore, e verrà inaugurato entro il 2008.

RITORNA IL TEATRO DI GALLARATE - Dopo ottant'anni di forzata inattività, dovuta a un intervento conservativo, è stato restituito alla cittadinanza di Gallarate (Va) il Teatro del Popolo, costruito nel 1920 per il volere e con il contributo economico degli operai gallaratesi. La cerimonia di inaugurazione si è tenuta lo scorso marzo, ospite d'onore Giancarlo Giannini.

NUOVO SPAZIO A ROMA - È stato inaugurato nel quartiere Testaccio di Roma (Via Gustavo Bianchi 12/a) un nuovo spazio multiculturale, gestito da Accento Teatro e aperto al contributo finanziario e creativo di certi sostenitori esterni, che potranno gestire liberamente la sala, versando una quota associativa, per prove, laboratori, spettacoli, concerti o proiezioni. Info: tel. 06.57289812, info@accademiadeicento.com, www.accademiadeicento.com.

ANCH'IO VADO A TEATRO! - Non ci sono più scuse, ora, per il pubblico romano, per non andare a teatro. Anche il problema dei figli è stato risolto. È attivo presso il Teatro dell'Opera di Roma il servizio gratuito di baby-sitting, in forma di laboratorio, "Anch'io vado a teatro", ideato da la Bios Terra per ospitare i bambini la domenica pomeriggio, mentre i genitori assistono agli spettacoli. Per usufruire del servizio, è necessaria la prenotazione presso la biglietteria del teatro. Info: tel. 06.481601, www.biosterra.com.

CRITICA FAI DA TE - Tempi duri, per la critica in Italia. Oltre allo spazio, sempre più risicato, concesso dai giornali, dovrà vedersela anche con la concorrenza degli artisti. Ideato dalla compagnia Via di Padova, è attivo all'indirizzo http://criticarti.splinder.com un blog, "Criticarti", gestito dagli artisti stessi, cui è possibile attingere per avere critiche o recensioni ai lavori proposti

dell'ottavo e penultimo appuntamento di questa sequenza di eventi tematici: si tratta del Festival "carta bianca a Baricco" (giugno), uno spazio libero gestito dallo scrittore torinese ma rispetto al quale il programma ufficiale non fornisce alcuna informazione aggiuntiva. Info: www.teatro-palladium.it.

DANZA DELL'ANIMA - La città di Milano omaggia le icone della danza del XX secolo, Isadora Duncan e Pina Bausch. Verrà inaugurata il 17 maggio, presso la Galleria del Credito Valtellinese, corso Magenta 59, una mostra, "Isabella Duncan, Pina Bausch. Danza dell'anima, liberazione del corpo", che ricostruisce la storia della modern dance, mettendo in luce, attraverso documenti, fotografie, disegni e acquarelli, il contributo-chiave che la Duncan e il Wuppertal Tanztheater di Pina Bausch hanno dato alla ricerca di un nuovo stile, libero da ogni schema formale precostituito e fedele ai ritmi della vita, del corpo, delle emozioni. Fino al 22 luglio. Info: tel. 02.72004100, assdioniso@tiscali.it.

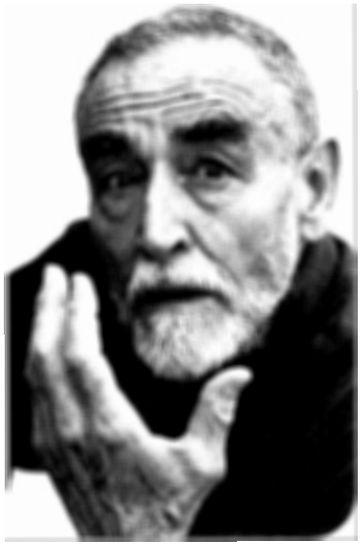
BESTIARIO AL FEMMINILE - Svoltata l'ultima pagina de *Il brutto delle donne* (Garzanti, Milano, 2005, pagg. 124, € 11,00), il minimo che possa accadere è una crisi di identità. La lettrice, scossa, è probabile che si chieda a quale delle tipologie di donna descritte con impietosa sagacia da Alessandra Falletta, autrice (sulla nostra rivista ha tenuto per alcuni anni una sua rubrica) e attrice, e Giovanna Ramaglia, neuropsichiatra e psicoterapeuta, assomigli. La crocerossina o la Bovary, la martire o la Superdonna? Divertente ma ahimè serio, il volumetto assume continui riferimenti a teorie psicanalitiche atte a spiegare in termini scientifici il perché del masochismo femminile. Da leggere d'un fiato, questo breviario ci insegna che un pizzico di ironia è l'autocura più efficace e, nello stesso tempo, che il femminismo, quello vero, è ancora di là da venire.

COLLANA TEATRO RAGAZZI - È nata la nuova collana di teatro per ragazzi "Il cigno nero", edita dalla Emmebi Edizioni Firenze. Quattro i testi d'esordio, tutti di noti drammaturghi francesi, corredati da un'appendice didattica e consigli per la messa in scena: *Il giovane principe e la verità* di Jean-Claude Carrière, *Pinok e Barbie* e *Iq e Ox* di Jean-Claude Grumberg e *Cappuccetto rosso* di Joël Pommerat. Nei mesi successivi, i quattro testi verranno rappresentati da compagnie professioniste, selezionate dalla Emmebi. Info: tel. 055.571175, info@emmebiedizioni.it.

LIBERI ESPERIMENTI TEATRALI - Proseguono fino a maggio al Teatro Cometa Off di Roma gli appuntamenti di Let - Liberi Esperimenti Teatrali. Giunta alla terza edizione, la rassegna, organizzata dall'Atcl (Associazione Teatrale fra i Comuni del Lazio) in collaborazione con l'Arcus (Arte Cultura Spettacolo), la Regione Lazio e l'Eti, è finalizzata alla promozione della drammaturgia contemporanea. Tra gli spettacoli in programma, *Le mani forti* di Marco Calvani, su la vicenda dei due assassini di Novi Ligure Erika e Omar, *Le variazioni di Nina* di Steven Dietz, liberamente ispirato alla storia d'amore tra Nina e Treplev nel *Gabbiano* di Cechov, *Cinque donne con lo stesso vestito* dello sceneggiatore di *American Beauty* Alan Ball e il tragicomico *L'alba del terzo millennio* di Pietro de Silva. Info: Cometa Off, tel. 06.57284637, cometa.off@cometa.org, www.cometa.org.

SCENE DI TEATRO CONTEMPORANEO - Proseguiranno fino al 28 maggio al Teatro Fondamenta Nuove di Venezia gli appuntamenti della rassegna "Dissezioni. Scene di teatro contemporaneo", organizzata dall'Associazione Culturale Vortice. Segnaliamo, tra gli altri, la proiezione di *Fango che diventa luce* e *Canto di ferro* ce. Teatro della Valdoca, in collaborazione con Riccione Ttv (30 aprile), e lo studio, in prima nazionale, *Rotazioni acquatiche di corpi terrestri* di Valentina Fornetti, ispirato alle opere della scrittrice basca Lucia Extebarria (26-28 maggio). Info, tel. 041.5224498, info@teatrofondamentanuove.it, vortice@provincia.venezia.it, www.teatrofondamentanuove.it.

PER RICORDARE ADELAIDE RISTORI - Cento anni fa moriva Adelaide Ristori (1822-1906), una delle più grandi attrici italiane dell'Ottocento, capace di riscattare l'umile nomadismo del teatro di giro e di imporre contro lo strapotere del melodramma, la dignità estetica e morale dell'arte attoriale. Sono questi i temi emersi al Convegno Nazionale di Studi "Adelaide Ristori 1906-2006 - a cento anni dalla morte", tenutosi a Cividale del Friuli lo scorso mese di marzo, e che ha visto coinvolte alcune delle personalità più importanti del mondo accademico italiano, da Mauro Pascolini a Paolo Puppa, da Teresa Viziano a Franco Perrelli, da Laura Mariani a Maria Ida Biggi, fino a Marisa Sestito e Claudio Meldolesi. L'iniziativa, firmata da Angela Felice, è stata organizzata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Cividale, città natale della Ristori, con il patrocinio dell'Eti e dell'Università degli Studi di Udine.



PREMIO GASSMAN - Teatranti.com organizza la terza edizione del Premio "Vittorio Gassman" (foto sopra). Giurati del premio, gli spettatori, che potranno votare via internet, fax o per posta, fino al 29 aprile, gli attori e gli spettacoli preferiti per la stagione 2005/2006. Tredici le categorie in gara: attore, attrice, giovane talento, regia, spettacolo, spettacolo estate 2005, testo originale, stagione teatrale estiva, stagione teatrale invernale, scene, costumi, premio alla carriera o novità di quest'anno, la categoria miglior musical. La serata di premiazione si terrà il 29 maggio al Teatro Fenaroli di Lanciano, in Abruzzo. Info: Premio Gassman c/o Teatranti.com, via Flaiano 35, 65127 Pescara, tel. 800.035106, www.teatranti.com.

MANTOVA, un modello per lo spettacolo

Sempre più protagonista, la città di Mantova. È stato presentato lo scorso febbraio alla Bit di Milano il progetto "Mantova Città dei Festival", ideato dal Comune di Mantova e patrocinato dall'Unione Europea. In occasione del quinto centenario di Andrea Mantegna, la tradizione festivaliera della città (Mantova Musica Festival, 24-28 maggio; Festivaletteratura, 6-10 settembre) si arricchisce di nuove iniziative, coordinate dal Comune e dedicate, rispettivamente, al Teatro di scena e urbano (21 giugno – 3 luglio) e al Teatro per l'infanzia (12-19 novembre). Ma non si esauriscono qui le novità. È stata inaugurata lo scorso gennaio la Biblioteca della Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo. Oltre 700 volumi del fondo teatrale del disciolto Circolo Cittadino, databili tra il 1700 e il primo 900, saranno consultabili tutti i mercoledì, dalle 9.30 alle 17.30, presso la sede della Fondazione, Largo XIV maggio, 13. Le opere sono schedate nell'Opac della Regione Lombardia, sotto la voce Biblioteca Comunale di Mantova. Si tratta di due iniziative importanti per valorizzare, grazie alla varietà dell'offerta culturale, la sistemazione degli archivi e il coordinamento delle risorse, l'ineguagliabile patrimonio artistico cittadino. Info: www.capitalespettacolo.it.

vo: per più di quindici anni, infatti, è stato direttore artistico dell'International Tanzwochen Festival di Vienna e, per la stagione 1996/1997, del settore danza e teatro del Deutsches Nationaltheater di Weimar.

in breve DALL'ITALIA

BECKETT & PUPPET - È andato alla compagnia Teatropersona di Civitavecchia, diretta da Alessandro Serra, il primo premio del concorso "Beckett&Puppet", promosso dal Cta-Centro Regionale di Teatro d'Animazione di Gorizia in occasione del centenario beckettiano e rivolto agli artisti del Teatro di Figura della Comunità Europea. *Beckett Box*, questo il titolo del progetto vincitore, ottiene un contributo di € 7.000 per la realizzazione dello spettacolo, che debutterà nell'edizione 2006 del Puppet Festival. Segnalati, accanto a Teatropersona, i Pathos Formel di Daniel Blanga Gubbay (Milano) per *(Che cosa sono le)* nuvole, gli ungheresi Figurina Animation Theatre di Tirnye (*Speack No More*) e la compagnia Zachès (Costanza Givone e Luana Gramigna) di Scandicci (Fi) con *One reel*. Info: tel. 0481.537280, info@ctagorizia.it, www.ctagorizia.it.

TEATRO DI FIGURA - L'Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare, grazie a un accordo fra la Regione Piemonte e il Comune di Grugliasco, ha finalmente una sede stabile: Villa Borgiotti, raffinata dimora storica sita all'interno del Parco Culturale "Le Serre" di Grugliasco, nella prima cintura torinese. Fondato da Giovanni Moretti e Alfonso Cipolla, insieme alla compagnia Controluce Teatro d'Ombre, l'Istituto possiede una delle maggiori collezioni italiane di marionette e burattini, una biblioteca teatrale di oltre 8.000 volumi con rare edizioni antiche e circa 500 manoscritti, un patrimonio iconografico di 2.000 unità tra tavole originali e stampe, e un ingente archivio sul teatro di figura degli ultimi trent'anni. Info: Comune di Grugliasco, Ufficio Cultura, tel. 011.4013322.

SIMONI, LA PITTURA COME SCENA DEL MONDO - Non è soltanto il primattore che dalla metà degli anni Novanta fa coppia sulle scene con Patrizia Milani allo Stabile di Bolzano. Carlo Simoni è anche pittore. Con i convincenti risultati che documenta l'ampia monografia pubblicata dalla Ile (Int. editore) in occasione della mostra organizzata l'estate scorsa al castello Ruffo di Scilla di Reggio Calabria. Esiste un legame, innegabile, tra questa pittura, le inquietudini di una generazione e le grandi correnti figurative del Novecento. A noi, in questa sede, interessa sottolinearne il rapporto con la "rappresentazione teatrale" della vita, che si manifesta nella sua inclinazione al simbolismo, nella ricerca dell'espressività fisica dei corpi, collocati al centro di eventi essenziali. Ed è per noi un rendere omaggio alla continuità dialettica delle due carriere, di pittore e attore, soffermarci a "leggere" insieme a lui i disegni e le tele maturati nell'esperienza teatrale: le sue raffigurazioni di un'epica del palcoscenico, i suoi ritratti di Pirandello e Beckett, della Proclemer e della Milani, di Gassman o, semplicemente, dell'attore in cerca di un'identità dietro i travestimenti.

UNA CASA PER RAGAZZI - Da gennaio la Fondazione Teatro Ragazzi e Giovani ha una nuova e modernissima "Casa", ricavata negli ampi spazi dell'ex officina Aem di corso Galileo Ferraris a Torino. Si tratta di una struttura polivalente, una sorta di "città dei ragazzi", in cui non si va soltanto a vedere uno spettacolo, ma si frequentano laboratori e si incontrano i coetanei in un contesto piacevole e rilassato. La Casa comprende, infatti, due sale da 100 e 300 posti, aule per i laboratori e un'arena estiva all'aperto. Oltre a ospitare la sede della Fondazione che, dal 2005, prosegue l'attività trentennale dello storico Teatro dell'Angolo, la Casa accoglierà il lavoro artistico e amministrativo di alcune delle compagnie più attive del territorio, quali Assemblea Teatro, Coltelleria Einstein, Dottor Bostik/Unoteatro, Il Melarancio, Marionette Grilli, Nonsoloteatro, Onda Teatro e Stilema/Unoteatro. Info: www.fondazioneitrg.it.

SCRITTI DI SCENA - L'Eti, in collaborazione con la Regione Lazio e con l'Atci (Associazione Teatrale dei Comuni del Lazio), presenta, tra il 7 marzo e il 9 giugno, la rassegna di drammaturgia contemporanea "Scritti di scena". Nata con l'intento di promuovere la drammaturgia contemporanea nel Lazio, attraverso la programmazione di spettacoli poco rappresentati nella regione, la rassegna si svolgerà, tra gli altri, sui palcoscenici dei teatri La Comunità, Tor Bella Monaca, Velly (Formello) e Cafaro (Latina). Tra gli spettacoli da segnalare, *Maratona di New York* di Edoardo Erba diretto da Ninni Bruschetta (2 maggio Teatro Cafaro, 4-14 maggio, Teatro La Comunità) e *Diario Segreto* di Letizia Pardi, presentato dalla compagnia Sipario Toscano (4 maggio, Teatro Velly). Info: www.enteteatrale.it.

19 FESTIVAL DEL PALLADIUM - Sono ben nove i festival organizzati al Teatro Palladium di Roma da qui all'inverno 2006, quando Romaeuropa Festival, come ogni anno, rappresenterà per alcune settimane il centro pulsante della vita culturale capitolina e non solo. Tralasciando per ora quest'ultimo evento, questa strana (e forse un po' pretestuosa) rassegna di festival si è aperta con il Festival Racconto curato da Lorenzo Pavolini (14-29 gennaio). Si sono poi susseguiti Festival Scienza (1-10 febbraio), Festival Filosofia (20-24 febbraio), Festival Danza (2-19 marzo) e Festival Sensonalia (23 marzo-2 aprile). Sarà quindi la volta di Festival Cinema (3-12 aprile) e di Festival Teatro (5-28 maggio): quest'ultimo, curato da Emma Dante, sarà dedicato esclusivamente al lavoro dell'autrice-regista siciliana: oltre a *Mishelle di Sant'Oliva*, verranno riproposti tutti gli spettacoli della sua "trilogia della famiglia" (*Mpalermu, Carnezzeria e Vita mia*). Curioso il titolo

La scena e lo schermo: Riccione Ttv Festival

La passione per Mozart contagia anche Bologna. Il genio di Salisburgo è al centro di una retrospettiva, *MozArt*, al Riccione Ttv-Festival - La scena e lo schermo, in programma a Bologna dal 3 al 14 maggio, e fa da *fil rouge* a un'edizione ricca di memoria storica, che guarda al futuro e che prevede, nella consueta dicotomia live e video, un fitto programma di spettacoli, incontri e proiezioni, ispirati a temi peculiari (le sezioni "Opera Video" - antologica della recente produzione di opera lirica in video, tra cui il visionario *The Nightingale* da Igor Stavinskij e il barocco *Les Paladins* di Jean-Philippe Romeau - e "Ibsen - Luci del Nord", con *Nora* di Thomas Ostermeier, *Si prega di non discutere di casa di bambola* del Teatrino Clandestino e la proiezione di *Terje Vigen* di Victor Sjöstrom) e fortemente compromessi con l'attualità (le sezioni danza - con il montaggio di quattro giovani protagoniste della danza italiana contemporanea, Eva Geatti, Luisa Cortesi, Francesca Proia e Ninachaos - e performer/arti visive, con le personali del regista Pierre Coulibeuf, la fotografa Sarah Moon, e i film/ritratto di Xing dedicati a Meg Stuart, Jan Fabre, Marina Abramovic, foto sotto, e Pierre Klossowski). Info: tel. 0541.694425, ttv@riccioneteatro.it, www.riccioneteatro.it.

Fiorentino. Dopo le dimissioni di Giorgio van Straten, al termine dei sei mesi di commissariamento, è stato nominato alla carica di sovrintendente Francesco Giambrone (**foto**), già responsabile del Teatro Massimo di Palermo, mentre Paolo Arcà, coordinatore del Teatro degli Arcimboldi di Milano, è il nuovo direttore artistico, al posto dell'uscente Gianni Tangucci. Per far fronte al problema dei finanziamenti, il neo-sovrintendente Giambrone potrà contare, oltre che sul sostegno di un Cda allargato a 9 membri, nel quale dovrebbe entrare anche la Provincia di Firenze, sull'attività di *fund raising* di uno specifico comitato, presieduto dal direttore musicale della Fondazione, il maestro Zubin Metha.

ESONERI AL VERDI DI TRIESTE - Non c'è pace per l'Opera lirica in Italia. La bufera, ora, investe anche il Teatro Verdi di Trieste. Sono stati esonerati all'unanimità dal consiglio d'amministrazione, riunitosi lo scorso febbraio, Daniel Oren e Daniel Pacitti, rispettivamente, direttore musicale e direttore artistico della Fondazione. Alla base della clamorosa decisione, i comportamenti tenuti dai due artisti: l'assenza dalla rappresentazione a Udine della *Turandot* per dirigere un concerto natalizio a Reggio Calabria, per Oren, le pubbliche esternazioni, lesive dell'immagine del Teatro, per Pacitti. Non sono stati resi noti, al momento, i nominativi dei due successori.

UN'ASSOCIAZIONE PER LA LIRICA - Si è costituita lo scorso febbraio a Roma l'Antal, Associazione Nazionale Teatri Attività Lirica, per la tutela e il sostegno della lirica ordinaria, fortemente minacciata dai recenti tagli al Fus. Otto i soci fondatori: il Centro Servizi Culturali di Santa Chiara di Trento, l'Associazione Orchestra Filarmonica Veneta "Gian Francesco Malipiero" di Rovigo, la Fondazione Teatro delle Muse di Ancona, la Società Culturale Artisti Lirici Torinese "Francesco Tamagno", il Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto "A.Belli", la Fondazione Toscanini di Parma, l'Associazione "In Canto" di Narni e il Teatro dell'Aquila di Fermo. Alfonso Malaguti della Filarmonica Veneta è stato nominato presidente *pro-tempore*. L'Antal è affiliata Agis.

ALLO STABILE IL TEATRO DELLE MOLINE - Se ne parlava da tempo, ma la notizia, ora, è ufficiale: a partire dalla prossima stagione il Teatro Nuova Edizione/Teatro delle Moline e lo Stabile di Bologna Nuova Scena/Arena del Sole si fonderanno in un unico soggetto, gestito dall'amministrazione dello Stabile. È difficile fare previsioni, ma ci auguriamo che la nuova realtà salvaguardi le identità e le autonomie dei due enti, valorizzando e anzi incrementando l'impegno nella ricerca del Teatro delle Moline, visto non come pedana occasionale, istituzionalmente congelata, per progetti "di vetrina", ma come opportunità di rilancio, stimolo e discussione intorno a le produzioni maggiori.

FIORENZA ALLO STABILE D'ABRUZZO - Cambio al vertice per il Teatro Stabile d'Abruzzo. Dopo le dimissioni di Franco Ricorci, il Consiglio d'Amministrazione ha eletto all'unanimità lo scorso gennaio Federico Fiorenza, già direttore artistico dell'Ente. Secondo il piano approvato dal Consiglio, compito di Fiorenza sarà quello di migliorare la qualità e la spendibilità delle produzioni interne sul mercato nazionale e internazionale.

PREMIO LAGO GERUNDO - Si è svolta lo scorso mese di marzo presso il Teatro Piergiorgio Frassati di Paullo (Mi) la cerimonia di premiazione della quarta edizione del Premio Lago Gerundo (presidente della giuria, Giovanni Antonucci). Fabio Sanvitale è il vincitore del Premio Francesco De Lemene per il Teatro con *Il primo giorno di luce*, sulla vicenda di Valerio Fioravanti e Francesca Mambro, condannati all'ergastolo per la strage alla stazione di Bologna del 2 agosto 1980. Il Premio Speciale della Giuria Enrica Zucchelli è andato ad Andrea Nao per *Forte... piano*, mentre Marco Bertoncelli si aggiudica la menzione speciale per *Apriti cielo*. Segnalati anche Giovanni Meola (*Le gerarchiadi*) e Tariana Olear (*Una ragazza d'oro*) con il Premio Speciale dell'Associazione Culturale Frontiera. Ugo Ronfani per il pamphlet *Il funerale di Pulcinella. Requiem per la morte (annunciata) del Teatro italiano*, è il vincitore del Premio Ambrogio da Paullo per la saggistica. Riconoscimenti speciali sono andati a Claudia Cannella per *Hystria*, Nicola Crocetti per *Poesia* e al regista teatrale Lamberto Puggelli. Il premio, organizzato dall'Associazione Culturale Frontiera, prevede anche sezioni per la poesia, narrativa, traduzioni e giovani autori.

BIENNALE DANZA - Sarà Ismael Ivo a dirigere, per il secondo anno consecutivo, il Festival Internazionale di Danza Contemporanea della Biennale di Venezia (8-25 giugno). Non è la prima volta che l'artista afro-brasiliano è chiamato a ricoprire un ruolo organizzati-

TEATRINVISIBILI: UN'OCCASIONE MANCATA?

Tra l'11 e il 13 gennaio scorso, presso il teatro Palladium, ha avuto luogo "Teatrinvisibili", ambizioso convegno-discussione tra/con/sul teatro indipendente di Roma e Provincia. L'evento, almeno stando alle premesse, si proponeva come un'occasione più unica che rara e del tutto imperdibile. Lo scopo dichiarato degli organizzatori era infatti quello di provocare un confronto diretto tra i rappresentanti del teatro "invisibile" e coloro i quali vengono indicati come i responsabili principali di tale invisibilità, ovvero: politici, amministratori locali e personalità genericamente influenti. A Roma i cosiddetti "teatri invisibili", soprattutto negli ultimi anni e grazie a esperienze-faro come quella di Area06, hanno conquistato un posto di rilievo nella vita culturale della città. Malgrado ciò non è mai arrivato un riconoscimento pieno e convinto da parte della classe politica. Il convegno del Palladium è nato, dunque, con lo scopo di affrontare quello che ai meno maliziosi sembra uno strano paradosso ma che alla maggioranza degli operatori appare piuttosto il corto circuito burocratico di un sistema che non solo dà l'impressione di essere incapace di rinnovarsi ma, non di rado, si mostra perfino compiaciuto dei propri vizi. Ma forse "Teatrinvisibili" si rivelerà essere un'occasione mancata. Si tratta di sensazioni: solo le prossime stagioni teatrali diranno con certezza se qualcosa si è mosso. Certo è che il dibattito al Palladium è stato meno interessante e vivo di quanto fosse lecito aspettarsi. Le tre giornate sono state noiose e imbottite di tanta retorica. Ma soprattutto ci hanno lasciato perplessi alcune scelte degli organizzatori. Ad esempio, solo per citarne alcune, l'estromissione dai lavori del consorzio Ubu Settete e l'assenza nel programma degli interventi delle compagnie e dei gruppi più riconoscibili e significativi (tra gli altri, Amnesia Vivace, Circo Bordeaux, LABit, OlivieriRavelli Teatro, Ygramul Lemillemolte, Rafaele Morellato Lampis, Teatro Ateo, Ct Gramigna). Magari al posto di architetti, di critici "ufficiali" e di tanta altra gente che non sembra avere nulla a che spartire con i problemi trattati. Restiamo in attesa. Magari anche di risposte. *M.A.*

MOZART, una festa per l'Europa

di Roberto Rizzente

Singolare destino, quello di Wolfgang Amadeus Mozart (Salisburgo 1756 – Vienna 1791). *Enfant prodige* alle corti d'Europa, amato, denigrato da' potenti (e dai creditori) nella maturità, (ritrova ora, a duecentocinquant'anni dalla nascita, una seconda giovinezza. Non solo nelle aule delle Accademie, sulle pagine dei libri e delle enciclopedie, ma – quello che più conta, nelle piazze, nei teatri, nelle vie. Della sua Salisburgo, di Vienna, come dell'Europa intera. Merito della sua personalità, certo, stravagante *ante litteram*, della morte, così rocambolesca, ma più ancora della musica, sorprendente e inafferrabile, che si fa simbolo, oggi, con le sue proliferazioni, le reminiscenze dell'intera tradizione sei-settecentesca, di un'Europa unificata nel segno dell'arte e della cultura. Impossibile, in questa sede, citare tutti gli eventi in programma per celebrare l'anniversario mozartiano: ci limiteremo alle iniziative più importanti, con caratteristiche specificatamente teatrali. Salisburgo, innanzitutto. La città austriaca dedica al suo concittadino più illustre un fitto programma di spettacoli al Teatro delle Marionette (tra gli altri, *Best of Mozart*, antologica delle opere più celebri, intervallate ad episodi della vita del compositore, www.marionetten.at) e l'edizione 2006 del Festival di Salisburgo, che in sei settimane (23 luglio-31 agosto), con le 22 opere prodotte, presenterà per la prima volta al pubblico l'intera produzione di Mozart nel campo del teatro lirico (www.salzburgfestival.at). E poi Vienna. La capitale asburgica scende in campo con tre, memorabili eventi: il festival interdisciplinare, ideato da Peter Sellars, "New Crowned Hope" (www.newcrownedhope.org), dedicato ai temi della trasformazione (da *Il Flauto Magico*), riconciliazione (da *La clemenza di Tito*) e rimembranza (dal *Requiem*); la rassegna tematica al Theater an der Wien (*Il Flauto Magico*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, e *Io odio Mozart*, www.theater-wien.at) e *Il Flauto magico* nella versione per marionette, proposto fino a dicembre al Marionettern Theater nella reggia di Schönbrunn (www.marionettentheater.at). Numerose anche le iniziative all'estero: ricordiamo, per l'Inghilterra, il Mostly Mozart 2006 al Barbican di Londra (*Ascanio in Alba*, *Il Re Pastore*, *Don Giovanni*, www.barbican.org.uk); le rappresentazioni all'Estates Theatre di Praga (*Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Il Flauto magico*, www.estatestheatre.cz) e al Frankfurt Oper di Francoforte (*La clemenza di Tito*, *La finta semplice*, *Il flauto magico*, www.oper-frankfurt.de); la lunga notte di Mozart ad Amburgo (20 maggio), interessante iniziativa per riscoprire, sulle orme del celebre compositore, i luoghi storici della città (www.mozartstadt.de); e, in Francia, dopo le regie mozartiane di Christoph Marthaler (*Le nozze di Figaro*), Michael Haneke (*Don Giovanni*) e Patrice Chéreau (*Così fan tutte*), le due nuove coreografie di Thierry Malandain al Grand Théâtre di Reims (20-21 maggio), ispirate al *Don Juan* di Gluck e *Les Petits Riens* di Mozart (www.grandtheatredereims.com). Né possiamo dimenticare l'Italia: segnaliamo, dopo il Festival Mozart delle Marionette al Piccolo Teatro, promosso dall'Associazione Grupporiani/Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli, e la trilogia di Mario Martone al San Carlo di Napoli (*Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* e *Don Giovanni*), il progetto MozArt di Luca Scarlini al Riccione Tlv Festival, antologica di film (*Il Flauto magico* di Bergman, *Don Giovanni* di Losey, *Amadeus* di Milos Forman e *Noi tre* di Pupi Avati), cartoni animati (*Opéra Imaginaire* e *Il flauto magico* di Luzzati e Giannini, *Papageno* di Lotte Reiniger), documentari (*Saint Petersburg's Requiem* di Sokurov, *La camera di un libertino: il fantasma di Mozart tra cinema e video*, montaggio di Luca Scarlini e Lino Greco) e installazioni (*Habemus Papam?* dei Fanny&Alexander), in programma da 3 al 14 maggio a Bologna (www.riccioneteatro.it); il progetto per le scuole "Opera Domani" (X edizione) dell'Associazione Lirica e Concertistica Italiana, incentrato quest'anno sul *Don Giovanni*, diretto da Serena Sinigaglia (www.operadomani.org); il Festival Internazionale "W.A.Mozart a Rovereto" (*Processo dai due lati alla figura dell'artista*, pièce in musica di Giuseppe Calliari, 6 ottobre, www.festivalmozartrovereto.com); la mostra "Mozart alla Scala-Le opere italiane" (fino al 30 settembre) e la serata monografica in programma al Teatro alla Scala (19, 10, 15, 17, 21 e 23 giugno, con i debutti di *Petite mort* e *Sechs Tänze*, coreografie di Jiri Kylián, *Jeunehomme*, omaggio al coreografo, prematuramente scomparso, Uwe Scholz e la nuova creazione di Christopher Wheeldon per i primi ballerini della Scala, Alessandra Ferri e Roberto Bolle, (www.teatroallascala.org). Info: tel. +43.(0)662.80422242 office@mozartways.com, www.mozartways.com, www.mozart2006.net. ■

PROVINCIA NEL CDA DELLA SCALA - È stato al centro, lo scorso inverno, di interminabili polemiche. Invocato da più parti, osteggiato da altre, l'ingresso della Provincia di Milano nel consiglio d'amministrazione della Fondazione della Scala è diventato ora realtà. La decisione è stata presa nel corso del consiglio d'amministrazione dello scorso dicembre. Per l'occasione, è stato decretato l'allargamento del cda a nove membri, incrementando a due il numero di rappresentanze del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

GIAMBRONE AL MAGGIO FIORENTINO - Periodo di grandi cambiamenti anche per l'altro grande Ente lirico nazionale, la Fondazione Teatro del Maggio Musicale

Gabbati dai soldati

Caro Hystrio,
sono un abbonato alla stagione 2005-2006 al Piccolo Teatro e sono reduce dalla visione de *I soldati* con la regia di Luca Ronconi. Vi scrivo per dire che lo spettacolo non mi è piaciuto. Ma questo è nell'ordine delle cose in ogni "consumo" (brutto termine, lo so) culturale. Altro ho invece trovato discutibile assai.
1) L'inserimento in cartellone a pieno titolo di una rappresentazione di giovani attori appena usciti dalla scuola di recitazione, con la stessa dignità di spettacoli più blasonati è discutibile. È un po' subdolo, mi si perdoni, puntare sul nome di richiamo del regista per "vendere" un'operazione che altro non è se non un'onesta rappresentazione fatta di volenterosi attori ma parecchio acerbi, per non dire deludenti. Nulla da dire contro i giovani. Anzi, ben vengano. Ma almeno si proponga lo spettacolo per quello che è: fuori abbonamento, cioè e a un prezzo politico per stimolare l'incontro di giovani sul palcoscenico e in sala. Viene da chiedersi però che cosa hanno appreso questi giovani alla scuola di recitazione e, per certi versi più grave, se il risultato è questo. È possibile che un grande regista non corra ai ripari per tempo e firmi un'opera di tale basso livello, al punto da spingere un terzo della sala ad andarsene all'intervallo dopo il lungo primo atto? Onestà intellettuale e nei confronti del pubblico avrebbe voluto che *I soldati* non fosse inserito nel cartellone della stagione. Perché avere insistito sulla scelta dell'intera compagnia di giovani senza innestare attori di maggiore esperienza e preparazione che avrebbero fatto sicuramente bene, non solo allo spettacolo ma anche agli stessi giovani interpreti?
2) La scelta di rappresentarlo al Teatro Studio mi è sembrata altrettanto infelice e, ancora una volta, non rispettosa degli spettatori. La scenografia era decisamente intrigante, i movimenti scenici, segno distintivo di Ronconi, forse un po' ripetitivi, ma comunque efficaci. Perché impedire allora ad almeno tre quarti del pubblico di cogliere la profondità della scena, che avrebbe dato altre emozioni visive a chi invece ha dovuto guardare lo spettacolo di sbieco? Il Teatro Studio è un piccolo gioiello nato, con fatica e strascico di polemiche, con l'idea forte del palco centrale, per un teatro diverso (chi ricorda il *Faust* di e con Strehler?). Forse la programmazione dovrebbe tenere conto di questi vincoli ed evitare allestimenti che richiedono una fruizione frontale da parte del pubblico.
3) Vorrei concludere con una riflessione più generale. Il teatro italiano non versa in perfette condizioni, anche se in questi ultimi anni si sono viste operazioni interessanti spesso guidate e organizzate dal Piccolo Teatro. E di questo va dato atto. Però consiglierei a chi lo guida di fare maggiore attenzione. Il rispetto e la trasparenza nei confronti del pubblico - il solo giudice, a mio avviso, che sancisce il successo o l'insuccesso della rappresentazione - sono irrinunciabili. Perché lo spettatore può essere gabbato una volta sola.
Ringrazio per l'ospitalità e buon lavoro. *Fabrizio Gomarasca*

La parola al produttore

Preg.mo Direttore,
Teatro Cultura ha deciso di produrre *Il piacere dell'onestà* con regista Lamberto Puggelli e con attori principali Giuseppe Pambieri e Lia Tanzi, insomma una garanzia. Al primo incontro, si è stabilito un preliminare sul cast artistico e principalmente si è chiesto a Puggelli il modo in cui voleva fare la regia e l'ambientazione del testo dell'opera pirandelliana. Lo stesso ha risposto di voler mettere in scena il testo nella sua integrità. Tuttavia alla prima riunione di compagnia, alla fine della lettura del testo, Puggelli presentò a sorpresa un foglietto con il finale riscritto, pur avendo avuto tre mesi per annunciarlo. Pambieri subito lo contestò, come lo contestò in tre successive riunioni durante il mese di prove. Il regista minaccia di abbandonare la produzione in corso d'opera, ma riesce a convincere Pambieri ad aspettare il termine delle prove. Lo spettacolo va così in scena con le modifiche apportate dal regista Puggelli e con l'espressa indicazione di Pambieri che se il suo disagio nel finale dello spettacolo, il quale prevedeva l'apporto di un velo che ricoprisse i volti dei personaggi Agata (Alessandra Raichi) e Baldovino (Giuseppe Pambieri), fosse continuato si sarebbe ripristinato il vero finale di Pirandello. Terminate le repliche ad Agrigento, anche a seguito delle discussioni sorte con gli eredi di Pirandello, Pambieri si rifiuta di portare in scena lo spettacolo con il finale modificato e lo riporta all'originale. Successo. Soddisfazioni per gli attori e per la regia. Sì, ma siccome il mondo dell'arte è particolare e gli artisti non si occupano delle cose pratiche, vengo dapprima avvisato verbalmente che gli eredi di Pirandello sono contrari a qualsivoglia modifica del testo e poi formalmente - con raccomandata 25.1.2005 da parte del legale degli eredi - diffidato «dal proseguire nella rappresentazione del testo modificato. In difetto, mi vedrò costretto a considerare risolto il contratto di cui sopra, salva ovviamente ogni azione per il risarcimento del danno». Che fare? Prima di tutto evitare di perdere i diritti e, ancor più, una richiesta di danni, confermando il finale testuale dell'opera e poi promuovere un incontro con tutti nel quale il regista Puggelli avrebbe dovuto spiegare e concertare con gli attori le proprie scelte registiche, convincendoli in tal senso dato che era suo specifico compito. E così eccomi in mezzo tra registi e attori ognuno con la propria posizione: ho parlato, ho scritto a tutti chiedendo di usare il buon senso, ma come volevasi dimostrare... lascio ai lettori ogni commento. Preciso infine un'ultima circostanza: Puggelli sostiene bizzarramente che gli eredi di Pirandello non sapessero nulla della lettera del loro avvocato (!) ma che, dopo aver parlato con quest'ultimo (allora l'avvocato è vero?), avrebbero dato il loro nulla osta al finale modificato come da sua regia. Ebbene in data 25.11.2005 dopo quasi un anno dalla prima diffida (!) ricevo una nuova raccomandata dal legale degli eredi di Pirandello che, lungi da essere un "nulla osta", mi precisa la disponibilità degli eredi «a valutare e se del caso autorizzare eventuali modifiche al testo originario». Nessun nulla osta quindi, ma solo valutazioni e se del caso. E nel frattempo che fare? Attendere fiduciosamente la giustizia anche se resta il dispiacere che tra regista e attori non si arrivi a nessun accordo, malgrado la volontà di Pambieri di arrivare ad un compromesso che preveda, senza drappi in testa, soltanto l'aggiunta di tre battute, come peraltro Puggelli aveva già avallato nella ripresa televisiva del suo spettacolo teatrale di allora (vedi Alberto Lionello). *Giancarlo Volpi (TC Produzioni)*

Indirizzate le vostre lettere a: hystrio@fastwebnet.it

trema, ma cerca di spingere. Il suo sguardo è di supplica. Marta, sconvolta, afferra la mano penzolante e la stringe contro di sé. Marta con tono soffocato) Rachele, cosa chiedi...

Rachele, con lo sguardo di supplica sempre fisso su di lei, fa cenno di sì con la testa. Dopo una decina di secondi chiude gli occhi. La presa sul respiratore si allenta e la mano le cade sul petto. Marta posa il braccio sinistro di Rachele sul letto e resta a guardarla attonita stringendosi il viso tra le mani. Buio. Si illumina la parte sinistra della scena. Marta, vestita col suo abito migliore, va avanti indietro guardando ogni tanto verso Rachele, che respira affannosamente con gli occhi semichiusi. Guarda un paio di volte l'orologio. Si sente il suono del citofono. Ha un sobbalzo. Si volta verso Rachele.

Marta - Arrivano. *(Rachele annuisce in modo quasi impercettibile, mentre Marta esce quasi di corsa)*

Buio. Si illumina il centro della scena. Marta, sulla destra, è raggiunta da Carlo, Ruggero e Giovanni, tutti vestiti con i loro abiti migliori. La interrogano con sguardi desolati, finché si getta su Carlo, il più vicino, stringendolo forte. Carlo ricambia l'abbraccio, che si ripete con Ruggero e Giovanni.

Giovanni - E cosciente? *(Marta, che ha gli occhi pieni di lacrime, fa cenno di sì. Si torce le mani disperata)*

Marta - Come si fa, in quel modo...

Giovanni - Sei proprio sicura che era lucida, quando l'ha chiesto?

Marta - Sì.

Giovanni - Allora glielo dobbiamo.

Carlo - Ma c'entra sempre quella sua ossessione.

Giovanni - Non importa. Lei vuole così, e chiede il nostro aiuto. Puoi andar via se non te la senti.

Carlo - No, il cicevo così... Resto con voi.

Ruggero - Andiamo, è sola. *(Fanno qualche passo. Rachele si ferma. Guarda disperata Giovanni)*

Marta - L'ha chiesto a me, non ce la faccio...

Giovanni - Non credo che le importi, chi lo farà. Uno qualunque, l'importante è che ci siamo tutti. Non ha fatto cenno di sì, quando le hai detto che venivamo?

Marta - *(Annuisce, poi con tono di preghiera)* Lo fai tu, allora?

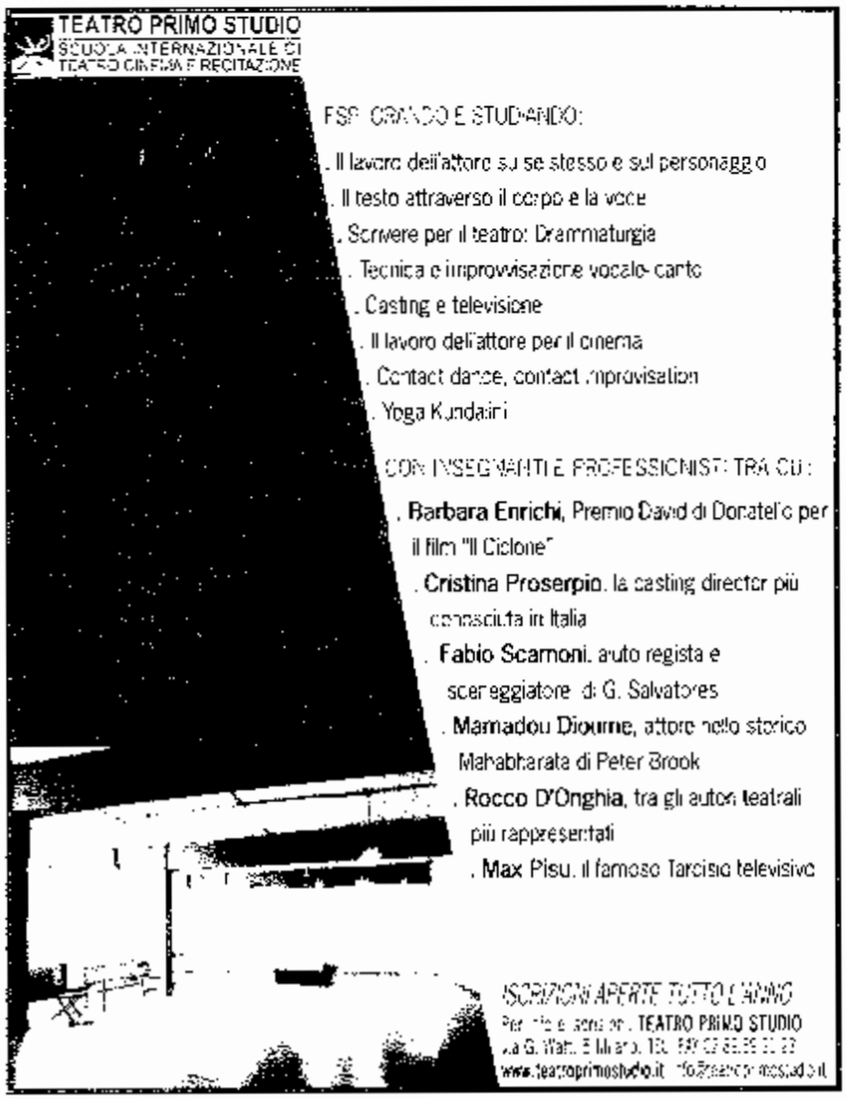
Giovanni - Sì. *(Escono uno dietro l'altro sulla sinistra, nello stesso punto)*

Buio. Si illumina la parte sinistra della scena, mentre la balza rocciosa sulla destra si accende di luce violenta. Rachele, che continua a respirare affannosamente e ha sempre gli occhi semichiusi, guarda verso il punto da cui entra per primo Giovanni. Le palpebre si sollevano leggermente e lo sguardo si fa più vivo. Tutti si fermano a qualche metro dal letto tranne Marta, che si china su di lei.

Marta - Rachele, sono venuti a salutarti.

Rachele fa un debole cenno d'assenso spostando lentamente la testa a guardarli uno per uno. Il respiro si fa ancora più affannoso ed emette un rantolo soffocato dal respiratore. Poi solleva la destra che trema, cercando di portarla verso il viso. La mano ricade. Marta rivolge uno sguardo di disperata invocazione a Giovanni, che si avvicina, poi si getta su Rachele e l'abbraccia forte col viso inondato di lacrime. Quando si ritrae Giovanni stringe forte la mano esangue di Rachele, che ora ha gli occhi semichiusi, velati ma non assenti, rivolti verso l'alto. Le dita si contraggono leggermente, come a ricambiare la stretta. Anche Ruggero e Carlo si avvicinano e le stringono forte la mano, le cui dita si contraggono ancora. Ora sono tutti raccolti al di là del letto. Rachele rantola di nuovo. Giovanni serra le mascelle, le toglie di scatto il respiratore dal viso e posa la destra sulla bocca, coprendo anche il naso. Quasi subito gli occhi di Rachele si spalancano e il corpo ha un breve sussulto. Contemporaneamente cessa l'illuminazione violenta della balza rocciosa. Mentre la mano di Giovanni, che ha distolto lo sguardo, è percorsa da un tremito, Ruggero si muove di scatto e posa la mano sopra la sua. Giovanni ha un moto di sorpresa e alza gli occhi verso di lui. C'è gratitudine nel suo sguardo. Anche Marta e Carlo hanno distolto lo sguardo, ma il brusco movimento di Ruggero li ha costretti a seguire il suo gesto. Marta ha un singulto. Rivolge a Carlo lo sguardo disperato di chi chiede soccorso. Dopo qualche secondo Carlo le prende il dorso della mano e la posa su quelle di Giovanni e di Ruggero, tenendola stretta. Gli occhi di Rachele sono aperti, ma non più sbarrati. C'è tutta la serenità che la morte può permettere.

Fine



sveglevo la copertina: non ha mai pianto. Ma ancora prima di vedere già sapevo... Aveva gli occhi sbarrati. (*La mano tremante di Marta applica il respiratore al viso di Rachele, in grave debito di ossigeno. Rachele mugola, mentre lo strappa via*)

Rachele - Devo finire. (*La mano di Marta riavvicina il respiratore, bloccata da quella di Rachele*)

Marta - Rachele, per carità. .

Rachele - Solo un momento. Ci riesco. (*Breve pausa*) Mi hanno tirata fuori. Tenevo stretto Antonio e un ufficiale urlava, cercava di strapparmelo. C'erano anche dei repubblichini. Ha ordinato qualcosa a uno di loro. Si è avvicinato e ha riso indicando Antonio. L'hai fatto fuori, ha detto, ci hai tolto il gusto di pensarci noi. Poi mi ha puntato una pistola alla testa. Di dove sono gli altri, ha continuato, e ti mando appresso a lui. Vedevo l'ufficiale che mi fissava. Poi ha smesso e ha detto qualcosa. Quello che mi puntava la pistola l'ha abbassata. Mi ha dato un calcio. Per il comandante se ti ammazziamo ti facciamo un piacere, ha detto. Sono andati via. (*Breve pausa*) Non ricordo di essere tornata. (*La luce nella parte sinistra si attenua, mentre si illumina violentemente il resto della scena*) Ho visto Giovanni, quando ho sentito la pietra cadere. (*Rachele giovane è in piedi, di lato. La sua immobilità è catatonica. Ha in braccio il bambino con la testa penzolante. Dopo qualche secondo la pietra che sigilla la fessura cade per terra. Si affaccia Giovanni. Guarda sbigottito Rachele che si volta lentamente verso di lui, con gli occhi vuoti. Aumenta la luce nella parte sinistra. Buio nel resto della scena*) Poi è tutto buio. Lo sapete voi. Non c'era nemmeno Marco, in quel buio. Finché non l'ho rivisto... E mi ha lasciato quello sguardo. (*L'ansimare di Rachele è al parossismo. Marta preme il respiratore contro il suo viso. Rachele chiude gli occhi. L'affanno si attenua*)

Marta - È finita. (*Rachele fa un cenno di diniego quasi impercettibile*)

Buio. La parte sinistra della scena si illumina. Un infermiere finisce di sostituire la bombola di ossigeno. Mette sulle spalle quella vuota

Infermiere - A comandi. (*Giovanni, Ruggero e Carlo, in piedi accanto a Rachele, che respira con leggero affanno, lo seguono con lo sguardo mentre esce*)

Giovanni - (*Vincendo l'imbarazzo*) Rachele ci ha raccontato... Grazie per averle permesso di dirce o.

Rachele - È giusto così

Giovanni - Possiamo parlarne?

Rachele - Non c'è niente da dire. Sapere i particolari non cambia nulla.

Giovanni - In effetti è successo come abbiamo immaginato. Una disgrazia. Possiamo dirtelo, adesso.

Rachele - (*Scuotendo la testa, con voce atona*) Non è successo. L'ho fatto io, con le mie mani.

Carlo - Correvi, dovevi tenerlo stretto...

Rachele - Con la mano sul la bocca?

Ruggero - Per non farli sentire, all'inizio. L'hai detto tu, poi lo stringevi alla spalla.

Rachele - Quanto tempo dopo, per?... Lo so io cosa è stato. Non mi rendevo conto, ma pensavo alla mia pelle.

Carlo - Allora perché hai urlato, facendoti scoprire? Eravamo lontano e sembrava a due passi. Non finivi più.

Giovanni - L'ha visto anche il nazista, quanto tenevi alla tua vita.

Rachele - Potete dire quello che volete. Resta i fatto. Come l'ha visto Marco. Non potrà mai cambiare.

Giovanni - Abbiamo capito noi, immagina lui, se non moriva...

Rachele - Non basta capire per cancellare... come posso dire... la repulsione per chi ti dorme vicino e... Non puoi farci nulla, è più forte di te. Certo, mi avrebbe compatito. Ma non sarebbe stato più lo stesso tra noi. (*Breve pausa*) Anche voi, ammettetelo. È vero che sono stata io a respingervi, tutti questi anni, ma vi siete rassegnati troppo facilmente. C'era disagio, lo vedevo quando vi incontravo per strada. (*Pausa imbarazzata*)

Giovanni - Ci sarà stato anche questo. Ma soprattutto, almeno parlo per me, era approfittare del tuo rifiuto per mettere una pietra sopra a tutto, non averci più a che fare. Così ci siamo potuti permettere di non andare mai una volta dov'è seppellito. Tranne Carlo. (*Carlo tradisce il suo imbarazzo alzando le spalle*) È stato comodo. Perché il vero disagio era un altro.

Rachele - Cosa vuoi dire?

Giovanni - Prendi la decisione di seppellire il bambino, di cancellarne l'esistenza. Ti abbiamo interrotta?

Rachele - Non ero in grado di decidere nulla, lo sai.

Giovanni - E noi ne abbiamo approfittato. Per primo io, che l'ho proposto.

Ruggero - Dopo che hai parlato con me, e ti ho detto che quello che era successo poteva avere un effetto negativo per l'immagine della Resistenza.

Carlo - Di questo non so nulla. (*Rivolto a Giovanni*) Ma ricordo che hai parlato di fastidi con la giustizia, perché c'entravamo anche noi. Mi è convenuto accettare la vostra decisione. Ma soprattutto c'era poco da fare, comandavate voi. (*Rivolto a Ruggero*). Hai persino minacciato di farci fuori. Noi siamo stati pecore, prima e dopo. (*Breve pausa. Ruggero prima distoglie lo sguardo, poi sta per replicare, ma si trattiene*)

Giovanni - Non dico che non ci importasse di proteggerti. Che portando via il bambino ci hai salvati è un fatto, ti eravamo grati davvero. Ma c'era anche questo, dovevamo dirtelo. Non so se avremmo accettato la tua decisione di dire tutto. Credo che avremmo cercato in tutti i modi di dissuaderti.

Rachele - Non ci ho nemmeno pensato, mai una volta in tutti questi anni. Bastavo io per punirmi.

Giovanni - E noi ti abbiamo lasciata sola a scontare quella che insisti a credere... E invece è stata una fatalità. Marta ha avuto il coraggio di dirtelo. Siamo venuti a confessartelo anche noi, che ci vergognamo di averti lasciato rischiare la tua vita e quella di Antonio per salvare la nostra. E qui non c'entra il caso, come per quello che è successo dopo. Era volgare paura per la nostra pelle, meglio quella di una madre e di un bambino. Proprio da combattenti della Resistenza, che hanno pure la medaglia.

Carlo - Le medaglie non ne ho. Ho sempre badato a fatti miei, alla famiglia. Ma pure uno come me può avere un peso sulla coscienza... Non è che me lo tolgo, ma almeno lo sai. (*Pausa imbarazzata di tutti, con Rachele che cerca parole che non trova. Entra Marta con un piatto di minestra e un cucchiaio*)

Marta - Signori, è ora di sgombrare.

Ruggero - Arrivi proprio al punto giusto.

Marta - Vuoi insinuare che ho origliato?

Ruggero - Altrimenti non saresti tu. (*Marta finge di dargli uno schiaffo*)

Marta - Che infame!... (*I tre si muovono per andar via*)

Giovanni - Ciao Rachele, ci caccia.

Rachele - Ciao.

Carlo - Buon appetito.

Rachele - Grazie.

Ruggero - Attenta, fa i brodo coi dadi.

Marta - Per le sì. (*I tre uomini escono*)

Buio. Si illumina la parte centrale della scena. Marta è a sinistra ai margini del buio, rivolta verso il dottore.

Marta - Ormai sono cinque giorni che ha sempre il respiratore. Quanto deve soffrire ancora dottore?

Dottore - Può succedere in qualsiasi momento oggi stesso. Ormai il cuore è troppo debole, basta nulla e si ferma.

Marta - Ha ancora qualche momento di lucidità e vorrebbe parlare. Ho provato a toglierle un momento il respiratore, ma bisbiglia così piano... Mi interroga con lo sguardo, come se mi supplicasse di capire. Una volta l'ho lasciata un attimo, dopo che aveva cercato di parlare. Quando sono rientrata non aveva più il respiratore.

Dottore - Forse si è mossa, oppure ..

Marta - Voleva terminare di soffrire?

Dottore - Sì

Marta - Sarebbe meglio, a questo punto ..

Dottore - Non mi chieda queste cose. Io sono cattolico, ma comprendo. (*Si volta, andando via*) Torno domani presto.

Marta - Grazie di tutto dottore. (*Il dottore esce. Marta resta immobile, assorta*)

Buio. Si illumina la parte sinistra della scena. Marta è seduta accanto a Rachele, con gli occhi chiusi, che nonostante l'ossigeno respira con affanno. Marta si alza e le sistema il cuscino sotto la testa. Poi si china su di lei fissandole il viso, nella speranza che si risvegli. Rachele continua a tenere gli occhi chiusi. Marta torna a sedersi, curvandosi e stringendosi la fronte con la mano. Dopo qualche secondo Rachele apre gli occhi e si volta verso Marta. Poi allunga lentamente la sinistra tremante a sfiorarle il ginocchio, lasciandola poi ricadere. Marta si alza di scatto

Marta - (*Mormorando*) Rachele... (*Rachele si porta la destra alla bocca, sopra il respiratore. La mano*

più di tre chilometri. D'ora in poi il silenzio deve essere assoluto.

Forte brusio.

Voce di Ruggero - *(Con quanto fiato ha in gola)* Silenzio! Volete salvare la pelle?

Pianto disperato di un bambino. Nel frattempo il respiro affannoso di Rachele è diventato parossistico. Si attenua l'illuminazione della balza rocciosa, mentre aumenta quella della parte sinistra della scena. Sbuca da sinistra una poltrona letto.

Voce di Marta - Meno male, c'è passata per un pelo. *(Entra Ruggero spingendo a testa bassa la poltrona, poi Marta)*

Marta - Mio Dio!... *(Corre verso il letto, prende il respiratore e lo spinge contro il viso di Rachele)*

Marta - *(A Ruggero)* Aprì! *(Carlo, che è accorso dietro di lei, ruota con mano tremante l'erogatore dell'ossigeno. Pian piano la respirazione convulsa di Rachele si attenua. Marta le accarezza i radi capelli)* Su, è passato... *(Rachele la fissa intensamente e muove la bocca provando a dire qualcosa)* Dopo. Rachele, respira un altro po'...

Buio. Si illumina la parte sinistra della scena. La luce è un po' attenuata. Marta, seduta accanto a Rachele che sembra dormire, legge una rivista televisiva. Rachele apre gli occhi e la guarda.

Rachele - Cosa danno stasera? *(Marta chiude di scatto la rivista)*

Marta - Non guardavo i programmi, leggevo un articolo.

Rachele - Perché non riporti qui il televisore?

Marta - Ma ti disturba...

Rachele - Per niente. Anzi, passo il tempo qui a letto.

Marta - D'accordo. *(Breve pausa)* Hai visto, ti sei ripresa subito. Ora stai bene, vero?

Rachele - Sì.

Marta - L'importante è che ti abitui a far da sola, se capita quando mi allontano un momento. Per far la spesa e per cucinare non c'è problema, vengono gli altri nel frattempo. Ma se per dire mi scappa la pipì... Su, fai vedere. *(Rachele si sporge dal letto e apre l'erogatore dell'ossigeno. Poi prende dal comodino il respiratore e lo applica al viso)*

Marta - Perfetto. Lascia, faccio io.

Si alza, va a chiudere l'erogatore e posa il respiratore sul comodino. Poi torna a sedersi. Rachele ha seguito con uno sguardo intenso i suoi movimenti.

Rachele - Ricordi che volevo dire qualcosa...

Marta - Te l'ho anche chiesto, hai risposto che ti era passato di mente.

Rachele - Perché c'era Ruggero. È un amico anche lui, ma non c'è la confidenza che ho con te. *(Breve pausa)* Per la prima volta ho ricordato chiaramente, nei minimi dettagli... Fino a quando ha iniziato a piangere. *(Breve pausa)* Tutti questi anni io sono tenuto dentro, come una ferita sempre aperta. La mattina apro gli occhi e si strappa la crosta. Prima brucia, poi resta un dolore sordo che mi accompagna tutto il giorno. Ma non ero mai riuscita ad affrontare... Forse cominciando, quando mi sveglio col cuore in gola. Però mai che ricordi cosa ho sognato.

Marta - Perché ti fa troppo male. Adesso poi, che hai questo problema... *(Rachele la interrompe con tono deciso)*

Rachele - Devo andare avanti, Marta. Sono pronta, se è venuto da sé all'improvviso. Basta che mi concentri, ce la farò. *(Marta le afferra la mano angosciata)*

Marta - No, Rachele, ho paura...

Rachele - Mi aiuta, se sei qui. Altrimenti lo farò di notte, quando dormi.

Marta - Rachele, perché... *(Rachele le stringe forte la mano)*

Rachele - Ecco, resta così.

La luce a sinistra si attenua, mentre si illumina violentemente la parte destra della scena con la balza rocciosa. Forte brusio che fa da sfondo al pianto disperato del bambino.

Voce di Ruggero - Sono stato io, l'ho spaventato.

Voce di Marta - Su, adesso gli passa. Vieni dalla zia Marta. *(Il pianto diventa convulso)* Non vuoi più bene alla zia? Guarda che non ti faccio più il solletico. Deve avere il mal di pancia, così sballottolato. *(Ora il pianto non è più convulso, ma intervallato da singhiozzi)*

Voce di Rachele - Antonio, ora sei con mamma... *(Il pianto non cessa. Passano diversi secondi)*

Voce maschile - *(Forte e allarmata)* Tra poco sentono!... *(Si leva un mormorio che diventa sempre più forte)*

Voce di Rachele - *(Isterica)* Antonio smetti! Smetti! Smetti per amor di Dio! *(Per una decina di secondi il pianto cessa. Così il mormorio, definitivamente)*

Voce di Marco - *(Urla)* Sei pazza? Così lo soffochi... *(Riprende il pianto, di nuovo convulso)*

Voce di Marco - Lo porto fuori.

Voce di Giovanni - Marco, ragiona. Quasi non ti reggi in piedi, non ce la farasti. E poi ti troverebbero subito, con lui che piange. Vedono che sei ferito... Sai cosa succede.

Voce femminile - *(Forte e angosciata)* Buttano dentro una bomba, moriamo tutti!... *(Passano altri secondi)*

Voce di Marco - *(Urla straziante)* Rachele, no!... Lasciatemi! Torna indietro!... Rachele!... *(Scalpiccio)*

Voce di Ruggero - *(Leggermente ansante)* Corri nel bosco più forte che puoi e nasconditi dentro un macchione, ce ne sono tanti. Forse Antonio smette...

Voce di Rachele - *(Leggermente ansante)* Di a Marco che anche se ci trovano non ci fanno niente, a una madre e a un bambino piccolo.

La pietra che sbarra la fessura viene spinta e cade per terra.

Voce di Ruggero - Dammelo, te lo passo. *(Rachele sbuca strisciando dalla fessura e inginocchiandosi prende il fagotto che le viene porto. Sbuca la testa di Ruggero)*

Ruggero - Rachele... *(Non riesce a trovare le parole)*

Ruggero - *(Continua con voce soffocata)* Corri!... *Rachele guarda il bambino infagottato nella copertina, del quale si vede la parte superiore della testa. Piange sempre. Si sente una voce non molto lontana che sembra impartire un ordine secco. Si alza in piedi di scatto e si precipita a sinistra fuori scena spingendo la copertina contro il viso del bambino. Il pianto cessa. Buio. Si illumina la parte sinistra della scena. Marta è curva su Rachele, che respira in modo quasi regolare, reggendo il respiratore contro il suo viso. Rachele apre gli occhi e fa il gesto di liberarsi del respiratore.*

Marta - Meglio aspettare un altro po'... Prima mi hai spaventato. *(Rachele fa cenno di no con la testa. Marta solleva leggermente il respiratore. Si tranquillizza vedendo che la respirazione resta la stessa e posa il respiratore sul letto)*

Marta - *(Continua)* Mi fa male la mano da quanto la stringevi.

Rachele - Vedi che mi hai aiutato. *(Marta abbassa lo sguardo)*

Marta - *(Mormorando)* Lì sono stata zitta.

Rachele - Tutti. Meno Marco. *(Marta fa cenno d'assenso)*

Marta - Finché è svenuto. *(Breve pausa)* Anche se non smetteva ci piangere. Magari non passavano abbastanza vicino da sentire.

Rachele - Non l'ha detto nessuno. Non ci ho nemmeno pensato. Vedevo quelle facce intorno a me che mi chiedevano... Donne con bambini per mano... *(Breve pausa)*

Marta - E poi uscire fuori era peggio, così sì che sentivano. Ma peggio per chi? Per te e per il bambino. *(Il viso di Rachele si impietrisce)*

Rachele - Così sono una specie di santa, che ha deciso di sacrificare per voi se stessa e il suo bambino. Sai quante volte mi sono maledetta e ho maledetto voi. Restare lì e tutti morti, questa era la soluzione.

Marta - L'hai fatto per istinto, forse ti sembrava l'unico modo per salvare Antonio. Ma l'hai detto tu stessa, ci leggevi negli occhi l'istinto nostro, salvare la pellaccia. Non puoi negare... *(Lascia la frase a metà. Rachele è come in trance, con lo sguardo perso sul soffitto)*

Marta - *(Allarmata)* Rachele...

Rachele - *(Con voce atona)* Sta zitta. Ora lo dico. Ascolta cosa ho fatto. *(Pausa, il respiro diventa affannoso)* Sono entrata nel bosco. Correvo come mai in vita mia stringendo forte Antonio contro di me perché ogni tanto inciampavo e avevo paura di farlo cadere. Sentivo il cuore impazzito e quella voce che dava ordini. *(Pausa. Il respiro si fa ancora più affannoso)* Ora vedevo i macchioni, ma continuavo a correre. Non sentivo più quella voce, forse il rimbombo del cuore la copriva. A un certo punto la vista si è offuscata. Ho intravisto un macchione davanti a me, c'era un piccolo varco. Mi sono infilata fino a un punto dove tra i rami c'era un po' di spazio. Ho posato Antonio. Era da molto che lo reggevo stringendogli una spalla. Solo allora ho pensato, mentre

Scusa, Rachele.

Marco - Ce l'hanno con me, vero? (*Ruggero è troppo eccitato per riuscire ad essere convincente*)

Ruggero - Cosa c'entri tu...

Marco - Torno qui ferito a fargli rischiare la pelle... Dicono questo, no?

Giovanni - Gli hai spiegato che è voluto tornare per portarli in salvo, invece di starsene in un posto sicuro mentre cercavamo un medico?

Ruggero - Lo sai che cosa mi ha risposto una velenosa? Che se l'ha fatto è stato per Rachele e il figlio, non certo per loro.

Marta - Meriterebbe di lasciarla qui.

Ruggero - E pure qualcun altro, che dice di portarlo da un'altra parte, non sia che i tedeschi ci trovano insieme a lui. Cagarsi sotto va bene, ma c'è un limite. Ci vadano loro da un'altra parte, gli ho detto. Chi li obbliga? Hanno fatto la faccia storta, ma non hanno più fiatato. (*Pausa. Marco sembra non ascoltare, guardando verso Rachele, che ha continuato a vestire il bambino*)

Marco - Posso nascondermi nel cimitero, dentro una cappella. (*Rachele si volta*)

Rachele - (*Con tono calmo e deciso*) Resto con te.

Marco - Cosa dici? C'è Antonio.

Rachele - Lo do a Marta.

Marta - (*Reagendo con foga*) Ma siete diventati matti tutti e due? Su, muoviamoci, quelli là fuori aspettano. (*Infila una camicia a Marco, che si alza dal letto, mentre Rachele avvolge il bambino in una copertina*)

Buio.

Voce dell'oratore - ...La compagna della sua breve ed eroica vita, tra le cui braccia è spirato. La modestia le impedisce di mostrarsi, e per questo ci è ancora più cara. (*Forti applausi*)

Si illumina la parte centrale della scena. A una estremità c'è Marta, con in mano un telefono. All'altra Giovanni, anch'egli col telefono. Ha accanto Ruggero.

Giovanni - Pronto. Marta. Lo so che non puoi parlare. Di solo sì o no. Ce l'ha ancora con noi?

Voce di Marta - Sì

Giovanni - Gliel'hai spiegato che gliel'abbiamo raccomandato, ci non tirarla in ballo?

Voce di Marta - Sì

Giovanni - È un coglione. Tanto per far scena

Marta - (*Bisbigliando*) Bastava non fargli sapere che era lì, ha detto.

Giovanni - Non ti sente?

Marta - Ho chiuso tutto. Ha il muso anche con me, perché mi è scappato che in fondo qui lo non ha detto che la pura verità. «Tranne un piccolo particolare» ha risposto.

Giovanni - Mmh... Mi sa tanto che stasera è meglio che ci va Carlo, a tenerle compagnia. Cosa ne dici?

Marta - È meglio sì, e io vengo con voi ai fuochi. Avvertitelo.

Buio. Si illumina la parte sinistra della scena. Rachele è a letto, con l'ago per la flebocisi in vena. Carlo è seduto accanto a lei, il letto è stato spostato in modo che Rachele guardi verso la sala.

Carlo - Bravi ragazzi gli infermieri, no?

Rachele - Proprio gentili, pensare a spostare il letto...

Carlo - Chi lo sapeva, che sparano dal campo sportivo... È proprio qui davanti. (*Lampo di luce, seguito da un forte boato*) Eccoli! Aspetta... (*Si alza, tira su Rachele reggendola per le spalle e sistema i cuscini in modo che stia quasi seduta. Si siede di nuovo. Le teste sono quasi alla stessa altezza. Nuovo lampo*) Che fiore enorme!... (*Voltandosi un attimo verso Rachele*) Bello, vero? (*Rachele annuisce continuando a guardare davanti a sé, mentre si sente un nuovo boato*)

Buio. Si illumina la parte centrale della scena. Marco giovane, in tenuta da caccia, è in piedi accanto ad un muretto con un cancelletto. Guarda in direzione opposta a quella da cui entra Rachele, che regge per il manico due brocche. Rachele rallenta un attimo e scuote i lunghi capelli biondi. Poi riprende ad avanzare con passo deciso. Marco si volta e la vede.

Marco - Ciao, Rachele. Non sapevo che ti alzavi a l'ora dei cacciator. (*Rachele, che lo ha quasi raggiunto, si ferma. Il suo viso è in fiamme*)

Rachele - Perché voi maschi non sapete che se non si va presto alla fonte si fa la fila

Marco - Non sono troppo pesanti, due brocche? Ti aiuto io, tanto Giovanni non si vede.

Rachele - Allora fatti trovare qui un giorno sì e uno no. Faccio a turno con Marta.

Marco - Volentieri.

Rachele - Meno male che è presto, altrimenti li correrebbero dietro i ragazzini. I maschi certe cose non le fanno.

Marco - E se mi vesto da donna?

Rachele - Forse se ne accorgono. (*Breve pausa*) Davvero, non è il caso. Ti perdi Giovanni. (*Pausa. Guarda al di là del muretto*) Che belle rose. (*Marco estrae un coltello a serramanico, apre il cancelletto e si china. Si rialza e raggiunge Rachele con in mano una magnifica rosa, che le porge*)

Marco - Ce n'è un'altra ogni volta che passi. (*Rachele arrossisce di nuovo e gli fa cenno di avere le mani occupate*) Ecco come facciamo. (*Col coltello raccorcia quasi del tutto lo stelo ed elimina le poche spine, poi infila delicatamente la rosa tra i capelli di Rachele e li ravvia quasi accarezzandoli*) Non sono bravo con le parole. Fai finta che ho parlato. (*Rachele abbassa lo sguardo facendo sì con la testa. Nessuno dei due si è accorto che Giovanni, con un fucile a tracolla, è ormai alle loro spalle*)

Giovanni - Oh, finalmente si è deciso! Lo sapevano anche i muri, che c'era del tenero.

Marco - (*Mascherando l'imbarazzo*) Tu scherzi, che intanto gli altri ci hanno fregato il posto.

Rachele - Andate, andate, e buona caccia.

Giovanni - Possa venirti un colpo! (*Rachele lo guarda smarrita. Giovanni e Marco scoppiano a ridere*)

Marco - Stasera te lo spiego.

Escono in direzione opposta. Buio. Si illumina di nuovo la parte centrale della scena. Marta è sulla sinistra, ai margini del buio, rivolta verso il dottore.

Dottore - Mi raccomando, deve esserci sempre qualcuno. Lei deve cornire nella sua stanza, pronta ad usare il respiratore se ne ha bisogno.

Marta - Stia tranquillo, dottore. Come mai così all'improvviso, sembrava star meglio, a parte i capelli...

Dottore - Si è infiltrato del sangue nei polmoni. È un effetto della chemioterapia, purtroppo. Ma senza non sarebbe sopravvissuta questi tre mesi.

Marta - Mi dica la verità, soffrirà?

Dottore - Sarà molto debole, senza più chemio. Il problema è il respiro. È inutile che glielo nasconda, avrà sempre più difficoltà nonostante l'ossigeno. (*Marta si porta la mano alla bocca. Ha le lacrime agli occhi*)

Marta - Morirà soffocata...

Dottore - C'è ancora tempo. Per ora coi farmaci...

Marta - (*Interrompendolo*) È ancora peggio.

Dottore - Mi dispiace. (*Breve pausa*) Ho visto l'affetto con cui l'assistete, lei anzitutto, ma anche gli altri amici. Ormai noi non possiamo far nulla, restare con voi è il modo migliore di alleviarle... Ma se per qualsiasi motivo, che so, una malattia, lei non potesse più, veniamo subito a prenderla.

Marta - E anche me. Vorrebbe dire che sto morendo anch'io.

Dottore - Su, si faccia coraggio. A domani.

Marta - Grazie, dottore.

Il dottore esce. Intanto Marta si asciuga gli occhi con le maniche del vestito, inspira profondamente e voltandosi sparisce nel buio. Buio. Si illumina la parte sinistra della scena. Marta, che ora ha i capelli radi e ansima leggermente, è a letto con accanto Ruggero, seduto su una sedia. L'apparecchio per la chemioterapia è stato sostituito da una grande bombola azzurra collegata con un respiratore posato su un comodino. Entra Marta.

Marta - (*Con tono gioviale*) Meno male che sei qui, Ruggero, devi aiutarmi a trasportare qui la poltrona letto. (*Ruggero si alza. Marta rivolta a Rachele*) Tu puoi russare quanto ti pare, tanto lo sai che dormo come una pietra

Rachele - (*Abbozzando un sorriso*) Non ho mai russato.

Marta - Lo dici tu. (*Si volta e fa qualche passo, seguita da Ruggero*)

Rachele - Marta, anche questo per me... Almeno sarà per poco, vero? (*Marta ha un leggero scatto*)

Marta - (*Con tono brusco, senza voltarsi*) Nemmeno ti rispondo.

Esce seguita da Ruggero. Ora il respiro di Rachele si fa più affannoso. Si volta a fissare la bombola. La luce nella parte sinistra della scena si attenua, mentre si illumina violentemente la parete destra con la balza rocciosa, con Ruggero e Giovanni che si infilano strisciando nella fessura, che viene sigillata con la pietra.

Voce di Ruggero - (*Grida*) Stanno arrivando!

Voci concitate. Forte calpestio.

Voce di Marta - Ma siete come le bestie!

Voce di Rachele - No, Marco, sta giù...

Voce di Marco - Voglio vedere, ce la faccio.

Voce di Giovanni - Come va?

Voce di Marco - (*Sofferente*) Bene..

Voce di Giovanni - (*Grida*) Ascoltate. (*Il vociare cessa*) Abbiamo visto i camion. Si sono fermati a non

pensare...

Giovanni - Lo so, lo so. (*Pausa*) Allora va da Marta, è sicuro?

Ruggero - Per questo è rimasta a casa a preparare.

Giovanni - E Rachele ha accettato subito?

Ruggero - Mi ha detto di sì.

Giovanni - Non sembra vero, pensando a pochi giorni fa. Domani mattina veniamo noi a prenderla.

Ruggero - Meglio di no, in Panda. Diciamo a Carlo di pensarci lui. Passa a prendere Marta e vanno insieme.

Buio. Si illumina la parte sinistra della scena. Sul letto c'è una valigia. Marta e Carlo guardano Rachele, che fruga nella borsa ed estrae un assegno piegato.

Marta - (*Porgendolo a Carlo*) Metti tu quello che hai pagato. E grazie del pensiero.

Carlo - (*Schermendosi*) Ma su, è un'inezia. Solo un paio di giorni...

Rachele - Meglio così. Altrimenti non sapevo come fare.

Marta - Accettare quello che un amico fa col cuore.

Carlo - Ecco, proprio il caso di Marta, più che il mio.

Marta - (*Imbarazzata*) Non volevo... (*Gli occhi di Rachele si inumidiscono. Serra le mascelle e ripone l'assegno nella borsa*)

Rachele - Va bene, restano per la tomba. Almeno quello...

Buio. Si sente un forte gemito, intervallato da un ansimare convulso, che si articola su parole sconnesse e indistinte, tra le quali l'unica chiara, ripetuta tre volte, è «Marco». Si illumina la parte sinistra della scena, con un letto su cui è distesa Rachele con accanto la struttura che regge le ampolle per la flebocisi. Contemporaneamente entra Marta che corre verso il letto e si china su Rachele, che geme di nuovo.

Marta - (*Mormorando forte*) Rachele .. Rachele.. (*Il corpo di Rachele ha un sobbalzo, mentre il gemito cessa*)

Rachele - Chi è...

Marta - Sono Marta. Su, è passato... (*Rachele emette un suono indistinto e si gira nel letto. Il respiro affannoso pian piano si attenua. Marta esce*)

Buio. Si illumina la parte centrale della scena. Marta e Rachele, sedute ad un tavolo, fanno colazione.

Marta - Che bella giornata. Quando viene Carlo facciamo due passi, te la senti?

Rachele - Volentieri.

Marta - Poi hai dormito bene?

Rachele - Abbastanza. Perché dici poi?

Marta - Hai avuto un incubo, non ricordi? (*Rachele scuote la testa*) Biascicavi chissà che cosa, ho capito solo «Marco... Marco...» (*Gli occhi di Rachele si spengono*)

Rachele - (*Con un sorriso che sembra un tic*) Ah... Quando sono sveglia sto bene attenta a non pensarci.

Marta - Non ci ricasco, a crederti di lui. (*Provando a scherzare*) Non voglio che mi cacci via di nuovo, questa volta da casa mia. (*Allunga una mano e la posa su quella di Rachele, che la guarda negli occhi. La sua espressione si fa pian piano fiduciosa e sofferente*)

Rachele - (*Distogliendo lo sguardo*) Non c'era nessuno, poco prima che morisse.

Marta - Sono sempre stata con te...

Rachele - Eri uscita un momento. Improvvisamente ha aperto gli occhi. Guardava intorno, ma come se non vedesse. Mi sono sporta su di lui. Allora mi ha visto. E ho visto anch'io. L'orrore. Niente altro che orrore nel suo sguardo. È stato un attimo, ha chiuso subito gli occhi.

Marta - (*Reagendo in modo concitato*) Era incosciente da un giorno, e proprio in punto di morte, vuoi che fosse in sé... Dici che hai visto, che cosa, uno spasimo dell'agonia... (*Rachele la guarda, interrompendola quasi con rabbia*)

Rachele - Non provarci nemmeno. Ce l'ho qui davanti agli occhi. (*Marta colpita dalla reazione di Rachele, ritira la mano*)

Marta - Va bene, mettiamo che hai ragione, che ricordava... Puoi sostenere che era in possesso di tutte le sue facoltà, che era il Marco che ti amava e ti stimava? Perché su questo non puoi avere dubbi.

Rachele - E tu, puoi sostenere che si può amare e stimare una che ha fatto... quello che ho fatto io?

Marta - Perché, noi cosa sentiamo per te? Immagina Marco, se non moriva.

Rachele - Di la verità, Marta, è solo pietà quello che sentite. Non la merito, ma ora so che è sincera, e mi vergogno di avervi sempre respinto. Ecco, forse Marco avrebbe potuto provare pietà con il tempo. Ma non sarebbe mai riuscito a cancellare davvero l'orrore che ho visto nei suoi occhi. Non c'è amore che può sopravvivere, col ricordo di un fatto così.

Marta - (*Scuote la testa*) Ti sbagli su di noi. Ma è inutile parlarne, dovrai capirlo tu. E Marco non può rispondertì. Dimmi di te, piuttosto. Con questa fissazione sei riuscita a distruggere del tutto quello che c'è stato tra voi? Oppure no, ti sei sempre proibita di pensarci?

Rachele - (*La sfugge con lo sguardo. I suoi occhi diventano lucidi*) Non ne ho il diritto.

Marta - (*Accalorata*) Rachele, devi andare alla sua tomba. Fallo per lui, non per te. Non è esistito, se chi gli ha voluto bene più di tutti cancella il suo ricordo. (*Gli occhi di Rachele sono pieni di lacrime*)

Marta - (*Abbracciandola*) Su, adesso viene Carlo. Ci andiamo.

Buio. Si illumina la parte sinistra della scena. Giovanni e Ruggero sono seduti su un divano. Rachele su una poltrona.

Ruggero - È Marta, non torna? Si sarà infilata in qualche casa, altro che fare un po' di spesa.

Rachele - L'ho sequestrata, poverina. Meno male che venite spesso voi e Carlo, a darle un po' di respiro.

Ruggero - Non preoccuparti, per lei quello che conta è chiacchierare, e con te è meglio che con gli altri. (*Breve pausa*) Se mi sentisse!... Ora che non c'è lo posso dire, non c'è nessuno che ha il cuore di Marta.

Rachele - Lo so. (*Breve pausa*)

Giovanni - (*Torcendosi le mani, imbarazzato*) Ci ha riferito della tomba, in che condizioni di abbandono... L'avevamo detto al custode, ma non abbiamo controllato, è colpa nostra. Non succederà mai più, vedrai.

Rachele - La prima a non potersi lamentare sono io. (*Pausa*)

Ruggero - (*Con calore un po' sopra le righe*) Abbiamo organizzato le cose in grande per il 25. Per farglielo vedere. Verrà il segretario regionale a portare le corone. E anche tre deputati alla celebrazione in piazza. Poi la sera i fuochi artificiali. Non li abbiamo mai fatti. (*Altra breve pausa, durante la quale Giovanni e Ruggero si scambiano un'occhiata*)

Rachele - A che ora?

Ruggero - (*Con tono sospeso*) Che cosa?...

Rachele - La celebrazione.

Ruggero - Alle undici.

Rachele - Ho già finito con la flebo. Se sto bene vengo. (*Giovanni e Ruggero si illuminano*)

Giovanni - (*Cercando di frenare l'entusiasmo*) Vedrai quanta gente, per un paese piccolo come il nostro. E quanti giovani, alla faccia di chi dice che ormai se ne fregano...

Rachele - (*Interrompendolo*) Ma niente palco o cose del genere, assolutamente. Mi siedo tranquilla in mezzo agli altri, quei pochi minuti che posso restare.

Ruggero - Guarda che per gli anziani mettiamo delle sedie, puoi stare tutto il tempo che vuoi. (*Entra Marta con due sacchetti della spesa*)

Marta - Beh, cosa sono tutte queste voci? Vi ho sentito da fuori de la porta.

Ruggero - (*Con aria di trionfo*) Rachele viene alla celebrazione.

Marta - Che novità, lo so già da ieri. (*Ruggero fa il gesto di mandarla a quel paese, poi si alza e finge di picchiarla*)

Buio.

Voce di oratore - Molti tra voi, ricordatelo sempre, gli devono la vita. I vecchi, ma anche gli anziani e i giovani, che non sarebbero mai nati. Sebbene gravemente ferito in un'azione partigiana ha voluto tener fede insieme agli amici e compagni Giovanni e Ruggero, che vedete accanto a me (*applausi*) alla missione di portare in salvo nei boschi gli abitanti del vostro paese, che allora era una piccola frazione, sottraendoli alla furia omicida dei nazifascisti che ha bagnato di sangue innocente tante località dei dintorni.

Si illumina la parte centrale della scena. Si sentono un forte brusio e delle urla più lontane. Rachele, di spalle, compie i gesti di chi riveste un bambino. Marta, aiutata da Giovanni, completa la fasciatura intorno al torace di Marco, seduto su un letto.

Marco - Non so se ce la faccio.

Giovanni - Devi farcela.

Marco - Vi faccio rallentare.

Marta - Ci sono vecchi e bambini. Non andranno più in fretta di te.

Marco - E se svengo?

Giovanni - Ti svegliamo a schiaffi. Dai, Marco, alla peggio ti portiamo noi. (*Entra Ruggero. Il suo viso è paonazzo, stravolto dall'ira*)

Marta - Cos'hai, Ruggero?

Ruggero - Quando senti certe teste di cazzo...

nella parte sinistra, mentre s'illumina la parte centrale della scena. Rachele giovane prende una camicia da notte da una valigia aperta posata su un letto matrimoniale e si volta a guardare verso Marta, che scatta una foto.

Rachele - Se mi dai una mano invece di giocare…

Marta - E chi lo immortala, lo scandalo? Questa la manco al prete. Chissà che pensieri gli vengono con quella camicia da notte.

Rachele - Non so chi ci pensa ci più, tu o lui.

Marta - La mia è solo invidia, non c'è il pepe del peccato. (*Si avvicina al letto e prende degli indumenti che Rachele ha tolto dalla valigia*) Niente prete, niente comune… Sai che da queste parti siete i primi in assoluto? Alla luce del sole, dico.

Buio nella parte centrale, mentre aumenta l'illuminazione della parte sinistra. Entra una giovane infermiera.

Infermiera - Ah, le ha trovate. Le ha portate ieri sera sul tardi una signora anziana. Marta mi ha detto, una sua amica. Lei dormiva, così le ho posate sul tavolino. Guardi che la busta era aperta, si vedeva che dentro c'erano foto.

Marta - Non si preoccupi. (*Raccoglie le foto e le infila in una busta*)

Infermiera - (*Posa sul tavolino delle pastiglie su una garza*) Ecco la terapia. (*Rachele versa da una bottiglia un po' d'acqua in un bicchiere, ingoia le pastiglie e beve*) Adesso esca per piacere, rifanno la stanza. Ma torni presto, dobbiamo fare la chemio. (*Rachele si alza ed esce*)

Buio. Penombra nella parte centrale. Rachele in vestaglia, avanza lentamente. Luce abbacinante.

Voce maschile - (*Ansimante, che rimbomba*) Mi costringi a sputtanarmi per strada. Se' andata via di casa senza dire una parola. Non tornarci mai più. Io e tua madre ti cancelliamo da figlia. Ti auguro tutta la fortuna che meriti.

Buio. Di nuovo luce abbacinante.

Voce femminile - È stato un incidente, figlia mia. Non volevi.

Voce di Rachele - Mi ha maledetta.

Voce femminile - Chi?…

Voce di Rachele - Papà. L'ultima volta che l'ho visto.

Voce Femminile - Lo sai com'era, poverino, fatto all'antica… Ed escono parole che non si pensano. Se tornava dalla Russia…

Voce di Rachele - Meno male che è morto. Almeno non sa.

Buio. Si illumina la parte sinistra. L'infermiera sta appendendo il flacone per la chemioterapia quando entra Rachele.

Rachele - Scusi, fuori ho letto «Solventi». Vuol dire che qui è a pagamento?

Infermiera - Certo, signora.

Rachele - Io non ho chiesto nulla… E quant'è al giorno?

Infermiera - Queste sono cose dell'amministrazione. Comunque qualcuno ha provveduto. Si versa un anticipo quando si chiede di venire qui.

Rachele - Si può telefonare?

Infermiera - C'è un telefono nella saletta in fondo. Prenda i gettoni nel locale infermeria. Ma faccia in fretta.

Rachele esce. Buio. Si illumina la parte sinistra della scena. Rachele è a letto, con l'ago per la chemioterapia in vena. Accanto siede una donna sui cinquant'anni, che indossa un cappotto e tiene una borsa sulle ginocchia. Non parlano. Si sente un leggero tocco alla porta.

Rachele - Avanti. (*Entra Marta*)

Marta - Ah, c'è tua nipote.

Nipote di Rachele - Buonasera. Venga pure, sto andando via. (*Si alza e dà un bacio sbrigativo a Rachele*) Ciao zia, ti lascio in buone mani. (*Fa per andar via*)

Rachele - Le chiavi. (*La nipote si blocca, armeggia nella borsa, estrae un mazzo di chiavi e le porge a Rachele*)

Nipote di Rachele - (*Contrariata*) Non capisco che cosa te ne fai, qui… (*Esce dopo aver rivolto un sorriso tirato a Marta. Marta sta per parlare, ma Rachele la precede porgendole le chiavi*)

Rachele - Devi farmi una cortesia di andare a casa a prendere il libretto degli assegni e i soldi nel cassetto del comodino. La chiave è dentro il vaso sul tavolo del soggiorno.

Marta - Quanta fretta… Non ti fidi di tua nipote?

Rachele - Non è questo, anche se non voglio che sappia quanto ho sul conto. Lo sai bene, ho un debito. (*Marta prende le chiavi che Rachele continua a porgerle*)

Marta - È stato un pensiero di Carlo, quando ha visto come stavi in corsia… Accettalo, è fatto col cuore.

Rachele - Gli sono grata, ma non posso accettare.

Marta - Lui può permetterselo. Sai quanto costa qui?

Rachele - E chi vuole starci? Io non merito certo più degli altri.

Marta - Ecco che ritorni… Noi non ti lasciamo sola, Rachele. (*Rachele distoglie lo sguardo da Marta. Fissa il vuoto*)

Rachele - (*Con tono neutro*) Vuoi sapere che cosa penso sul serio? Non è per me che fate tutto questo. È per voi, che vi sentite in colpa. State tranquilli, lo so. Ho fatto tutto io, con le mie mani. Aspetto solo di farla finita per non pensarci più. (*Marta si copre un attimo gli occhi con una mano. Poi resta immobile, col viso rigato di lacrime. Finalmente Rachele la guarda. Il suo viso lascia cadere la maschera che finora ha portato e si anima in un'espressione di stupore misto a commossa gratitudine. Rachele mormorando*) Marta… (*Marta si affretta ad asciugarsi le lacrime con le maniche del cappotto che indossa. Poi lo toglie e si siede*)

Marta - Fuori fa freddo, aspetto l'ora della corriera. Non ti disturbo, siamo zitte se vuoi. (*Rachele chiude gli occhi. Il suo viso è più disteso*) Spengo la luce? (*Rachele fa cenno di no*)

Parte seconda

Quando si alza il sipario è illuminata la parte sinistra della scena. Il dottore termina di auscultare Rachele.

Rachele - Dottore, è proprio necessario che stia qui?

Dottore - È colpa sua. Se non avesse mancato i primi appuntamenti non sarebbe stata così giù da dover essere ricoverata. In un primo periodo avrebbe potuto venire regolarmente per la terapia.

Rachele - In un primo periodo? E poi?

Dottore - Magari sarebbe stata troppo debole.

Rachele - So che c'è un servizio domiciliare per quelli come me, quando non c'è più speranza.

Dottore - Ci risiamo con il buonumore… Il servizio per chi può essere curato a casa c'è, ma copre solo alcune ore della giornata. So che vive da sola, occorre che disponga di qualcuno che l'assista per ventiquattr'ore. Se può permetterselo, o ha qualche parente, amico, magari a turno… Ma devono dichiararlo.

Rachele - No.

Dottore - Mi dispiace… (*Breve pausa*) L'infermiera mi ha detto che vuole ritornare in corsia.

Rachele - Sì.

Dottore - Bene, do disposizioni. A domani.

Rachele - Grazie dottore.

Il dottore esce nel buio sulla destra. Buio. Si illumina la parte centrale della scena. Il dottore, emergendo dal buio, si trova davanti Marta.

Marta - Dottore, mi scusi, sono un'amica d'infanzia… Se può dirmi due parole… La verità, la prego.

Dottore - Purtroppo la eucemia è troppo avanzata, ha trascurato di farsi vedere quando sarebbe stato ancora possibile… Ci vorrebbe un miracolo. Io non ne ho mai visti.

Marta - La ringrazio, dottore.

Dottore - Mi ha appena chiesto di tornare in corsia. Veramente vorrebbe tornare a casa, sa che abbiamo un servizio domiciliare per casi come i suoi. Ma le ho spiegato che è possibile solo se è garantita un'assistenza continuativa a domicilio.

Marta - Qualcuno che vive con lei?

Dottore - E che non la lasci mai sola.

Marta - Io sono disponibile. Stanotte ho dormito qui.

Dottore - La sua amica mi ha appena detto che non ha nessuno… Comunque fatemi sapere. Deve firmare anche lei per la dimissione.

Marta - Certo, dottore. E grazie mille. (*Il dottore fa un cenno con la testa*)

Buio. Si illumina la parte centrale. Giovanni e Ruggero sono in piedi in un luogo neutro.

Giovanni - Non è che dobbiamo far finta che adesso è tutto a posto. Così non ne usciamo, né noi né lei.

Ruggero - Ma è già qualcosa, no? Hai visto che non ha più quell'espressione quando ci guarda, come se non ci siamo…

Giovanni - Non ci rifiuta più. Dopo quelle lacrime di Marta ci vede come angeli misericordiosi che hanno pietà per un mostro.

Ruggero - Se questo l'aiuta a morire non dico serena…

Giovanni - Così invece di condividere quel peso glielo gettiamo tutto addosso? Altro che morire serena… Se riusciamo a farle capire… ci saremo anche noi, non lei sola, quella mattina.

Ruggero - Credo anch'io che è meglio così, non

Marta - E chi ci ha visto giusto sarai tu, Carlo.

Carlo - Non sono un mago, siete sempre stati miopi. Anche adesso. (*Marta, che sta per ribattere, si accorge che Rachele stringe gli occhi con una smorfia di sofferenza*)

Marta - Scusa, Rachele, ce l'hai detto che non prendi il caffè perché fai un pisolino dopo pranzo... Va a sdraiarti in camera mia. (*Rachele si alza*)

Rachele - (*Con tono neutro*) No. Vado via. (*Marta sta per insistere, ma desiste*)

Marta - Per favore, Carlo, accompagnala. (*Carlo scatta in piedi*)

Carlo - Subito. (*Si alzano tutti*)

Rachele - Non disturbatevi. Continuate. (*Marta si affretta a uscire, rientrando subito dopo col cappotto di Rachele e il giaccone di Carlo. Li indossano*) Grazie a tutti. E scusate.

Marta - Di che cosa...

Giovanni - Ciao, Rachele.

Ruggero - A presto... (*Rachele e Carlo escono, accompagnati da Marta. Si sente la porta d'ingresso che si chiude. Marta rientra*)

Giovanni - Chi poteva immaginare... Mi ha chiesto di lui l'altro giorno.

Ruggero - Lo sai che non va mai alla sua tomba. (*Breve pausa*)

Marta - Vado a trovarla. Se vuole mi butti giù da le scale. (*Restano assorti per alcuni secondi*)

Buio. Si illumina la parte sinistra della scena. Rachele e Marta sono sedute su due vecchie poltrone.

Marta - Vado via subito. È solo per... Abbiamo aspettato che chiamassi. (*Rachele si alza*)

Rachele - Vado a vedere se ho qualcosa in frigo. (*Fa per uscire. Marta si alza di scatto, le sbarra la strada e l'afferra per le spalle*)

Marta - Rachele, così non ne usciamo. Guardami in faccia. (*Rachele si ritrae*)

Rachele - (*Con tono neutro*) Lasciatemi perdere. Non vedete cosa sono diventata?

Marta - Allora non dovevi rivolgerti a noi, come hai fatto per cinquant'anni. Non abbiamo sempre rispettato la tua scelta?

Rachele - Hai ragione. Non dovevo.

Marta - E invece hai chiesto aiuto. Ci hai costretti a riaprire la ferita. Non è profonda come la tua. Ma è anche nostra. (*Breve pausa. Rachele tiene gli occhi bassi, inespressiva*) Non ne parleremo mai. Però sentire che la condividiamo, tra noi che riteniamo amici, e abbiamo insieme tanti altri ricordi...

Rachele - Sono morti, i ricordi.

Marta - Anche quelli di Marco? Lo sai, io vi ho visto felici. (*Alla menzione di Marco Rachele sbatte gli occhi e fa un movimento brusco con la testa, come se avesse ricevuto uno schiaffo*) Cosa c'è, Rachele... Perché non vai mai alla sua tomba? (*Rachele la guarda con gli occhi vuoti, come se non la vedesse*)

Rachele - Ti prego di lasciarmi. E dillo agli altri. Perdete tempo. (*Marta abbassa la testa*)

Marta - (*Sussurrando*) Come vuoi. (*Esce lentamente. Rachele resta immobile*)

Buio. Si sente un telefono squillare.

Voce femminile - Pronto. (*Pausa*) Non sta bene, è a letto. Può dire a me? (*Pausa*) Sono la nipote. (*Pausa*) Per che cosa, scusi? (*Pausa*) Va bene, glielo dico. (*Passi di corsa*) Zia, ma così hai? Dici sentire un po' di mal di testa...

Voce di Rachele - (*Bisbigliando*) Chi era?

Voce femminile - L'ospedale, dice che dovevi andare per la chemioterapia... (*Pausa*)

Voce femminile - (*Gridando*) Lo dico a mamma!... (*Di nuovo passi di corsa. Pausa*)

Altra voce femminile - (*Roca*) Sempre ferma, eh, che non esca l'aga. Dai, butta giù queste compresse. Mi hanno detto che hai fatto la cattiva. Non si scherza con queste cose. (*Pausa*) Ora dormi. Ci si sveglia presto qui, sai.

Si illumina la parte centrale della scena. Marta, Ruggero e Giovanni sono seduti su una panca. Forte brusio di sottofondo.

Marta - Credete a me, la nipote se ne frega. C'è oggi? Proprio quel minimo finché stava bene, perché dava da lavorare alla figlia.

Ruggero - E non pensa all'eredità?

Marta - Cosa vuoi che possa lasciare? Lo sai, che l'appartamento è in affitto. (*Entra Carlo. I tre si alzano e gli vanno incontro*)

Giovanni - Allora?

Carlo - Non sta così male. Si può anche alzare un po' se si sente.

Marta - Come ti ha accolto? Almeno con te...

Carlo - Mi ha ringraziato e poi così, frasi di circostanza. Secondo me non vedeva l'ora che me ne andassi.

Ruggero - Pensa con noi.

Carlo - Ma anche se volesse lasciarsi andare... Avete idea di cos'è la dentro? Una polgia. A noi ci fanno entrare uno a uno, ma i familiari anche tre o quattro alla volta. C'è una disgraziata che sembra in fin di vita e intorno gente che grida e ridacchia. Ci saranno pure stanze singole. Vado a chiedere, non si può lasciarla così.

Giovanni - Dividiamo.

Marta - Chissà quanto costa...

Carlo - Troppo per pensionati comunisti. Tocca al capitalista pagare con quello che ha rubato. (*Va via. Ha fatto pochi passi quando Marta gli grida dietro*)

Marta - Quello che abbiamo lo mettiamo. (*Senza voltarsi Carlo alza un attimo la mano. Esce. I tre s'interrogano con lo sguardo*)

Ruggero - Chi va ora?

Giovanni li lascia. Buio. S'illumina la parte sinistra della scena. Ci sono un letto con accanto il treppiede per la chemioterapia ed un tavolino, al quale siede Rachele, in vestaglia, che guarda delle foto. Si concentra su una, posando le altre. Si attenua la luce

Centenario della Cgil: gli spettacoli

Ecco le produzioni scelte dalla Cgil per celebrare i cent'anni dalla fondazione:

La migliore vendetta è il successo, di M. Cappelli e A. Modica, con Alessio Modica, regia di M. Cappelli, debutto a maggio.

Live, di e con Ascanio Celestini, Piccolo di Milano, 30 maggio-4 giugno.

Maria Gioia e il delitto Matteotti, di e con Ivana Monti e il Gruppo Padano di Piadena, la Filarmonica di Carpi diretta da L. Tenca, Coro delle Mondine di Novi, Bologna, 3-7 giugno.

Moby prince, di e con Francesco Gerardi e Marta Pettinari, Livorno, settembre 2006.

Perché il fuoco non muore, vita agra di Tina Modotti, di Francesco Nicolini, con Daniela Poggi e Roberto Citral, regia di Beppe Arena, in tournée.

Mobbing. Storie d'ufficio, con A. Castellucci, R. Ricciardulli, C. Petruzzelli, D. Zuin, regia di Giulio Baraldi, in tournée.

Cuori di terra, di e con Bernardino Banzani e Monica Marini, prodotto dal Teatro dell'Orsa, in tournée.

Luana pronto moda, di Luigi Gozzi, con Marilena Manicardi e Michela Tintoni al violino, prodotto dal Teatro delle Moline, in tournée.

Braccianti e Mammaliturchi: errare humanum est, di e con Enrico Messina e Micaela Sapienza, Armantaxa teatro, in tournée.

Effetto s.l.o.i., di e con Michela Marelli e Andrea Brunello, regia di Andrea Brunello.

Sottosopra, con artisti non professionisti e i musicisti D. Ramacciotti, G. Ciavola, E. Resta, A. Giordano, A. Fucci, E. Ciolini, P. Bronzi, promosso con la collaborazione della Camera del Lavoro di Grosseto.

Tiato sul collo, di Ulderico Pesce, Premio Riccione-Marisa Fabbri.

ta con dei rami e delle coperte su cui è adagiato Marco, con gli occhi chiusi. Improvvisamente il suo corpo è percorso da un violento tremito. Giovanni e Ruggero posano per terra la lettiga. Lo scalpiccio si attenua e cessa.

Ruggero - Oh Cristo, non possiamo aspettare...

Voce maschile - Cosa cambia, c'è un medico da queste parti?

Ruggero - Bisogna cercarlo in città e farlo venire, magari con lo Sten puntato in testa.

Altra voce maschile - E poi, se ci trovano con un partigiano ferito...

Ruggero - Sta zitto, se vuoi corri per conto tuo.

Giovanni - Ormai sono ontani, tutto quello che potevano fare hanno già fatto.

Voce femminile - (*Sgomenta*) Dici le case?.. (*Ruggero guarda Marco, che ha smesso di agitarsi ma è sempre privo di sensi. Poi si avvicina a Giovanni*)

Ruggero - (*Bisbiglia*) Dillo adesso. (*Giovanni fa un cenno d'assenso. Solleva le mani*)

Giovanni - (*Ad alta voce*) Sentite tutti. (*Riprende lo scalpiccio, che presto cessa*) Io e Ruggero dobbiamo tornare subito indietro a portar via Rachele, Marta non può resistere per troppo tempo. Quello che è successo io non riesco nemmeno a dirlo, non so voi. (*Breve pausa. Assume un tono teatrale*) Solo una cosa è chiara: se siamo vivi lo dobbiamo a lei. E possiamo permettere che magari sia trascinata in tribunale, a spiegare come e perché, e noi a testimoniare che l'abbiamo lasciata uscire col bambino per salvarci la pelle? (*Si sente un brusio sempre più forte sovrastato da una voce, seguita da espressioni di consenso*)

Voce maschile - Ma cosa si può fare?

Giovanni - Ci ho pensato. Il bambino non è stato battezzato e nemmeno iscritto al comune dei fascisti. Legalmente non esiste. Basta che noi facciamo il patto di non parlare mai con nessuno di... ci come ci siamo salvati. Lo seppelliamo lì. Nessuno saprà nulla, tranne noi. Siamo tutti d'accordo? (*Fortissimo brusio di consenso*) Alzi la mano chi è contrario. (*Pausa*) Ognuno giuri per conto suo, su quello che ha più caro. (*Pausa*)

Ruggero - E io giuro pure che se qualcuno parla lo faccio secco.

Buio. Si illumina tutta la scena. Tutti sono ancora raccolti intorno al fiori. Rachele solleva lo sguardo.

Rachele - Se vogliamo andare... E grazie. (*Fa qualche passo verso sinistra, seguita dagli altri. Si ferma. Rachele con tono neutro*) Vi ho odiato tutti. Quasi come me stessa. (*Breve pausa*) Lo so che è ingiusto dopo tanto tempo, ma non riesco a chiedervi scusa.

Giovanni - Per noi è già molto che finalmente parliamo.

Marta - Vengo a trovarti, se vuoi. Anch'io sono sola.

Ruggero - Sola tu? Ma se sei sempre in giro di casa in casa...

Marta - So cosa pensi, a rompere le scatole. Io cerco di dare una mano, se posso. Ma hai ragione, non riesco a starmene per conto mio. Ho bisogno degli altri.

Rachele - Io non ho bisogno di nessuno. (*Breve pausa*) È vero, questa volta...

Giovanni - Rachele, so che fai ancora la sarta con tua nipote, questo ti aiuta durante la giornata. Ma poi... che vita è sempre così solata...

Rachele - (*Con un quasi impercettibile sorriso amaro*) Ho la mia compagnia. (*Pausa*)

Ruggero - Stiamo organizzando una festa speciale per il 25 aprile. Glielo facciamo vedere, a questo governo coi fascisti, che qui c'è gente che ricorda. Vieni anche tu questa volta.

Rachele - Non è posto per me.

Ruggero - E per chi allora? Tu puoi non partecipare, ma ogni ragazzo che è venuto in sezione in questi cinquant'anni è cresciuto nel rispetto della compagna di Marco, medaglia d'oro della Resistenza. Anzi ti apprezzano ancora di più perché non ti metti in mostra.

Rachele - Questo magari l'avete suggerito voi. (*Pausa. Giovanni e Ruggero, come colti in fallo, si scambiano un'occhiata*)

Carlo - Io lo so che non c'entro con le vostre idee politiche, che sono un qualunquista, come dite voi. Ma c'ero anch'io lì, con la mia povera moglie e i primi due figli, e poi sono venuti tutti gli altri. Se puoi accettare che qualche volta ci vediamo, e se hai bisogno di qualsiasi cosa mi togli un peso dal cuore.

Marta - Non ci arrendiamo, Rachele. Pensa a prima, quanti momenti felici abbiamo avuto insieme... (*Prova a scherzare*) Veramente più tu di me, con tutti che ti facevano la corte e a me non mi filava nessuno.

Rachele - Sono cose successe a un'altra. (*Breve pausa*) Non insistete, vi prego. Ora è così, ma vi prometto che ci penserò. E grazie ancora per oggi.

Marta - Quando arriviamo ci offri un caffè, così ti scebiti.

Rachele - (*Accennando un sorriso con gli occhi sen*) Va bene. (*Esce sulla sinistra, seguita dagli altri. Buio. Si illuminano le due estremità della scena*)

Rachele - (*A sinistra, con un telefono in mano*) Pronto. Sono Rachele, ti disturbo?

Giovanni - (*A destra, anch'egli con un telefono*) Immagina... Dimmi.

Rachele - Volevo chiecerti... Marco ha detto qualcosa, quando l'avete portato in paese?

Giovanni - (*Dopo un breve pausa*) No, è sempre stato incosciente.

Rachele - E dopo, prima del nostro arrivo, qualcuno ti ha riferito...

Giovanni - Nessuno. Non si è mai ripreso, mi hanno detto. Vuoi che non te l'avremmo fatto sapere...

Rachele - Sai com'ero, potevo non aver neppure sentito... Così sei proprio sicuro.

Giovanni - Mi dispiace. Ma non sono le ultime parole che contano, quando si è stati insieme come voi. Sai cosa mi ha detto una volta, lui che non parlava mai dei fatti suoi? «Senza Rachele non saprei nemmeno chi sono». (*Rachele serra le mascelle. Breve pausa*)

Rachele - Ma quando è uscito dalla grotta... Mi ha visto.

Giovanni - Te lo ricordi?

Rachele - No.

Giovanni - Lo reggevo io. Voleva lanciarsi verso di te, l'ho trattenuto. Mi è svenuto tra le braccia. Da allora non si è più ripreso. (*Pausa*) Su, Rachele, ti fa male pensarci. Dimmi piuttosto, come stai? Sarai un po' stanca. A me fa un po' male la gamba, con quegli scossoni. (*Breve pausa*) Ah, domenica viene Carlo, pranziamo tutti da Marta. Non è che sappia cucinare granché, ma guai a dirglielo. A proposito, dato che ci siamo sentiti le dico di apparecchiare un posto in più. (*Breve pausa*) Scherzo, non voglio forzarti. Ma tu pensaci, se l'hai promesso.

Rachele - È troppo presto.

Giovanni - Se è troppo presto cinquant'anni... Ascolta, ti promettiamo di non sfiorare neppure... a meno che non vuoi tu. Accetta solo la nostra amicizia.

Rachele - Va bene, ci penserò.

Giovanni - Fammi sapere per domenica. O sì o no, ma chiama.

Rachele - D'accordo. Ciao, Giovanni.

Giovanni - Allora a presto.

Buio. Si illumina la parte centrale della scena. Carlo, Ruggero, Giovanni e Rachele sono seduti intorno ad un tavolo. Si scambiano delle vecchie foto. Entra Marta con il caffè. Posa il vassoio e si curva, adottando una foto.

Marta - Ecco, vedete, Rachele era la più bella.

Carlo - (*A Rachele*) Confesso che avevo un debole per te. Scommetto che non te ne sei mai accorta.

Marta - Forse lei no, presa com'era da Marco, ma tutti gli altri sì. Ti puntavi in modo indecente.

Carlo - (*Con un sorriso imbarazzato*) Addirittura!...

Marta - E io puntavo te. Un po' tutti, veramente. (*Ridono tutti meno Rachele, che però accenna un sorriso*)

Giovanni - (*A Rachele*) A proposito, ti ho portato le mie. Ce ne sono anche altre con Marco, oltre a quelle che hai visto a casa.

Intanto ha tirato fuori da una tasca una busta, che le porge. Rachele la prende ed estrae delle vecchie foto di vita partigiana. Le esamina una a una, mentre gli altri si sporgono a guardarle. Tutti si accorgono del suo sguardo spento, mentre rimette le foto nella busta e la porge a Giovanni.

Giovanni - No, sono per te. Ne ho un'altra copia. *Rachele fa cenno di no e insiste nel porgere la busta, che finalmente Giovanni prende. Momento di gelo. Tutti, tranne Rachele, si rifugiano nel bere le quattro tazzine di caffè portate da Marta. Posata la sua tazzina Marta si affretta a raccogliere le varie foto sparse sul tavolo.*

Marta - Basta con queste anticaglie, bene o male si va avanti. Più male che bene, ma si va avanti. Come va l'organizzazione della festa, Ruggero?

Ruggero - Vieni a dare una mano, così vedi.

Marta - Domani passo.

Ruggero - Qui va abbastanza bene, ma in altri comuni ho sentito che c'è difficoltà con i giovani.

Giovanni - Speriamo che questa fase politica sia un'ubriacatura passeggera, se no le prossime feste le facciamo nei centri anziani.

seppellito. (*Tutti fanno un cenno d'assenso*)

Carlo - Ci sono già stato, qualche volta. (*Lo sguardo sfuggente degli altri dimostra sorpresa*) Ma che testa, non vi ho offerto nulla... (*Grida*) Paola!

Buio. Si sente il suono di un campanello.

Voce di Rachele - (*Dal citofono*) Sì?

Voce di Giovanni - Sono qui, Rachele.

Voce di Rachele - Scendo.

Si illumina il centro della scena. Giovanni, sulla sinistra, si rassetta l'abito buono e si mette quasi sull'attenti, fissando un punto sulla sinistra davanti a sé. Marta, Carlo e Ruggero, sulla destra e un po' indietro rispetto a Giovanni, si sistemano l'uno accanto all'altro come schierandosi, con lo sguardo rivolto allo stesso punto. Emerge dal buio Rachele, che ha in mano un mazzo di fiori.

Giovanni - Buon giorno, Rachele.

Rachele - Ti ringrazio, sei stato proprio bravo... (*Si blocca vedendo gli altri, che accennano impacciati un sorriso facendo un cenno con la testa. Dopo il primo istante di sorpresa il suo sguardo diventa inespressivo*)

Giovanni - (*Tutto d'un fiato*) Ci siamo messi in tre per trovare il fuoristrada. Ce l'ha Carlo. Lo riconosci? Il marito della tua povera cugina, quello che sta alla fattoria in contrada Rustici, prima della guerra ci abbiamo fatto chissà quante feste... (*Carlo si affretta innaturalmente ad avvicinarsi e a porgerle la mano, che Rachele stringe meccanicamente*)

Carlo - Come stai... (*Non riceve risposta. Si sono avvicinati anche Marta e Ruggero, che le stringe la mano*)

Ruggero - Rachele... (*Marta fa anche lei per stringerle la mano, poi desiste e si getta su Rachele, abbracciandola forte. Rachele resta immobile. Il suo volto si contrae appena in una smorfia di sofferenza. Finalmente Marta si ritrae*)

Giovanni - Dammi i fiori, li mettiamo dietro in macchina. (*Prende il mazzo di fiori dalle mani di Rachele ed esce nel buio sulla destra. Tutti gli altri lo seguono. Buio*)

Si illumina tutta la scena. La balza rocciosa sulla destra presenta alla base una fessura dal diametro di una cinquantina di centimetri, presso la quale c'è per terra una pietra quasi piatta dello stesso diametro, con una specie di maniglia scalpellata al centro. Entrano tutti dalla sinistra, ciascuno con un mazzo di fiori in mano. Rachele posa il suo accanto a un mucchietto di rametti e di petali secchi nel proscenio, raccoglie il mucchietto ed esce sulla sinistra. Gli altri attendono che rientri e sposti il suo mazzo di fiori nel punto da cui ha raccolto il mucchietto. Poi depongono i loro fiori accanto a quelli di Rachele. Si dispongono tutt'intorno e restano immobili, guardandoli assorti. Buio. La scena si illumina. C'è solo Ruggero, che non ha modificato in nulla la posizione e l'atteggiamento. Buio. Di nuovo luce. Ruggero e Giovanni giovani, uno con ai piedi un piccone e l'altro con in mano una pala accanto ad una buca rettangolare, si scambiano una lunga occhiata. Poi Giovanni getta via la pala e si avvicina alla balza rocciosa, inginocchiandosi davanti alla fessura.

Giovanni - (*Grida*) Marta! (*Dopo qualche secondo proviene dalla fessura un urlo straziante*)

Voce di Rachele - Nooo!... (*Giovanni si volta verso Ruggero, poi si sdraia per terra e s'infila strisciando nella fessura, mentre Ruggero la raggiunge di corsa. Dopo alcuni secondi, mentre si sente un lungo gemito quasi animalesco*)

Voce di Giovanni - Rachele, non puoi continuare così... Su, Rachele... (*Dopo altri secondi, mentre il gemito si fa più rauco e intenso*) Prendilo, Marta. (*Il gemito diventa un urlo straziante*) Vai!

Dopo alcuni secondi sbuca strisciando fuori dalla fessura Marta giovane, che ha deposto per terra un fagotto ricoperto da una copertina. Raccoglie il fagotto e corre verso la buca. Si sdraia per terra e si sporge all'interno della buca, deponendovi il fagotto. Poi raggiunge Ruggero, fermo davanti alla fessura, dalla quale sbuca poco dopo Rachele giovane, seguita da Giovanni. Rachele si alza in piedi e avanza di qualche passo come una sonnambula, guardando verso la fossa. Poi si volta, interrogando Ruggero con uno sguardo che rivela solo un barlume di coscienza.

Ruggero - Rachele, abbiamo deciso così tutti insieme, per il meglio...

Giovanni - Almeno per ora, poi vedremo... (*Marta le si avvicina prendendola per un braccio*)

Marta - Vieni, sei tutta sporca, fatti pulire. (*La fa voltare e la guida verso sinistra. Rachele, che non oppone resistenza, tiene però la testa voltata verso la fossa, il suo sguardo sembra alla ricerca di un senso. Escono. Ruggero raccoglie la pala. Buio*)

Quando la luce si riaccende sono di nuovo tutti intorno ai fiori, assorti. Giovanni guarda verso la base della balza rocciosa. Invita con uno sguardo Carlo a seguirlo e va verso la fessura. Carlo e subito dopo Ruggero lo raggiungono. Parlano bisbigliando.

Giovanni - Era aperto quando sei venuto?

Carlo - Sì.

Ruggero - Chi sarà stata la testa di cazzo...

Giovanni - Hai guardato dentro?

Carlo - C'era un po' di paglia in un angolo e dei preservativi per terra. Non ho nemmeno richiuso, tanto...

Giovanni - Testa di cazzo è poco, solo una bestia può farcela a sfottere in un posto così. Però la bocca l'ha tenuta chiusa pure lui, almeno questo...

Carlo - Vogliamo entrare?

Giovanni - Chissà che porcile c'è dentro. (*Si volta con Carlo e Ruggero verso Rachele, che li sta guardando. Le si avvicinano*)

Rachele - Era già aperto due anni dopo.

Giovanni - Ma nessuno ha parlato.

Marta - Vorrei vedere!...

Rachele - Era uguale per me. (*La guardano con la coda dell'occhio, a disagio. Buio*)

Si illumina solo il centro della scena. Forte scalpiccio, mentre entrano da sinistra Ruggero e Giovanni, con lo Sten in spalla, che reggono una lettiga improvvisa-

La motivazione

Premio Riccione per il Teatro

48° edizione - Riccione, 1 ottobre 2005

La Giuria del 48° Premio Riccione per il Teatro, composta da Franco Quadri, presidente, Roberto Andò, Sergio Colomba, Luca Doninelli, Edoardo Erba, Mario Fortunato, Maria Grazia Gregori, Renata Molmari, Ottavia Piccolo, Giorgio Pressburger, Ludovica Ripa di Meana, Luca Ronconi, Renzo Tian, con la collaborazione di Francesca Airaudo, segretaria, si è riunita quest'anno secondo le tradizioni per tre giorni. Isolato il suo interesse su una rosa di diciannove titoli emergenti, che sono stati oggetto di analisi in alcuni casi particolarmente dettagliate nel corso di lunghe discussioni, la giuria del 48° Premio Riccione per il Teatro è così giunta a formulare le sue decisioni a maggioranza, astenendosi nel nome della qualità dall'aggiungere le consuete segnalazioni ai premi, di cui quest'anno risultava peraltro aumentato il numero, dopo aver ricordato con affetto il contributo prezioso dato per anni a questa ricerca di nuove voci drammaturgiche da Elena De Angeli, scomparsa nello scorso autunno, e ha quindi assegnato il premio messo a disposizione dalla Cgil di 4000 euro per celebrare il centenario della Confederazione Generale Italiana del Lavoro, destinato al testo teatrale che si segnali nel trattare argomenti di carattere civile, sociale o di tematiche inerenti il mondo del lavoro e le lotte sindacali a *Silenzio* di Laura Buffoni. La motivazione è la seguente: «Dopo cinquant'anni, un gruppo di partigiani invecchiati si ricompone attorno a una poderosa figura di donna, rimasta arroccata nel silenzio di un sofferto isolamento durato una vita con l'unica compagnia delle tombe della sua Resistenza, compiendo un gesto di solidarietà estrema volto a recuperare la quiete della morte, che appare l'unica ormai possibile. Un testo di forte passione civile, un tributo al recupero delle origini della nostra democrazia, dovuto a una giovane penna che oscilla tra l'ideale e lo scoramento, snodando il suo racconto tra rivelazioni, credute colpe e slanci della giovinezza lontana, con lunghe didascalie mute, volte a colmare frammenti di vita che non trovano senso se non nella ricomposizione della memoria».

Parte prima

In caso di allestimento, al fine di accentuare gli effetti di buio che separano le scene, agevolandone il cambio, si suggerisce la tecnica del Black Light Theatre

Quando si apre il sipario è illuminato solo il centro della scena, con sullo sfondo un grande pannello con un manifesto di Alleanza Nazionale su cui è stampato «27 Marzo 1994» e a caratteri cubitali «GRAZIE». A sinistra, in primo piano, si intravede un letto, con accanto quella che sembra una bombola, sul quale giace una sagoma indistinta. A destra, tutta la parete laterale ha la struttura rugosa e irregolare di una balza rocciosa. Entra a sinistra dall'oscurità e percorre la scena una settantacinquenne emaciata dai capelli candidi che indossa un cappotto nero di buon taglio ma fuori moda e regge una grande borsa dello stesso colore. Si volta verso il manifesto e distoglie bruscamente lo sguardo. Arriva dalla direzione opposta un cinquantenne che si ferma deferente e accenna appena il gesto di porgerle la mano.

Cinquantenne - Buon giorno, signora Rachele.

Anche Rachele si ferma. L'espressione con cui lo guarda, subito cancellata da un sorriso di circostanza, indica che non l'ha riconosciuto.

Rachele - Buon giorno.

Cinquantenne - Ha visto, provocano. A meno questo, non è qui che li hanno presi i voli. Volevano attaccare i manifesti anche vicino alla lapide. Li abbiamo fatti scappare a calci. (*Rachele fa un cenno d'assenso quasi impercettibile. Dopo alcuni secondi di disagio il cinquantenne aggiunge*) Mi ha fatto davvero piacere incontrarla. Sta bene, signora.

Rachele - Grazie, buon giorno.

Il cinquantenne fa un leggero inchino e va via. Dopo pochi passi si volta ad osservare Rachele che lentamente si allontana. Escono entrambi. Buio. Si sente.

Voce femminile - Vuole parlarle l'oncologo, le analisi gliele dà lui. Venga con me, signora. (*Pausa. Toc toc a una porta*) La signora Galliani.

Voce maschile - Venga, signora, si accomodi.

Voce di Rachele - Non si faccia problemi, dottore. Ho capito.

Voce maschile - Capito, capito... E noi che cosa ci stiamo a fare? Certo si è trascurata per troppo tempo, ma con la chemioterapia... Alle volte fa miracoli. (*Breve pausa*) Non deve deprimersi, altrimenti...

Voce di Rachele - Mi è toccato ben altro. Questo è nulla. (*Pausa*)

Voce maschile - Su, si sieda. Scriviamo un bel programmino.

Si illumina debolmente la parte sinistra della scena. Rachele è seduta su una sedia accanto ad un mobiletto con sopra un telefono e un elenco. Ha ancora indosso il cappotto. Il suo sguardo è perso nel vuoto. Luce violenta, mentre il viso si contrae in uno spasmo di sofferenza. La luce violenta si sposta al centro della scena, dove per terra c'è un pagliericcio su cui è disteso un giovane di circa trent'anni, col torace bendato da stracci intrisi di sangue. Seduta per terra, china su di lui, una giovane bionda sui venticinque anni esplora con trepidazione il volto del ferito, che ha gli occhi chiusi e respira con affanno. Improvvisamente il ferito apre gli occhi e li rivolge intorno fino a mettere a fuoco il viso della giovane, che si è sporta su di lui. Il corpo del ferito è percorso da un fremito, mentre lo sguardo, prima che gli occhi si richiudano, ha come un lampo di orrore. La luce al centro della scena si spegne. Nella debole luce della parte sinistra Rachele si alza quasi di scatto, consulta l'elenco e inizia a comporre un numero. Si blocca. Abbassa il ricevitore, raccoglie la borsa che ha posato per terra accanto alla sedia ed esce sulla destra. Buio. Si sente il suono di un campanello. Si illumina la parte centrale della scena. Rachele, all'estrema sinistra, è in attesa rivolta verso il buio.

Voce maschile - (*Irritata, con la bocca piena di cibo*) Chi è? (*Breve pausa*) Si può sapere chi è?

Rachele - Sono Rachele. (*Dopo alcuni secondi rumore di un catenaccio che scorre*) Ciao, Giovanni.

Voce di Giovanni - Rachele... Scusami, presentarmi così...

Rachele - Scusami tu. Stavi cenando, vero? Resto solo un momento. Devo chiederti una cosa e al telefono... Meglio guardarsi in faccia.

Voce di Giovanni - Venivo io se mi chiamavi. Ma entra, un attimo e mi cambio.

Voce di Rachele - Non importa...

Voce di Giovanni - Importa sì. È venuta Rachele a trovarmi, non una persona qualsiasi.

Si illumina la parte sinistra della scena, dove al posto del letto e della bombola ci sono un divano e sullo sfondo due pannelli sospesi con l'ingrandimento di due vecchie foto. Una mostra due giovani sorridenti, con lo Sten a tracolla, uno dei quali circonda con un braccio le spalle dell'altro, a destra. Quest'ultimo è il giovane ferito che abbiamo già visto. L'altra mostra una decina di partigiani in posa bellica un po' goffa. Entrano Rachele e Giovanni, un settantacinquenne allampanato in pigiama che zoppica vistosamente.

Giovanni - (*Indicando il divano*) Accomodati, torno subito.

Esce con passo svelto, sebbene claudicante. Rachele si guarda intorno ed ha un trasalimento nel vedere il primo ingrandimento. Si avvicina e sfiora con la mano, che ritrae di scatto prima di toccarla, l'immagine del giovane a destra. Resta immobile per diversi secondi. Poi si avvicina all'altro ingrandimento, che esamina da vicino per individuare i vari volti. Entra Giovanni, con indosso l'abito buono, che si ferma alle sue spalle.

Giovanni - Non le hai mai visto. (*Rachele scuote lentamente la testa. Poi si volta*) Su, sediamoci. (*Vanno a sedersi sul divano*) Allora, dimmi. Sai che puoi chiedermi tutto.

Rachele - (*Guardandolo fisso*) Devi portarmi lì. (*Giovanni tradisce la sorpresa con una breve pausa. Fa un profondo cenno d'assenso*)

Giovanni - Quando vuoi.

Rachele - Presto.

Giovanni - Appena trovo un fuoristrada.

Rachele - Ma che non si sappia in giro.

Giovanni - Sta tranquilla. (*Breve pausa*) Se me lo chiedevi prima, in tutti questi anni...

Rachele - (*Interrompendolo*) Finché ho potuto sono andata da sola.

Giovanni - Credi che non lo so? Tutti i 30 settembre dal '45, alle volte anche con la pioggia. Mi svegliavo presto apposta, socchiudevo le persiane per vederti passare qui sotto, fino a tre anni fa. Non potevi più farcela, era chiaro. (*Breve pausa*) Giuro che ogni volta ci ho pensato, a chiederti se potevo accompagnarti. Ma non ho avuto il coraggio, temevo di ricevere un rifiuto. Adesso vedo che ho sbagliato. (*Rachele lo guarda fisso negli occhi*)

Rachele - Tu ci sei mai andato? (*Giovanni non sostiene lo sguardo*)

Giovanni - No.

Rachele - Lo vedi allora che è una cosa mia? (*Giovanni sta per dire qualcosa, ma Rachele lo previene*) Lascia stare, Giovanni. Che senso ha, dopo cinquant'anni, discutere di chi è la colpa di questo silenzio? E poi, sai qual è la verità? Di nessuno. Solo di quello che è successo. (*Giovanni fa un cenno d'assenso*)

Giovanni - Ci torniamo anche al anniversario. E a tutti gli altri, d'ora in poi. (*Breve pausa*) Perché vuoi andarci prima, questa volta?

Rachele - Chissà se arrivo a settembre, alla mia età.

Giovanni - Ma cosa dici... Stai bene, no?

Rachele - Insomma...

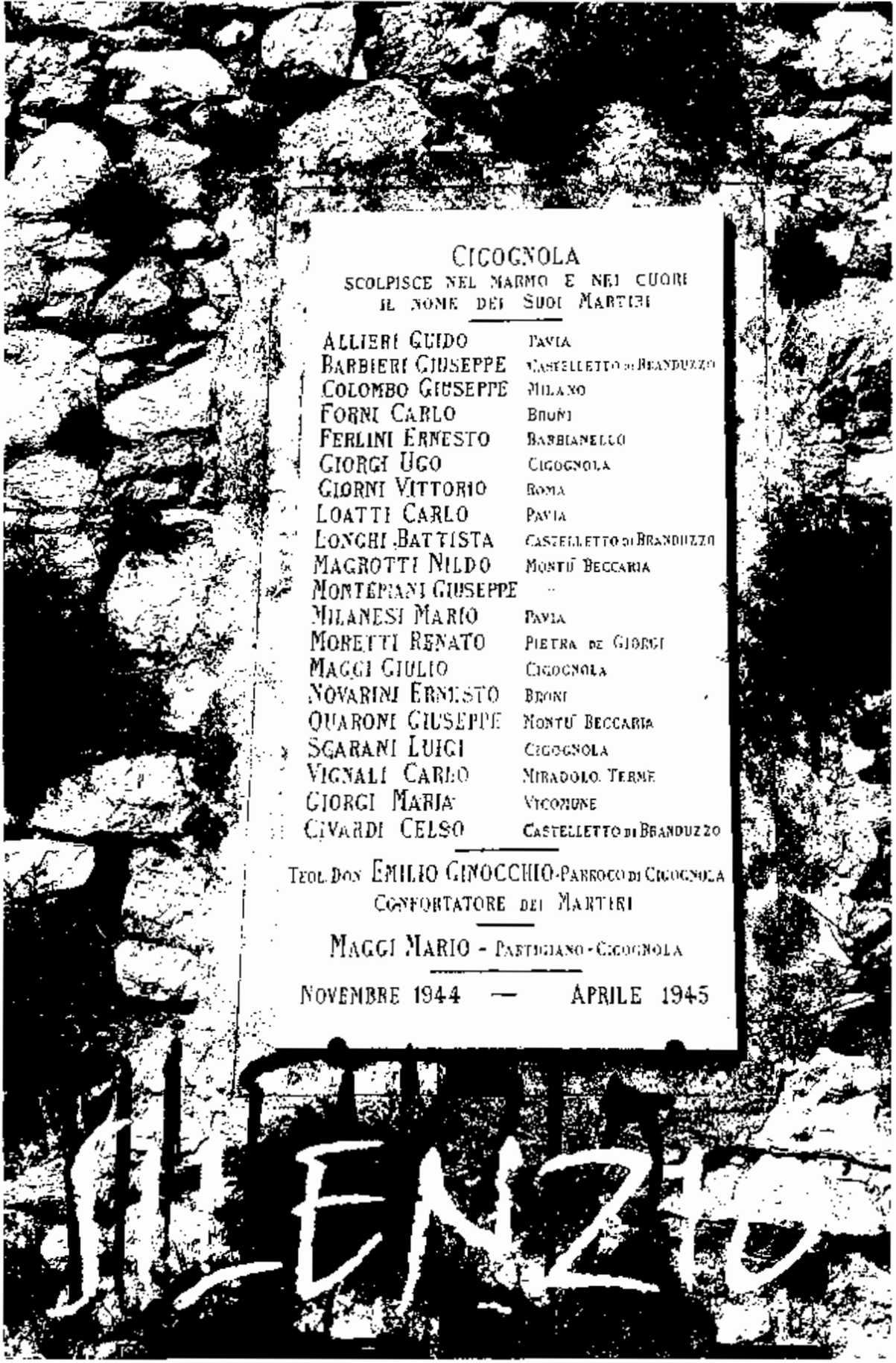
Giovanni - Beh, qualche acciacco... Anch'io hai visto

Personaggi

Rachele: ex partigiana settantacinquenne

Giovanni, Maria, Ruggero, Marta, Marco, Carlo: amici di Rachele

Infermieri, medici, nipote di Rachele



di Laura Buffoni

Testo vincitore del Premio Riccione - Cgil 2005

a cura di Albarosa Camaldo

Teatro di narrazione

***La bottega dei narratori*, a cura di Gerardo Guccini, Roma, Dino Audino Editore, 2005, pagg. 190, € 16,00.**
***Prove di drammaturgia*, rivista di inchieste teatrali, numero 2/2005, *Ai confini della performance epica*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Università degli Studi di Bologna.**

Il teatro di narrazione è diventato nel nostro paese un vero e proprio genere in grado di contare su maestri indiscussi e su di un pubblico sempre più vasto. Un fenomeno che dai primi "pionieri" degli anni Novanta si è poi diffuso presso le giovani generazioni. A rilevarne tutta la ricchezza e gli aspetti multiformi arriva in libreria il denso ed esaustivo volume a cura di Gerardo Guccini di impostazione insolita e stimolante. Guccini elabora il lavoro in due parti distinte: nella prima traccia, con cura da entomologo, le poetiche e i percorsi del teatro di narrazione, mentre nella seconda mette a confronto la documentazione dei laboratori e i testi narrativi prodotti. Allo studio di «un teatro che richiede a chi l'avvicina per praticarlo non tanto capacità tecniche predeterminate ma soprattutto la volontà di *farsi teatro*» segue così un caleidoscopio di esperienze. A supportare e ampliare le tematiche del libro esce il nuovo numero della rivista *Prove di drammaturgia* in cui lo stesso Guccini pone «ai confini della performance epica» altre personalità e altri percorsi, affidandoli a interviste o all'analisi di studiosi. Dall'epicità sospesa tra tradizione e forza contemporanea di Davide Enia, a esempio, al teatro popolare di Beppe Grillo che si fa forte delle moderne possibilità tecnologiche sino agli orrori di Chernobyl e Srebrenica. *Nicola Viesti*

Ruggeri, grande attore

***Ariel*, quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo. Anno XIX, N. 2/3, maggio-dicembre 2004. *Ruggero Ruggeri*. Documenti, illustrazioni, inediti e scritti di Maria Chiara Barbieri, Alfredo Barbina, Andrea Bisicchia, Leonardo Bragaglia, Albarosa Camaldo, Siro Ferrone, Flora Ippoliti, Gigi Livio, Guido Lopez, Donatella Orecchia, Marzia Pieri, Bulzoni, Roma, 2005, pagg. 455, € 38,00.**

Dietro la figura di questo grandissimo, celebrato e particolare attore, che nel 1953, ottantaduenne a pochi mesi dalla morte, con l'*Enrico IV* di Pirandello riceveva a Londra gli applausi entusiasti di Laurence Olivier, c'è il particolare percorso teatrale italiano, la nostra mancanza di un continuo confronto con una drammaturgia nazionale e il "ritardo", rispetto all'Europa, della comparsa della regia. E Ruggeri, che traghettò «tutto l'armamentario del mattatore ottocentesco nel cuore del Novecento», come scrive Ferrone, grazie anche ai testi di Pirandello, «portò un suo personale contributo alla sprovincializzazione e all'ammodernamento del teatro italiano». In che modo? Tutto il libro costituito da preziosi contributi di studiosi contemporanei, ricorre anche alla penna di critici di teatro del tempo, molti davvero straordinari per l'amore e la cura e, certo, l'intelligenza, che mettevano nell'analisi dell'arte recitativa di Ruggeri, e grazie al carteggio dell'attore con Bracco e Pirandello, e ai suoi appunti, ci offre l'impresa (riuscita) di restituirci oggi vivo sul palcoscenico quel «maestro d'ogni composto ardire» (parole di Pirandello). *Roberta Arcolloni*

Barbara Alesse, *Ariane Mnouchkine e il Théâtre du Soleil*, Editoria & Spettacolo, Roma, 2006. € 10,00.
Il percorso di ricerca del Théâtre du Soleil e della sua fondatrice e regista attraverso il racconto degli incontri con la tragedia greca, la Commedia dell'Arte, le opere di Shakespeare, le tecniche dei teatri orientali fino a *Le dernier Caravansérail*, con una analisi dello spettacolo e delle sue relazioni con il linguaggio cinematografico.

testi

Michele Santeramo, *Teatro minimo*, Torre di Nebbia Edizioni, Altamura (Bari), 2005, pagg. 263, € 12,00.
I testi della giovane compagnia pugliese Teatro minimo raccontano la realtà amara e violenta del sud, senza rinunciare a una rabbiosa ironia, che li salva dalla retorica o dalle lusinghe del racconto consolatorio. Sono raccolti in questo volume *Murgia*, *Konfine*, *Accadueò*, *Vico Angelo custode* e i "racconti teatrali" *Il raccoglitore*, *Nobili e porci libri* e *Piticco*.

Marco Martinelli, *Teatro impuro*, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2006, pagg. 327, € 18,00.
Nuova pubblicazione di sette testi composti da Martinelli fra il 1988 e il 1994 per la Compagnia delle Albe da lui fondata insieme a Ermanna Montanari. Luigi Dadina, Marcella Nonni. Arricchiscono il volume immagini degli spettacoli, un'intervista a Martinelli realizzata da Cristina Ventrucci. Completano il testo una ricca bibliografia e un'ampia raccolta di recensioni e articoli.

multimedia

La Compagnia della Rancia, *Tutti insieme appassionatamente backstage*, 2005, dvd 85', € 25,00.
Per i 40 anni del pluripremiato film musicale *Tutti insieme appassionatamente*, diretto da Robert Wise, in contemporanea con la ripresa della tournée in Italia del musical omonimo diretto da Saverio Marconi con Michelle Hunziker escono: un doppio dvd della Century Fox Home Entertainment con il film, completamente rimasterizzato, e molti contenuti extra, il cd in versione deluxe della Sony BMG e il dvd della Compagnia della Rancia con il backstage del musical con interviste agli attori e al regista.

Teatro delle Albe, *La mano de profundis rock*, Luca Sossella Editore, Roma, 2005, testo pagg. 44, cd audio 53', € 14,00.
Il testo di *La mano* di Luca Doninelli è accompagnato dalla versione audio con la drammaturgia e regia di Marco Martinelli, la musica di Luigi Ceccarelli, l'interpretazione di Ermanna Montanari e Roberto Magnani. Introducono il testo e il cd alcuni saggi firmati tra gli altri da Franco Masotti, Franco Quadri, Giordano Montecchi, Mario Gamba che intervista anche Ermanna Montanari.

Paolo Rossi e Carlo Giuseppe Gabardini, *Il sig. Rossi e la Costituzione*. Libro e dvd, Bur, Milano, 2006, pagg. 167. € 19,50.
Il libro contiene *Una sana e robusta Costituzione*, i verbali non autorizzati dell'interrogatorio di Paolo Rossi di fronte alla Commissione per le Attività Anticostituzionali; *Costituzione e democrazia. Poco più che un'introduzione...* di Livio Pepino; il testo originario della parte II della Costituzione italiana con gli articoli modificati a confronto. Il dvd propone lo spettacolo *Il signor Rossi e la Costituzione*, registrato dal vivo il 22-23 aprile 2003 al Teatro degli Animosi di Carrara.

Ascanio Celestini, *Scemo di guerra*, Einaudi, Torino, 2006, pagg. 110, dvd 120', € 22,00.
Nel volume compaiono la trascrizione del padre di Ascanio sul Quadraro e il diario delle riprese. Mentre il dvd propone uno speciale con immagini del backstage e l'intervista di Celestini a Sisto Quaranta.

***Patafogo 28. Annuario del Teatro 2005*, Ubulibri, Milano, 2005, pagg. 304, € 55,00.**
Accanto agli spettacoli dell'ultima stagione teatrale e alle consuete rubriche dedicate ai festival nazionali e internazionali, a convegni, libri, mostre, premi, lo speciale curato da Franco Quadri e Renata Molinari dedicato a "Il ruolo della regia in Italia" con interventi di registi e critici teatrali (fra gli altri Renato Palazzi, Maria Grazia Gregori, Siro Ferrone, Claudio Meldolesi, Massimo Marino, Luca Ronconi, Oliviero Ponte di Pinto, Jan Fabre, Antonio Latella, Fausto Malcovati).

Charles Dullin, *La ricerca degli dei. Pedagogia di attore e professione teatro*, Edizioni Ets, Pisa, 2005, pagg. 348, € 20,00.
Continuano le riproposte di titoli, da tempo introvabili, della gloriosa collana "Oggi, del teatro" fondata e diretta da Fabrizio Cruciani, su iniziativa del Centro per la sperimentazione e la Ricerca teatrale di Pontedera. Ecco l'ampia e articolata raccolta di scritti e riflessioni di e su Dullin, curata da Daniele Seragnoli, che ricostruisce il percorso e l'esperienza teatrale di uno dei massimi esponenti della pedagogia teatrale del Novecento. Nel ripercorrere le sue teorie vengono anche illustrati i rapporti con il suo maestro Jacques Copeau e ampio spazio è dedicato alla sua attività di attore.

Paolo Ruffini (a cura di), *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Editoria & Spettacolo, Roma, 2005, pagg. 327, € 12,00.
Il volume indaga le differenti sfaccettature dell'idea di corpo contemporaneo come viene utilizzato nella danza, nel teatro e nelle arti visive attraverso una serie di interventi di coloro che se ne sono occupati nella critica, nell'antropologia, nella sociologia e nella musica, cercando possibili interferenze fra i vari campi.

Lucia Manghi, *Piuma di piombo. Il teatro di Danio Manfredini*, Il principe costante Edizioni, Milano, 2006, pagg. 191, € 15,00.
Nuova edizione del volume realizzato nel 2003 sul teatro di Danio Manfredini, qui ampliato con un inserto di immagini a colori e con un arricchimento del capitolo riguardante l'ultimo spettacolo, *Cinema Cielo*. Quattro le parti che lo compongono: la prima dedicata alla sua formazione teatrale (Brie, Rasmussen, De Fazio, Kantor, i centri sociali e la comunità psichiatrica), la seconda ai suoi allestimenti, la terza all'autore-attore e alla drammaturgia e la quarta alla sua idea di pedagogia teatrale.

Lucia Baldini, *Carla Fracci*, Le Lettere, Firenze, 2005, pagg. 142, € 29,00.
Con un suggestivo proemio di Fernanda Pivano, una prefazione di Enrico Gatta, una lirica di Alda Merini, le fotografie della Baldini ripercorrono la storia della ballerina per eccellenza, Carla Fracci. Lucia Baldini ha seguito l'ultimo decennio dell'attività della Fracci, documentando le prove, gli spettacoli, il backstage. Affiancano le fotografie, stralci di opere, testi teatrali, poesie.

Patrizia Veroli e Giuseppe Volpicelli (a cura di), *La fabbrica dei sogni*, Edizioni Bora, Bologna, 2005, pagg. 126, € 20,66.
Il catalogo della mostra dedicata all'esperienza artistica di Vittorio Podrecca, che si è tenuta a Roma presso "La casa dei teatri". Oltre a marionette, locandine, bozzetti, fotografie, nella mostra sono stati esposti per la prima volta alcuni pezzi unici della Compagnia dei Piccoli e una parte del Fondo Podrecca che appartiene alla straordinaria collezione di marionette e materiali scenici "Maria Signorelli". Una raccolta di saggi accompagna le belle fotografie. Negli apparati del catalogo figurano: la biografia di Podrecca, la cronologia del Teatro dei Piccoli attivo dal 1914 al 1979 e una ricca bibliografia.

Anatomia di una seduzione

Cesare Garboli, *Il "Dom Juan" di Molière*, Adelphi, Milano, 2005, pagg. 228, € 12,50.

Cesare Garboli si è definito un lettore che smonta i testi, li ripercorre, li manipola, ne tasta il polso per capire se sono ancora organismi viventi. Un rapporto del genere lo ha intrattenuto per più di vent'anni con il *Dom Juan* di Molière, lavorando a un libro che non avrebbe mai visto la luce. Quei materiali sono stati raccolti ora in un volume di Adelphi, che proprio per la sua natura composita permette di respirare l'aria della bottega del grande critico. Il testo è saggiato da vari punti di vista, storico, filologico, sociale, psicanalitico, filosofico, della storia materiale del teatro. A Garboli interessa marcare la vicinanza con *Tartuffe*, che considera la creazione più originale dell'autore francese: dopo la proibizione di quel capolavoro, *Dom Juan* tenta di riprendere il discorso contro i falsi devoti appoggiandosi a un tipo diffuso nel teatro del tempo. Tartufo non è un ipocrita ma un "farmaco", un borghese che costringe la società aristocratica a rivelare le proprie finzioni ammantate di morale. Su varchi più stretti lavora Don Giovanni, scambiandosi in continuazione il ruolo con il servo Sganarello, presentandosi come ateo censurabile, deridendo la religione convenzionale fra le virgolette della riprovazione morale. Ma non solo questo racconta Garboli: ci porta dentro la strategia di Molière per far sopravvivere la sua compagnia, da varie parti attaccata, apre la porta sul successivo ripiegarsi dell'autore sui temi della malattia e della cura e si avventura perfino in un'interpretazione psicanalitica del Commendatore come vendicatore della negazione del femminile che Don Giovanni attua rifiutandosi alla riproduzione. L'analisi è affascinante, proprio per il suo tono non compiuto. *Massimo Marino*

Il teatro secondo D'Amico

Teresa Viziano, *Silvio D'Amico & co. 1943-1955*, Bulzoni Editore, Roma, 2005, pagg. 296, € 25,00.

L'editore Bulzoni di Roma, il cui catalogo è da sempre occupato da studi accademici sul teatro, in un apprezzabile sforzo di aggiornamento dei contenuti e della veste grafica, pubblica *Silvio D'Amico & co. 1943-1955* un'ampia indagine dovuta a Teresa Viziano, infaticabile ricercatrice del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova da più di un quarto di secolo, che ricostruisce gli ultimi dodici anni di attività del fondatore dell'Accademia d'Arte drammatica (anni per lui di battaglie e per certi aspetti faticosi nel mutato assetto della società teatrale del dopoguerra). L'esercizio critico di D'Amico, la sua instancabile attività di operatore culturale ma, soprattutto, i suoi rapporti con i maestri e gli allievi dell'Accademia (figure centrali Luigi Squarzina, autorevole prefatore del volume, Orazio Costa, Guido Salvini, Sergio Tofano, Vittorio Gassman) sono i contenuti di questo studio che poggia su una documentazione rigorosa - lasciata dallo stesso D'Amico al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova - e si avvale di un corredo fotografico di prim'ordine. Suggestiva è la ricostruzione del rapporto tra il maestro e il suo allievo prediletto dell'Accademia, Vittorio Gassman, che bene incarnava il suo sogno dell' «attore nuovo» perché era «giovane, e intelligentissimo, e genialissimo, e pieno di qualità» proposta anche attraverso la preziosa pubblicazione delle lettere che i due si sono scambiati dal 1943 al 1955, anno della morte di D'Amico. *Ugo Ronfani*

Barberio Corsetti a Torino

Il colore bianco naufraga nell'utopia

IL COLORE BIANCO, ideazione e regia di Giorgio Barberio Corsetti. Drammaturgia di Giorgio Barberio Corsetti, Edoardo Albinati, Raquel Silva. Coreografie di Fatou Traoré. Scene di Giorgio Barberio Corsetti e Cristian Taraborelli. Costumi di Cristian Taraborelli. Istallazioni video di Fabio Massimo Jaquone. Musiche di Gianfranco Tedeschi e Daniela Cattivelli. Live electronics di Daniela Cattivelli. Con Emanuela Guaiana, Federica Santoro, Fortunato Cerlino, Peppino Mazzotta, Filippo Timi (attori), Claire Laureau, Luca Alberti, François Brice, Peter Jasko, Andrej Petrovic, Mitsiko Shimura, Acrobati Virginie Fremaux, Sophie Kantorowicz, Diane Valcle, Julien Lambert, Xavier Martin, Fury Benoji Mohamed, Axel Minarel, Kiluangi Runge (danzatori), Gianfranco Tedeschi, Daniela Cattivelli (musicisti). Prod. Teatro Regio, TORINO.

Nessun dubbio. Giorgio Barberio Corsetti è uno dei nostri più bravi e fantasiosi registi, vezzeggiato e amato dalle ultime generazioni. E Fatou Touré, coreografa belga originaria del Mali, è artista che non manca di sapienza creativa, che sa come condurre il gioco dei danzatori. E allora come mai questo *Il colore bianco*, nato dal connubio delle loro immaginazioni e tutto lavorato sulla corporalità (come è la moda di tanto teatro-danza di oggi), è stato un mezzo flop? Lo spettacolo, prodotto dal Teatro Regio di Torino, incapace cioè (almeno ci è parso) di soddisfare le attese di un pubblico che, curioso, è corso sotto il candido *chapiteau* del romantico parco della Tesoreria alzato in occasione delle Olimpiadi. La prima ragione, e forse determinante, a ricercarsi, riteniamo, nel fatto che quella grandiosa saga scandinava che è l'*Edda*, e che è alla base dell'operazione, è lontana dalla nostra sensibilità. A noi, viziati come siamo da Omero e da Virgilio, sfugge il senso della mitologia nordica. Ma certo a rendere soporifera la serata, non dismisurata come un'opera wagneriana ma veleggiante verso quella direzione, anche la struttura drammaturgia (coinvolto nell'impresa lo scrittore Edoardo Albinati) didascalica e mancante di fluidità narrativa. Complicatissima la vicenda, troppi i fatti narrati in terza persona ora da un attore ora da un altro: rapimenti, feroci omicidi, battaglie forsennate (che Barberio Corsetti fa rivivere dagli interpreti magari facendo sfidar loro le leggi di gravità come gli è solito), scambi di persone, travestimenti, morti che rivivono. E troppi i personaggi: giganti e nani, e dei dai nomi strani. Se non erriamo, e ciò a ricavarlo dal programma di sala, l'assunto dei tre autori era, o doveva essere, quello di una metafora sociale. Quello di farci vedere come le cose che si verificano lassù nel paese degli Asi, quelle continue lotte fra umani, nani e giganti, potrebbero trovar riscontro o già lo trovano anche nel nostro tempo non proprio civilissimo. Idea però che dal caotico, frastornante spettacolo che impegna e riunisce una folla di attori (mediocri), di danzatori (bravi) e acrobati (eccellenti) diversi per razze e scuole, non sembra trasparire. Anche se poi movimentatissimo, e capace di offrire sequenze di bella, per non dire sfrenata fantasia. Ma sono sprazzi, insufficienti a far lievitare uno spettacolo che invece che di "color bianco" ci è parso di "color grigio". *Domenico Rigotti*

In apertura una scena di *Anna Karenina* di Tolstoj, coreografia di Boris Eifman; in questa pag. una scena di *Il colore bianco*, regia di Giorgio Barberio Corsetti. Foto: Maurizio Reatta, Teatro Regio di Torino.

sforzo fisico notevole da parte dei tre protagonisti: l'ottima Maria Abasova (tecnica ineccepibile e maschera drammatica) e i non meno bravi e impegnatissimi Albert Galicanin e Jurij Smekalov. Tutto concentrato sapientemente sul fatale terzetto anche se Boris Eifman, per fare spettacolo (uno spettacolo che fa leva sulle pagine più romantiche e infuocate del nume tutelare russo Ciaikovskij), non trascura quadri d'insieme di forte suggestione (squarci di vita militare e feste di corte), usando il suo prestigioso corpo di ballo come un coro di tragedia. La scena più potente, vero colpo di genio, riservandola al finale dove il gruppo maschile sembra trasformarsi in un mostruoso treno di carne e di membra agitate che simulano la macchina che stritola il corpo dell'eroina di Tolstoj. ■

In cerca del corpo perduto

RAGAZZOCANE, progetto e regia di Silvia Rampelli. Con Alessandra Cristiani, Andreana Notaro, Elisabetta Di Tedizzi, Silvia Rampelli. Prod. Habillé d'Eau, ROMA - La Biennale di VENEZIA.

Stiamo nel corpo, in ciò che ne resta, verso l'ontologia più immediata dell'essere umano. L'ultimo lavoro di Habillé d'Eau, formazione romana d'intensa vitalità, rivela una rigorosa indagine di fondo. Interiorizzando i principi della danza Buto, e per questo rielaborandoli autonomamente, l'anima della compagnia Silvia Rampelli propone un sofferto scavo sulla sostanza del corpo, offrendo prima di tutto se stessa e i corpi delle sue tre danzatrici. Fra i primi, si mostra un organismo deformato, in preda a convulsioni e contorcimenti, che tenta di mantenere la posizione eretta ma volge a ripetute cadute e inarcamenti. Le presenze femminili di *Ragazzocane* sembrano sondarsi nel profondo, aprirsi in cerca di una verità interiore fatta di scottature e dilaniamenti. Altri corpi seminudi, che esibiscono una martoriata magrezza, allineano i polsi di fronte a invisibili manette, sbattono fragorosamente la pelle al suolo, indugiano manifestando i segni della resa come nell'imminenza di un supplizio. Lo spazio, come un'immensa tela cubista, raccoglie gli spezzettati soli delle danzatrici, frammenti di un soggetto-corpo che nega la sua interezza. A poco valgono le intrusioni di una bellezza arcadica, che sembra concretarsi per istanti sul proscenio: la Venere, che sia "di Milo" o "del Botticelli" (due delle icone evocate dalle performer), è un concetto sviante, che non tiene il passo dei nostri tempi plumbei. Perché proprio qui sta il punto. Di fronte alle sembianze indefinite di webcams, pixel e slides, Habillé d'Eau "torna alla res extensa", sconfessando però l'iconologia imperante di corpi fulgidi e sluccicanti. Ciò che rimane sono figure smembrate, stimmatizzate, prolungate da protesi che stanno sostituendo un originale quasi irrimediabilmente perduto. Ma che è ancora ferocemente indispensabile interrogare. *Lorenzo Donati*

D'AMORE SI MUORE (anche sulle punte)

di Domenico Rigotti

È sempre un rischio trasferire sulla scena i grandi capolavori della letteratura. Soprattutto se ciò avviene con il lessico coreutico. E però bisogna dire, il mondo della danza ha sempre avuto una predilezione per essi. Soprattutto nel Novecento, e soprattutto nei riguardi dei grandi romanzi psicologici, francesi o russi che siano. Pensiamo fra i tanti, e fra i frutti più riusciti, alla dumasiana *Dame aux camelias* di Neumeier o all'*Onegin* di Cranko. A far rivivere ora, e con risultato altamente efficace, un altro testo chiave della letteratura russa, *Anna Karenina*, è Boris Eifman. Colui cioè che viene da tempo considerato uno dei coreografi più talentuosi e ricchi di fantasia della scena europea, realizzatore di balletti spettacolari e di forte impatto emotivo sul pubblico. Si pensi, magari un tantino sopravvalutata, a quella *Red Giselle* che ha fatto il giro del mondo e continua a essere osannata dai pubblici (è arrivata a inizio d'anno anche al milanese Teatro degli Arcimboldi con successo strepitoso). Balletti non alieni da una certa magniloquenza, ma la cui drammaturgia non è mai banale. Lavori pieni di ritmo, di taglio veloce, incisivi nell'esposizione dei fatti, che colpiscono lo spettatore anche per la carica energetica, persino "aggressiva" dei danzatori: aggressiva perché aggressivo è il lessico usato dal coreografo sanpietroburghese. Come è il caso anche di questa sua recente *Anna Karenina*, vista al "Romolo Valli" di Reggio Emilia, teatro fra i più aperti al nuovo. Una *Anna Karenina* di cui Eifman non mira a darci un'elegante cornice, una semplice illustrazione della corrusca storia d'amore e morte (in tal senso già aveva operato Maja Plissetskajia in una versione della fine degli anni Settanta), ma cerca, con il suo linguaggio forte e deciso, di scavare a fondo nella psicologia dei protagonisti e soprattutto della tormentata donna. Eifman, nipotino di Freud, deciso a ricercare quale siano le ragioni per cui una donna, intelligente e orgogliosa, può cadere vittima di una passione erotica per un giovane ufficialetto, abbandonare la famiglia e un figlioletto. Un bambino innocente e un marito che non riesce a capire le ragioni di quel gesto anche perché vive in un mondo alto borghese dove l'ipocrisia è la regola, il gioco della vita. Di qui un'azione drammatica che si concentra tutta sul triangolo Anna, Karenin e Vronskij in un contrasto fortissimo fra passione e senso del peccato. Anna divora i suoi uomini, ma ne è infine divorata. Il grigio funzionario Karenin non comprende il dramma della moglie che dimentica anche di essere madre, la minaccia e l'allontana e Vronskij è l'uomo comune che prende il meglio della vita e che infine ha paura del troppo amore e pertanto l'abbandona. Sulla scena tutto a venire espresso attraverso una serie di *a solo* e di *pas de deux* elaborati con rara audacia espressiva. Tormentati e complessi. Furenti e straziati. Tra i migliori che un coreografo del nostro tempo abbia saputo creare. Implicanti uno

ANNA KARENINA, balletto in due atti da Lev Tolstoij. Coreografie di Boris Eifman. Musiche di P.I. Ciajkovskij Scene di Zinovij Margolin. Costumi di Vjacestav Okunev. Luci di Gleb Fil'stinskij. Con Maria Absova, Albert Galicanin, Jurij Smekalov. Prod. Teatro Marinskij, SAN PIETROBURGO.

fino al sacerdote (Fiorito), stanco ministro di un dio che, *in extremis*, dovrebbe dare un senso alla vita di Mersault (Bonaccorso). *Giuseppe Montemagno*

A qualcuno piace morta

POST MORTEM, di e con Nino Romeo. Regia di Pippo Di Marca. Musiche di Luciano Berio. Prod. Compagnia del Metateatro, ROMA - Gruppo Iarba, CATANIA.

È inquietante, la resistibile ascesa di Torrisi Filadelfo, figlio di un netturbino ma ormai prossimo all'ambito soglio accademico, futuro direttore dell'Istituto di medicina legale dell'ateneo catanese. Certo, gli incidenti di percorso c'erano stati, e numerosi: a cominciare da quella volta che, tradendo la fidanzata Mariannina, era stato sorpreso tra le braccia di Elvira, l'infermiera. E poi quella specializzazione in medicina legale, quasi un ripiego dopo lo scandalo, l'unica porta aperta tra le tante altre chiuse, unica soluzione per avviare una carriera costellata di pubblici riconoscimenti e successi privati. Sapientemente in bilico tra Pirandello e Brancati, la novella di Romeo sposa l'estetica dell'eccesso nel declinare un racconto crudele, sarcastico, onirico, a tratti gotico. Ma i pregi del testo, risiedono altrove. Il maggiore va certamente identificato nella lingua, un siciliano incredibilmente saporoso, tornito ed arcaico, prezioso tramite di quel ritorno a una mediterraneità ferina che esplode nell'eros animalesco di Delfo. Perché è la puzza di carne morta che ne attizza gli istinti più bassi. Fino a produrre una sorta di inquietante sdoppiamento tra il medico che seziona la carne e il maschio che la possiede, dopo l'esame autoptico. Tutto questo racconta Torrisi (Romeo), ormai cinquantenne e aspirante barone universitario. Sino al giorno di quell'esame, di quell'autopsia che segna la fine della carriera e il crollo della vita, autentica mattanza privata che distrugge pubbliche virtù: quando viene trovato nell'obitorio, nudo, appagato e disperato, accanto al gelido cadavere di una fanciulla trovata morta all'alba, in riva al mare. L'estrema conquista diventa unione necrofila, che fa inorridire gli astanti ma che fa sorridere lui, Delfo: perché dove gli altri avvertono il tanfo di morte, lui ha tragicamente percepito «ciauru i figghia», il profumo di figlia. *Giuseppe Montemagno*

A pranzo con i fantasmi

UNA VISITA, di Beniamino Joppolo. Ideazione e messa in scena di Antonio Alveario e Alessandro Garzella. Scene e costumi di Rosanna Monti. Suono di Otto Rankerloff. Luci di Vincenzo Alterini. Con Serena Barone, Celeste Brancato, Antonietta Carbonetti, Maurizio Scotto, Sergio Seminara. Prod. La città del Teatro, CASCINA (PI) - Teatro Regina Margherita, RACALMUTO (AG).

Spesso dimenticato, scarsamente rappresentato e quasi sconosciuto al grande pubblico, Joppolo viene adesso inserito - per merito della Città del Teatro di Cascina in collaborazione con altri teatri nazionali - in un progetto triennale ideato da Alessandro Garzella e Antonio Alveario che ha già preso il via a Palermo e a Racalmuto per approdare poi a Cascina, con *Una visita* (gli altri due lavori saranno *Le acque e i carabinieri*). *Una visita*, scritto nel 1943, di cui si ricorda una fugace apparizione catanese a opera di Gianni Scuto (nel 1982), affonda le radici in una visione espressionistica mediterranea, collocabile a metà strada fra la cultura mitteleuropea d'un Toller, d'uno Svevo o d'un Pirandello e anticipa il teatro dell'assurdo di Ionesco e Adamov. La regia rarefatta di Garzella e di Alveario al suo positivo debutto in tale veste, ha puntato a dipanare le tante pliche nascoste nella pièce, rendendone visibili gli aspetti più arcani e inquietanti. Si racconta, tra atmosfere esoteriche e spiritiche, di una coppia attesa per un banchetto da una famigliola composta da marito, moglie e figlia. I due ospiti, cui danno vita un'anfetaminica Serena Barone e un grottesco Maurizio Scotto, al loro primo apparire attraverso una sinistra porta-persiana sembrano sbucare fuori da una foto sbiadita dal tempo che rivive in quella casa. Nessuno dei cinque personaggi ha un nome, neppure gli attuali proprietari, che, dapprima eccitati, nell'immediato restano sbalorditi per il comportamento di quei signori. Infatti, una volta tutti a tavola e assaggiato a turno uno zabaglione con grissino, quelle due figure non ben identificate leveranno il disturbo, esclamando che torneranno in altri momenti a consumare il pranzo, per apparire poi dietro quella persiana con una corona di lucette in testa. *Gigi Giacobbe*

Nella pag. precedente una scena di *Lo straniero* di Albert Camus, regia di Gianni Salvo; in questa pag. in alto una scena di *Una visita* di Beniamino Joppolo, regia di Antonio Alveario e Alessandro Garzella, in basso Nino Romeo regista e interprete di *Post mortem*

rale, al limite del paradosso, un vero atto d'accusa verso la società d'oggi, portato avanti con leggerezza estrema. *Simonetta Trovato*

Finta moglie, amore vero

MA NON È UNA COSA SERIA, di Luigi Pirandello. Regia di Walter Manfrè. Scene di Andrea Bianchi. Costumi di Francesca Cannavò. Musiche di Dino Scuderi. Con Paola Quattrini, Roberto Alpi, Miko Magistro, Mario Patanè, Raffaello Benedetti, Maria Limoli, Tonino Friello, Clara Costanzo, Antonio Fulfaro, Alessandra Aulicino, Giovanna Mortellaro, Enrico Lamendola. Prod. Compagnia Molise Teatro, CAMPOBASSO - Teatro di Sicilia, MESSINA.

Prediletta da quasi tutte le massime interpreti del secolo scorso, la protagonista di una delle commedie meno impegnate della drammaturgia pirandelliana è stata innalzata dal consenso popolare a emblema delle rivendicazioni femminili in una società di prevaricante maschilismo, particolarmente trionfante nel nostro Meridione. A rivestire i panni dell'ingenua e disarmata Gasparotta, derisa e oppressa dai clienti della sua disponibile locanda, è ora un'attrice apparentemente fuori dalle righe come l'effervescente e animaliante Paola Quattrini che all'inizio si autoumilia nel ritratto di una giovane donna senza speranze. Per riscattarsi nella finale assunzione di responsabilità quando finalmente rifiuta la finzione del matrimonio per scherzo - o per schermo - propostole, in un momento di abbandono, dallo sciupafemmine Memmo Speranza. Convinta ad accettare il sereno rifugio in una casa di campagna, Gasparotta smobilita la sua affaticante pensione e si adatta al ruolo di moglie fittizia assunto unicamente per risparmiare al fittizio consorte il rischio di un matrimonio vero. La regia prevaricante di Walter Manfrè imprime al gioco dei caratteri un eccesso farsesco che risvolta nel paradosso grottesco accentuato dai costumi rutilanti imposti in particolare al dongiovannesco Memmo Speranza affidato all'esuberanza di Roberto Alpi, e alle carnevalesche sembianze di due disponibili ragazze. I tre atti sono ambientati nell'unificante contorno della pensione di Gasparotta con il sacrificio della variante villereccia in cui si rintana la sposa per finta, pronta a restituire la piena libertà all'umbratile Memmo riaccesosi di passione per l'ex-fidanzata. Nell'intreccio dei sentimenti trova adeguato spazio la senile ambizione del vedovo Barranco la cui balbuzie è magistralmente resa da Miko Magistro, mentre Mario Patanè esaspera i risentimenti dello suscettibile Grizzoffi e Marta Limoli dipinge con delicata misura il ritratto della maestrina Terrasi. A dare spazio al risvolto pseudo romantico è la capacità della protagonista di trascorrere dal rinunciatario ritratto di Gasparotta alla pudica rivalsa della sposa per scherzo che apparentemente conquista infine lo psicolabile Memmo Speranza. *Gastone Geron*

Uno *Straniero* in flash back

LO STRANIERO, di Albert Camus. Adattamento di Marco Baliani. Progetto e regia di Gianni Salvo. Costumi di Oriana Sessa. Luci di Simone Raimondo. Con Vittorio Bonaccorso, Piero Sammataro, Florenzo Florito, Carlo Ferreri, Federica Bisegna, Carmelo Scaccianoce, Luciana Camano, Rita Patti, Maribella Piana, Gabriella Russo, Marika Russo. Prod. Piccolo Teatro, CATANIA.

Tutto comincia da un rifiuto inappellabile, di ricevere un prete prima della ghigliottina: ultimo atto che rende Mersault definitivamente straniero a un mondo che gli è indifferente. Una fine ma anche un principio, nell'adattamento di Baliani, che con zelo filologicamente impeccabile recupera il capolavoro di Camus partendo dalla conclusione, dalle ultime, amare riflessioni del protagonista, per rievocare vicende e accadimenti ormai lontani. Con esiti particolarmente felici. Salvo modifica il monologo originario e cava una scrittura drammaturgica tesissima, catturante da uno *stream of consciousness* che ora nasce dal confronto/scontro con una coralità silenziosa e sgomenta di fronte all'inane agire umano. L'impianto scenico è prima di tutto spazio interiore, nel cerchio dietro il quale il protagonista racconta: gabbia contorta, metaforica prigione esistenziale dalla quale è impossibile evadere. Da questa immagine iniziale Salvo dipana un sottotesto in stretta correlazione con la produzione camusiana, ed immagina una serie di piani pericolosamente inclinati che Mersault ascende *malgré lui* e da cui inesorabilmente precipita. Tutto appare frammentario, sconnesso, privo di equilibrio: a cominciare dall'amministrazione della giustizia, che condanna Mersault per un omicidio commesso senza movente. Lontano dalla realtà, il magistrato (Sammataro) pericolosamente ondeggia su un trapezio semovente: cieco, bigotto, affetto da tare fisiche ad immagine della chiusura mentale, ma anche desideroso di stimolare un contraddittorio, di reperire un brandello di umanità in un omicida che non avverte il peso della colpa. Intorno al protagonista, gli altri personaggi sono semplici spettatori, scoloriti figuranti di un rito che li vede come inutili fantasmi. Marie (Bisegna), la donna che lo vuole sposare, ma che lui in fondo non ama, il portiere dell'ospizio (Ferreri) dove muore la madre, e tutte le altre ospiti;

autore il figlio Claudio

Pippo Fava morto di mafia
un processo lungo vent'anni

L'ISTRUTTORIA, di Claudio Fava. Regia di Ninni Bruschetta. Scene di Mariella Bellantone. Costumi di Metella Raboni. Musiche del Dounia (Giovanni Arena, Vincenzo Gangi, Riccardo Gerbino, Faisal Taher). Con Claudio Gioè e Donatella Finocchiaro. Prod. Nutrimenti Terrestri, MESSINA.

Un calzino rosso. Una macchia di colore, ma anche un gesto che strangia l'asettica, imperturbabile freddezza di un obitorio, brandello-simbolo di un'ultima battaglia. Apparentemente perduta, brutalmente conclusa dalle raffiche che, nel gennaio dell'ormai lontano 1984, massacrano Pippo Fava, autore e drammaturgo ma soprattutto giornalista "scomodo", direttore di un mensile, *I Siciliani*, che pervicacemente cerca di scuotere la coscienza civile di un'intera regione contro la mafia. Poi l'omicidio, il tragico annuncio ai familiari, il riconoscimento all'obitorio, l'inizio di un interminabile, farraginoso processo durato vent'anni. Eppure sceglie deliberatamente di sfuggire dalla morsa del teatro-verità, Claudio Fava, figlio dell'ucciso e ora europarlamentare, autore di questa *Istruttoria* che mette in scena gli *Atti del processo in morte di Pippo Fava*. Per carità, tutto è al suo posto, tutto viene narrato da Bruschetta in termini sobri, asciutti, lontani da ogni compiacimento, anche quando la realtà è talmente tragica da diventare grottesca. Mandanti, organizzatori ed esecutori del delitto vengono al proscenio, in successione, insieme all'onorevole e al giornalista, all'editore locale, che controlla il sistema dell'informazione, e al titolare dell'agenzia di pompe funebri, che specula anche sulle estreme vicende terrene. Tutti sfilano in un carosello infernale, in cui non c'è spazio neanche per l'umana pietà, per la solidarietà per i familiari di chi ha sacrificato la vita per la ricerca della verità. Tutti perfettamente riconoscibili, ma tutti accortamente nascosti dietro categorie straordinariamente ampie, che racchiudono non solo i protagonisti di un processo, ma anche quanti, e sono tanti, tacciono di fronte ad un fenomeno pervasivo, radicato nel tessuto sociale. E se un richiamo al più noto Weiss può essere scorto nella trama narrativa, va forse ricercato nella capacità di evocare un tempo e un luogo, il folle e incontrollato sviluppo di Catania negli anni Ottanta; e di sublimare tutto in una dimensione di dolente elegia per i martiri di una terra vinta e angariata: per Pippo come per Agata, la santa protettrice dei Catanesi, cullati come in un fosco rito profano da *Vitti 'na crozza*, canto della tradizione isolana ora piegato ad un intrigante *melting pot* culturale dalla presenza calamitante dei Dounia. In meno di un giro di lancette, Gioè e Finocchiaro aderiscono allo studio drammaturgico con straordinaria, camaleontica partecipazione: cambiano un paio di occhiali, uno scialle, un cappotto o un cappello ed assumono i tratti di questo o di quel personaggio, tutti protagonisti e vittime di un microcosmo che solo ora, vent'anni dopo, trova il coraggio di essere descritto, rappresentato sulla scena. Ora, nel momento in cui alla rassegnazione e alla rimozione si associa la ribellione, la rabbia di chi è sopravvissuto, di chi non ha abbassato la guardia. Di chi ha continuato la battaglia, nell'arengo delle aule parlamentari come sulle tavole del teatro.
Giuseppe Montemagno

nico che è *Teatro senza animali*, testo colmo di humour nero del regista francese Jean-Michel Ribes. Otto piccole storie, si diceva, dieci minuti o poco più ciascuna per disegnare micro affreschi quotidiani dal tratto surreale. Uno "zoo umano" dove, dentro le gabbie, si muovono tipi strani che premono contro i legacci morali: un padre non riconosce la figlia, una donna costringe il marito ad obblighi familiari, una megapenna biro atterra in un salotto borghese con l'effetto di far rinascere un uomo, un tipo non abbandona la sua parrucca Luigi XIV, un barbiere intavola costruzioni filosofiche con un cliente, due amici golfisti hanno scheletri nel cassetto. Alla fine, i cinque personaggi si ritrovano in una galleria d'arte a disquisire su animalità e umanità, paradossi e ovvietà. Il linguaggio perde ogni valore e, da tramite della vita sociale, si fa punteruolo accuminato per scardinare la stessa. Veramente bravi tutti gli attori: Gabriele Calindri, Andrea Failla, Simonetta Goezi, Massimiliano Lotti ed Elisabetta Ratti riescono a dar corpo ad angosce esistenziali che nascono dalle pieghe della carne, dalle rughe, sotto i merletti di un pigiama da bambina. Animali civili, profondamente composti, a cui basta un bruscolo per andare in tilt: scatta allora la follia pirandelliana dell'uomo fuori posto, che la penna di Jean-Michel Ribes disegna con delicatezza. Beno Mazzone accoglie, dal canto suo, la sollecitazione e alleggerisce ancor più i caratteri: padre-figlia, marito-moglie, padre-madre-figlia, fratelli, amici. I rapporti interpersonali si disgregano con poco, terracotte fragilissime che cadono dal balcone dell'ovvietà. Mazzone accorcia e compone con semplicità, dando vita a uno spettacolo divertente, amo-

Il *Canto* di Scaccia

IL CANTO DEL CIGNO, di Anton Cechov. Adattamento di Giorgio Serafini Prosperi. Regia di Mario Scaccia. Scene di Luigi Dè Navasques. Costumi di Antonia Petrocelli. Musiche di Giuseppe Marcucci e Massimo Bizzarri. Coreografie di Milena Zullo. Con Mario Scaccia, Edoardo Sala, Laura Comi. Prod. Compagnia Molière - Teatro Fondazione Politeama Città di CATANZARO.

Appartiene a quella categoria di splendidi ultraottantenni che, a dispetto dell'età, continuano a calcare le tavole del palcoscenico, sulla spinta di una vocazione artistica e creativa pronta a rinnovarsi come un'araba fenice nel grande gioco del teatro. Accade così che Mario Scaccia, che ha ripetutamente definito uno strip-tease psicofisico le sue interpretazioni, tese sempre a ricercare nel proprio inconscio caratteristiche e umori dei personaggi di volta in volta interpretati, si ritrovi a dirigere il Politeama di Catanzaro e per esso, come prima produzione, un allestimento intitolato *Il canto del cigno*. Dove, a partire dall'omonimo atto unico di Anton Cechov, imperniato attorno alla lunga notte di un celebre interprete rimasto chiuso dopo la rappresentazione in un teatro di provincia, egli affronta la prova più difficile per un attore, quella cioè di mettere in scena se stesso. Realizzando, sul filo dell'adattamento firmato appositamente per lui da Giorgio Serafini Prosperi, una sorta di spogliarello integrale che ne mette a nudo davanti al pubblico la vita artistica e privata. Eccolo allora, infreddolito e sgomento davanti alla prospettiva di rincantucciarsi nel vuoto della platea in attesa del nuovo giorno, a scoprire lo squallore, mai colto prima, di una sala deserta. Ma anche la presenza di un più giovane collega, costretto dall'insufficienza della diaria a dormire dietro le quinte del teatro. Un allievo che ha condiviso in passato diversi momenti della lunga carriera del Maestro e che, qui interpretato da Edoardo Sala, agisce da catalizzatore appassionato di ricordi ed emozioni, punteggiati dei grandi nomi di Shakespeare, di Beckett, di Dürrenmatt, di Molière. Ricordi che i due vanno rivivendo insieme sul filo di una condivisa passione artistica e di una finzione teatrale pronta a trascolorare in realtà. Dove la rievocazione dei personaggi più impegnativi interpretati da Scaccia si fonde col graduale disvelamento di un bagaglio umano di sogni, di aneddoti, di riflessioni, di rimpianti. Tracciando, sulla scena funzionalmente evocativa di Luigi Dè Navasques, un cammino all'indietro che torna a percorrere gli anni trascorsi sul filo del sentimento e dell'ironia. Come un viaggio festoso destinato a ridestare la gioia del teatro e il desiderio della vita, che, con la coreografia di Milena Zullo, delicatamente si chiude sull'avvolgente malinconia dei passi e dei gesti di Laura Comi, prima ballerina *étoile* del Teatro dell'Opera di Roma. *Antonella Melilli*

In questa pag. una scena di Girotondo di Arthur Schnitzler, regia di Pietro Carriglio (foto Franco Lannino - Studio Camera) nella pag. seguente Claudio Goé e Donatella Finocchiaro in L'istruttoria di Claudio Fava, regia di Ivan Bruschetta

Tra i volti dell'inconscio

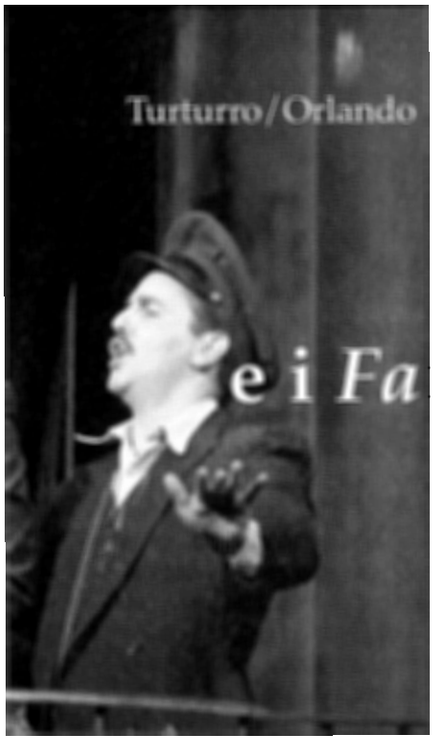
GIROTONDO, di Arthur Schnitzler. Regia e scenografia di Pietro Carriglio. Costumi di Paolo Tommasi. Musiche di Matteo D'Amico. Luci di Gigi Saccomandi. Con Vito Di Bella, Eva Drommis, Valentina Gristina, Pierluigi Corallo, Anna Gualdo, Gian Paolo Poddighe, Giovanna Di Rauso, Luciano Roman, Giulio Brogi. Produzione Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

Questo *Girotondo* comincia dietro un velatino e appare, appunto, velato, appannato da una sorta di presbiopia rappresentativa. Rondò piacevole, agile, divertente, abbastanza godibile, ma dove siamo? Nel bosco viennese alluso dal velario o solo in un teatro borghese? O addirittura in una succursale del Bagaglino? Che c'entra con Herr Doktor Schnitzler, amico di Freud, la caratterizzazione foneticamente alla Valeria Marini della Ragazzina di Giovanna Di Rauso? È un lapsus freudiano che mi sembra provenire dall'inconscio registico, non dall'Es dell'interprete. Per altro divertente anche lei come e più degli altri, oltre che affascinante. Agile e piacevole, tra gli uomini, la caratterizzazione di Luciano Roman. Ma che senso ha oggi, tra neocon e teocon e casti per caso, per scelta, per necessità, mettere in scena *Girotondo* così? Perché la Ragazzina non ha la malizia *allumeuse* di Catherine Spaak nel film *La voglia matta*? Come mai fa solo intravedere seni velati, anche loro, come la tela trasparente che avvolge il lavoro in un profilattico culturale? Il contesto di questo testo è l'origine della psicoanalisi, il senso nei rapporti con le teorie sull'isteria di Charcot e la sua esibizione pubblica di pazienti spettacolari. La Vienna di Schnitzler passerà dall'euforia delle birrerie all'Anschluss a opera di un austriaco che in una birreria ha fondato un movimento politico raccapricciante. In questo spettacolo, il girotondo dell'amore libero (e l'amore è libero o non è amore) gira su stesso. Al passo leggero di un'operetta di Lehar. Con un conte da operetta come quello interpretato, senza molta convinzione, da Brogi. Con un inappropriato girotondo finale, che cita di sguincio quello felliniano di *8 e 1/2*, e con una temperatura emotiva bassina. E la rappresentazione si conclude con una virtuale dissolvenza a nero come quelle che, anacronisticamente, assorbono, ammortizzano e sostanzialmente censurano gli accoppiamenti in palcoscenico. *Fabrizio Caleffi*

Nello zoo umano di Ribes

TEATRO SENZA ANIMALI, di Jean-Michel Ribes. Regia di Beno Mazzone. Musiche di Antonio Guida. Con Gabriele Calindri, Andrea Failla, Simonetta Goezi, Massimiliano Loffi, Elisabetta Ratti. Prod. Teatro Libero, PALERMO.

Otto storie senza senso, otto piccoli drammi che nascono dal niente, fragili come piume. Dopo *Le regole del saper vivere nella società moderna*, Beno Mazzone prosegue sulla strada della leggerezza e si tuffa in quel mare iro-



Napoli, New York

SOULS OF NAPLES, di Eduardo De Filippo. Traduzione in inglese di Michael Feingold. Con John Turturro, Max Casella, Felix Blaska, Bill Bowers, Rocco Sisto, Didi Conn, Francesca Vannucci, Matte Osian, Alda Turturro. Regia e pupazzi di Roman Paska. Scene e costumi di Donna Zakowska. Musiche originali di Antonio Fraioli. Prod. Theatre of a New Audience, NEW YORK.

Comunque, chi, da noi, oltre a Carlo Cecchi, potrebbe raccogliere ai livelli la sfida di *Questi fantasmi*? Dov'è mai, ai giorni nostri, un Raf Vallone capace di recitare *Uno sguardo dal ponte* di Arthur Miller a Parigi, in francese? Sogniamo di vedere *Natale in casa Cuppiello* con la regia di Nekrosius. O *Filumena Marturano* con Gong Li nel ruolo del titolo. E che *Grande Magia* post strehleriana potrebbe regalarci Dodin! Libertà (teatrale) non è uno spazio libero/ e nemmen la ripetizione:/ libertà è contaminazione. Lojacono, uomo in difficoltà economiche, riesce a ribaltare il tabù delle corna accettando l'aiuto materiale dell'amante della moglie con l'autoconvinzione che si tratti di un fantasma. Una trovata che l'edizione americana ci restituisce rivitalizzata. L'ho sempre detto: per ritrovare la forza originale della civiltà europea bisogna andare a Manhattan e a Brooklyn. Questo spettacolo ha il merito di farci sentire orgogliosi del nostro teatro. A sessant'anni dalla prima di *Questi fantasmi* all'Eliseo di Roma, un'altra prima entusiasmante a Napoli, omaggio non retorico al Genio di Eduardo. In chiusura, insieme a Turturro, teatrante che ama sfide ad alto livello (è stato Estragone in *Aspettando Godot* di Beckett), ricordiamo la Maria della giovane Francesca Vannucci, diplomata al Boston Conservatory, l'intero gruppo e il regista Paska. Alla faccia di chi si piange addosso e rimpinza i cartelloni di repertorio scontato, con l'occhio rivolto alle scolastiche. Quello di Turturro e soci è autentico amore per il palcoscenico. Ripagato dalla platea partenopea con una standing ovation da seduti. La Casa del Teatro va ripopolata da finti fantasmi, finanziati da amanti generosi che spendano per le illuminate illusioni mai perdute di tanti Lojacono innamorati della loro Maria. *Fabrizio Caleffi*

Silvio Orlando va avanti sulla strada del teatro, e dopo Peppino De Filippo, affronta Eduardo, affidandosi per la regia ad Armando Pugliese, che già diresse *Questi fantasmi!* con l'interpretazione di Luca De Filippo. Alle prese con le difficoltà che affliggono tutti o quasi gli attori di cinema (italiani) quando salgono in palcoscenico - primi tra tutti i problemi di tecnica e di dizione - Orlando ha avuto però l'avvedutezza di scegliere una commedia e un ruolo a lui congeniali. Accantonando ogni impossibile confronto con Eduardo si resta, tutto sommato, persuasi dal Pasquale Lojacono di Orlando, invariabilmente comico, impacciato, o disperato: una figura grottesca, anche se sostanzialmente bonaria, di "vinto" per natura, sconfitto dalla vita e quindi rassegnato. È veramente tanto scemo, il povero Pasquale, da credere che il facoltoso amante della moglie che vede in giro per casa e che lo riempie di regali e di soldi lasciati ovunque sia uno dei "fantasmi" che infestano - per diceria unanime - l'appartamento antico dove abita. Oppure Lojacono è uno spregevole profittatore, come la moglie e l'amante per primi credono? Continuiamo a chiedercelo fino alla fine per tutto lo spettacolo, e quindi l'interprete e la regia hanno raggiunto il loro scopo. La messa in scena di Pugliese ha il pregio di unire i pittoreschi colori tutti partenopei legati al timore e agli effetti della presunte presenze sovrannaturali a un'atmosfera particolarmente cupa, amara, anche di disagio. Non solo. Questo clima di precarietà - economica, innanzitutto, ma anche morale - riusciamo oggi, a sentirlo come vicino a quello dei nostri giorni, a sessant'anni di distanza da quando il dramma fu scritto. Tra gli altri interpreti, da notare il portiere - molto più "anima nera", che simpatico - di Tonino Taiuti, la Maria (sorella del portiere, traumatizzata dai "fantasmi") di insolita, interessante fragilità di Mimma Lovoi e poi la Maria, la moglie di Pasquale, che Maria Laura Rondanini rende sofferente, e segnata dall'ombra di un tormento: la coscienza della colpa, la sua corruzione di "anima perduta" si traducono in lamento iroso e rabbia verso il marito. E poi la buffa Armida di Daniela Marazita, e il Gastone ("anima libera"), di classica impostazione di Lello Radice, meglio del comunque discreto Alfredo (l'amante) di Francesco Procopio. *Francesco Tei*

QUESTI FANTASMI!, di Eduardo De Filippo. Regia di Armando Pugliese. Scene e costumi di Bruno Buonincontri. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Pasquale Sciaiò. Con Silvio Orlando, Maria Laura Rondanini, Tonino Taiuti, Francesco Procopio, Daniela Marazita, Mimma Lovoi, Lello Radice, Aurra Sbarbaro, Mariano Giamè, Carlo Di Maio, Vincenzo Cirillo, Sandro Amatucci. Prod. Nuovo TeatroNuovo - Gli Ipocriti, NAPOLI.

La tirannia del cieco

IL DEFICIENTE, testo e regia di Gaetano Colella e Gianfranco Berardi. Scene e costumi di Massimo Stalch. Luci di Loredana Oddone, Vito Marra. Con Gaetano Colella, Gianfranco Berardi, Pietro Minniti, Francesca Russo. Prod. Compagnia Teatrale Cresi, TARANTO.

Come si può far leva sul senso di colpa dell'altro trasformando la deficienza (il questo caso la cecità) in arma affilatissima? È quello su cui riflettono Gaetano Colella e Gianfranco Berardi firmando il testo e la regia de *Il deficiente*, vincitore del Premio Scenario 2005. Il palco accoglie solo un tavolo nudo, una panca e un piccolo mobile con libri, audiocassette e registratore. Sono gli oggetti di una casa in cui vivono tre fratelli, Scimo, Nino e il cieco Omar. È quest'ultimo a tenere in scacco gli altri due. Tutta la vita di Scimo e Nino è segnata dalla deficienza (in questo caso mancanza, deficit) del fratello cieco. Omar detta le regole della vita dei fratelli, fa leva sul loro profondo senso di colpa. Li tiranneggia, decide tutto di loro e per loro, trasformandoli in larve. Asfittico è il luogo che accoglie i tre come il sentimento che li lega. In scena si impone la loro fisicità, a tratti grottesca, a tratti triste. A scatenare l'odio intestino è l'elemento esterno, Franca (Francesca Russo), fidanzata del deficiente. È a questo punto che avviene il tradimento del patto di fedeltà alla non-vita, da parte dei due fratelli-assistenti che adesso si sentono messi da parte. Franca è la freschezza dell'amore. Anche in lei, però, la meschinità prende corpo. Anche lei non si sottrae alla menzogna del sentimento quando finge di essere incinta. Sarà, però, l'unico modo per fuggire da quella casa, portando via con sé Omar il cieco. Arrivano diretti alla profondità delle cose Colella e Berardi, con un testo asciutto, spietato. Un testo consegnato a una regia onesta, a un gioco di luci teso a evidenziare spesso il buio dell'esistenza umana. È il buio dell'anima, è l'asfissia della mancanza d'aria, del bisogno di una esistenza vera, libera da sensi di colpa. *Loredana Faraci*

Anton e Olga, amore e teatro

UNA STORIA D'AMORE: ANTON CECHOV E OLGA KNIPPER, di F. Nocher, F. Berger, A. Christophroff. Traduzione e regia di Nora Venturini. Scene e costumi di Bruno Buoninconiri. Musiche di Pasquale Sciaiò. Luci di Raffaele Perin. Con Giulio Scarpati e Lorenzo Indovina. Prod. Gli Ipocriti, NAPOLI.

Liberamente ispirata all'epistolario che documenta la storia d'amore tra il grande Cechov e l'attrice Olga Knipper, la commedia coglie in modo assai felice quella leggerezza e quella grande ironia che una compassata tradizione scenica ha sottratto ai capolavori del grande drammaturgo russo, pregni di vita vissuta e concretezza, fino alle cose più piccole e meschine, carichi di *vis comica* pur nella grandezza della poesia o nella tragicità degli avvenimenti. Tutto ciò viene qui giustamente riportato alla dimensione biografica dell'autore, innamorato della vita e delle sue occasioni, uomo per certi versi gretto e pigro, di salute cagionevole, ma dotato di grande spirito nel senso più pieno del termine. L'incontro, il sodalizio artistico, poi l'innamoramento e la successiva relazione con l'attrice Olga vengono messi in scena con una certa libertà, a prezzo di parecchie imprecisioni storico-biografiche, ma è appunto questa atmosfera che conta, e che viene restituita allargandola fino allo sfondo sociale e letterario dell'epoca, con l'evocazione della vita di palcoscenico coeva, del lavoro di Stanislavskij, della composizione dei capolavori del Nostro, dallo *Zio Vanja* al *Giardino dei ciliegi*, dalla *Tre sorelle* al *Gabbiano*. E il testo osa pure discutere qualche questione teorica, come i limiti del realismo nell'arte. Giulio Scarpati veste bene i panni di questo bohemien russo, avanguardista *ante-litteram* e maledetto *post-litteram*, gli dà un certo aspetto casalingo e svagato, ma prende forse il personaggio un po' sottogamba, rischiando di farne un uomo qualunque. Gradevole Lorenza Indovina, che rende di Olga l'aspetto rivoluzionario di donna indipendente e volitiva, senza cercare il cliché. A livello registico si nota qualche confusione, con l'uso indiscriminato di voci fuori campo, salti da una prospettiva soggettiva a una oggettiva e viceversa, ma il risultato è nel complesso piacevole, leggero senza essere superficiale. *Simona Buonomano*

In questa pag. una scena di *Souls of Napoli* di Eduardo De Filippo, regia di Renato Paska, nella pag. seguente una scena di *Questi fantasmi* di Eduardo De Filippo, regia di Armando Pugliese

In attesa d'incontrare Turturro, Mr. Lojacono from NYC, ceniamo sontuosamente al ristorante "Attori e spettatori". Poi un caffè al Caffè del Professore e via, al Mercadante di piazza Municipio a Napoli. Un velario si alza puntuale sulla Casa dei Fantasmi. Fin dalle prime battute, la compagnia, fondata nel 1979 da Jeffrey Horowitz, in coraggiosa e spregiudicata trasferta napoletana, si dimostra eccellente fino alla perfezione. E Turturro è subito un protagonista di levatura internazionale. Il portiere Raffaele (Max Casella, nel cast di *Re Leone* dei *Sopranos*) intercetta e rinvia ammirevolmente ogni battuta. Il Pasquale Lojacono di John Turturro non globalizza Eduardo, lo rivisita con maschera autorevole e autorevolezza rispettosa. Fino a trionfare, nel secondo atto, nel celeberrimo monologo del caffè col Professore, invisibile dirimpettaio. Non c'è un solo tempo morto nelle due ore e mezza di spettacolo, vivo, vivace, efficace, contemporaneo. La regia di Paska, che vive tra Parigi e New York, ha un curriculum impressionante (già direttore dell'Institut de la Marionette di Charleville-Mézières) e ha ideato anche i pupazzi di Silvia e Arturo, *anime innocenti*, c'è, ma non si vede (troppo). Se avete visto l'ambizioso film di Turturro *Illuminata*, avete visto anche frammenti del teatro di Paska. Certo mancano le vette emozionali di una drammaturgia brutta, sporca e cattiva e dolce e bellissima, così come la mediava l'Autore: i jet avvicinano le culture, ma un jumbo non può battere le ali come un gabbiano che decolli dal Molo Beverello.

NINO ROTA, un *enfant prodige* alla corte di Andersen

IL PRINCIPE PORCARO, opera comica in tre atti di Nino Rota. Direttore Nicola Scardicchio. Regia di Teresa Ludovico. Scene e luci di Luca Ruzza. Costumi di Laura Colombo. Con i cantanti e gli orchestrali del Conservatorio Piccinni di Bari. Prod. Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli - Teatri di Bari - Conservatorio Niccolò Piccinni - Teatro Kismet Opera, BARI.

Un principe innamorato invia una rosa e un usignolo alla principessa per conquistarne il cuore, ma la capricciosa fanciulla disdegna i doni. Il giovane disperato, pur di essere vicino alla sua bella, accetta di fare il guardiano dei porci e con il suono del suo organetto incanta la ragazza, ignara di chi egli sia. Mentre si scambiano baci appassionati l'imperatore li sorprende e scaccia la figlia che nel bosco scopre la vera identità dell'amato che per punirla della sua superficialità non esita ad abbandonarla. La fiaba crudele di Andersen fornì il pretesto per la prima opera lirica composta da un Nino Rota *enfant prodige* - era il 1925 e di anni ne aveva solo tredici - mai rappresentata anche per la scomparsa dell'originale partitura orchestrale. Il maestro Nicola Scardicchio, suo allievo, su sollecitazione del Teatro La Fenice, tre anni fa sulla base dello spartito per pianoforte ha riscritto il lavoro non più per orchestra sinfonica ma da camera ed in questa veste è stato rappresentato a Venezia. Oggi la Fondazione Petruzzelli di Bari si fa promotrice di una nuova messa in scena, forte di ben trentacinque interpreti, affidata ai giovanissimi cantanti e orchestrali del Conservatorio "Piccinni". *Il principe porcaro* è, dunque, una preziosa rarità naturalmente fragile ma, come osservato da Scardicchio nell'indispensabile programma di sala, «è l'opera piccola di un piccolo fanciullo, ma come il suo autore in essa c'è tutto e tutto è ben misurato». A rendere questo allestimento particolarmente memorabile concorre la partecipazione all'operazione del Kismet e la bellissima regia di Teresa Ludovico degnamente coadiuvata dalle scene di Luca Ruzza e dai costumi di Laura Colombo. L'orchestra è schierata di fronte al pubblico e diviene essa stessa parte integrante, interlocutrice diretta di ciò che avviene sul palcoscenico leggermente sopraelevato. In un prologo, un intermezzo ed un epilogo ecco apparire Rota (Augusto Masiello) e Andersen (Vito Carbonara) in trasferta celeste a sottolineare, come in un avanspettacolo metafisico, gli eventi o a lasciarsi andare ad improvvisazioni comiche. Lo spazio scenico, chiuso da velari, è pervaso da una magia rigorosa ed essenziale, da un fascino notturno e crepuscolare che, se attenua il versante giocoso della fiaba, ne rafforza quello più misterioso e oscuro. Da citare, tra i cantanti, almeno Tiziana Armagno, Giuseppe Cacciapaglia e Heo Chulsu. *Nicola Viesti*

Tre fratelli e un funerale

VICO ANGELO CUSTODE, di Michele Santeramo. Regia di Michele Santeramo e Michele Sinisi. Con Michele Sinisi, Danilo De Summa, Vittorio Continelli. Prod. teatro minimo, ANDRIA (Ba) - Fondazione Pontedera Teatro, PONTEDERA (Pi).

Michele, Raffaele e Gabriele hanno nomi da arcangeli, ma le loro ali non sono mai cresciute. Hanno superato la trentina, sono disoccupati (anche quello laureato), vivono con la mamma, millantano storie con donne improbabili e comunque sempre assenti. Non hanno alcuna intenzione di diventare adulti e di tagliare il cordone ombelicale, ma il destino apre loro improvvisamente una via di fuga facendo morire la madre. Trovare i soldi per il funerale diventa il grimaldello per scardinare questo loro petulante infantilismo perché, come in ogni famiglia meridionale che si rispetti, eseguire bene un rito significa acquisire un'identità e un peso sociale. Il denaro lo troveranno per caso, dimenticato dentro i vestiti della mamma, ultimo ma fondamentale aiuto prima di cominciare (si spera) a fare da soli. Il testo (pubblicato, insieme alle altre pièce del gruppo nell'omonimo volume *teatro minimo*) ha una efficace struttura di impianto prevalentemente "naturalistico", con certe aguzze venature surreali che in qualche modo eliminano con intelligenza i rischi di cadere nel patetico. La messinscena va curiosamente (e non è un complimento, considerato che Michele Santeramo e Michele Sinisi sono dentro, a vario titolo, in ogni parte del processo creativo) in tutt'altra direzione. Non si capisce perché venga calcato così brutalmente il pedale del clownesco e del grottesco, arrivando a momenti di ingiustificato parossismo ipercinetico, con il risultato paradossale di smorzare lo spessore dei contenuti. Non che i tre attori non siano bravi, ma questa incongrua scelta di messinscena alla fine li penalizza, trasformando la tragica e involontariamente comica storia dei tre fratelli in una performance monocorde, a tratti prolissa ed eccessivamente macchiettistica. *Claudia Cannella*

Nella pag. precedente Anna Maria Guarnieri e Franca Valeri in Les bonnes di Jean Genet, regia di Giuseppe Marini; in questa pag. una scena di Il principe porcaro di Nino Rota, regia di Teresa Ludovico.

Valeri/Guarnieri

Nell'impossibile triangolo

di SOLANGE, CLAIRE e la SIGNORA

LES BONNES (*La serva*), di Jean Genet. Traduzione di Franco Quadri. Regia di Giuseppe Marini. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Gigi Ascione. Musiche di Marco Podda. Con Franca Valeri, Annamaria Guarnieri, Patrizia Zappa Mulas. Prod. Società per Attori, ROMA.

In una logica in cui *Le serve* diventa (o meglio, ridiventa) funeraria e sontuosa cerimonia teatrale, in cui si celebra un rito che è sì "in" palcoscenico ma anche "del" palcoscenico (il fondale è un fastoso sipario nero decorato in oro, ugualmente al letto che non può mancare nello scenografia del dramma) allora può avere, alla fin fine, un senso che Solange e Claire siano «apparenze fantasmatiche, figure allegoriche» (parola del regista), riflessi invecchiati - senza offesa da parte nostra - di se stesse. E allora può essere anche accettabile utilizzare due attrici di bravura innegabile, come Franca Valeri e Anna Maria Guarnieri, straordinarie anche qua ma assolutamente lontane da ogni plausibile aderenza anagrafica al personaggio. Una scelta, questa fatta da Marini che costringe a spazzare via dal testo tutto il suo contenuto di erotismo, omosessuale e non solo, che è invece, pure nella sua ambiguità, nell'allusività, nel sublimato e nel non detto, la componente prima ed essenziale del triangolo di odio-amore, di fascinazione ossessiva e delitto che unisce le due serve e la Signora. Le due interpreti traggono dai personaggi tutto quello che possono: la Guarnieri è inattaccabile con la fragile, a tratti sublime lamentosità di Claire (qui la vittima, la debole tra le due). Mentre la Valeri gioca la sua Solange (qui) dominante appoggiandosi al robusto sostegno di una sottile, magistrale ironia, o raggiungendo anche risvolti intensissimi, toccanti. Ma lo spettacolo di Giuseppe Marini va a segno proprio dove, di solito, le altre *Serve* falliscono inevitabilmente: cioè nella lunga parentesi centrale segnata dall'apparizione della Signora (Patrizia Zappa Mulas). Come al solito, anche qui la Signora è presentata come più giovane, bella e anche sexy: eccezionale, però è la trovata della sua apparizione quale una sorta di icona magica, gigantesca, innestata su un abito-architettura colossale: che è una sorta di grandioso e luminoso tabernacolo laico, tale da rendere davvero Madame una figura quasi sovrannaturale. Per una volta, un regista è riuscito a farci capire come Claire e Solange, nella loro ossessione, vedono nella loro folle immaginazione la Signora: sublime, monumentale, inarrivabile. E Marini non si ferma, mostrandoci di Madame anche le metamorfosi e le altre facce: gran dama svanita e querula, e poi prostituta, quando, alla fine, si avvia (mezza nuda) a uscire di casa per raggiungere il Signore, ricco, facoltoso borghese, certo, ma anche protettore di lei che batte. Da notare, nella scenografia, la presenza di oggetti, ironicamente ingranditi, che "tradiscono" Claire e Solange (almeno nella loro allucinata fantasia) svelando le loro insidie alla Signora e i loro colpevoli segreti. *Francesco Tei*

Pagine dall'Olocausto

SE QUESTO È UN UOMO, adattamento teatrale di Primo Levi e Pieralberto Marchè. Regia di Franco Però. Scene e costumi di Andrea Viotti. Musiche di Krysztof Penderecki. Con Nello Mascia. Prod. Apas, ROMA.

Mai si dovrebbe dimenticare l'Olocausto. E perché la fiamma del ricordo continui a essere mantenuta in vita, di tanto in tanto dovremmo andarci a riguardare e riflettere sulle dirette testimonianze. Magari rileggere quel libro toccante, bruciante di verità e di bellissima prosa che è *Se questo è un uomo* di Primo Levi. A suo tempo anche tradotto per la scena dallo stesso autore in collaborazione con Pieralberto Marchè e di cui è degna di segnalazione la riproposta fattane da Franco Però con un ottimo protagonista quale l'attore napoletano Nello Mascia. Primo Levi, escludendo ogni morbosità, quindi con moltiplicata efficacia, narra nel suo prezioso libro quella realtà indescrivibile di cui fu testimone, appena ventiquattrenne e fresco di laurea in chimica, nel lager di Auschwitz. Le percosse senza ragione, gli ordini urlati un lingua straniera, il lavoro da schiavi, le selezioni per uccidere nelle camere a gas, le gerarchie visibili e invisibili, l'abbrutimento assoluto e l'inedia, l'etica ancora fondata sul raggiro e la sopraffazione. Anche, da ritrattista straordinario, ricorda i rari amici e i compagni di prigionia. Il lager sotto la sua penna appare come un mostruoso esperimento antropologico che rivela che cosa sia connaturato e cosa acquisito nell'animo umano. Attraverso le sue pagine. Levi non chiede compassione ma consapevolezza e vigilanza reale dopo questo scoppio estremo d'ira biblica. Costruito su giuste, efficaci nervature, nella scena scarna - appena un muro di mattoni che da una pedana centrale si leva alto a modo di stele ma anche di croce - lo spettacolo, che trova pertinenti sottolineature nella musica del polacco Penderecki, scorre via limpido e pieno di intensità drammatica. Sotto luci crude, sobria, qua e là velata da una calda, struggente malinconia, è la recitazione di Nello Mascia che, in abito quotidiano, restituisce un protagonista -narratore di autentica, splendida umanità. *Domenico Rigotti*

Vittorio. Con Eva Cambiale, Elena Ferrari, Andrea Di Casa, Filippo Dini, Sergio Grossini, Mauro Pescio, Giampiero Rappa. Prod. Gloriababbi Teatro, ROMA.

Zenit racconta la breve resistenza di una comunità in aria di sfratto che accoglie, cura e protegge quattro ragazzi con problemi psichici. Unità di luogo (una cucina), scenografia spartana, abiti casual; semplicità, dunque, sobrietà; ma non solo: anche tanta cura, precisione e attenzione per uno spettacolo al quale va comunque riconosciuto il merito della coerenza strutturale. *Zenit*, scritto da Barbara Petrini e Giampiero Rappa, è il contenitore di una storia corale, scandita da mini-atti della durata di pochi minuti ed esaltata dalla bravura incontestabile di tutti i giovani interpreti. Un protagonista, a dire il vero, c'è; o, meglio, c'è la sua lotta, la sua sopravvivenza, il suo "romanzo di formazione". Si tratta di Luca (Filippo Dini), un educatore che, all'inizio della vicenda, giunge allo Zenit per affiancare i più esperti Dario e Laura. Luca, fin dall'inizio, sbaglia ogni mossa, ogni parola; tanto che, giorno dopo giorno (luce/buio/luce), il suo lavoro si trasforma in una piccola, graduale discesa agli inferi. È questo il fronte calante della parabola di Luca. Cui, evidentemente, segue la risalita, il riscatto, l'affermazione del proprio valore. Ma l'architettura drammaturgica si rivela assai più sofisticata e articolata di quanto questa breve descrizione possa far credere. Oltre la superficie del plot, infatti, Luca viene ad assumere il ruolo di un perno fisso attorno al quale si agganciano e ruotano le umanissime storie dei quattro pazienti, ma anche le vicende sentimentali dei due operatori più anziani. Luca è dunque reagente e pretesto di una narrazione collettiva che, in fin dei conti, almeno in prima battuta, non lo riguarda affatto. Questa ambiguità funzionale costituisce la vera forza di uno spettacolo che, per il resto, non corre mai il rischio del semplicismo, malattia assai frequente quando si trattano temi del genere. Filippo Dini è solido, sobrio, bravissimo; soprattutto nell'offrire al pubblico la possibilità di provare le stesse emozioni del suo Luca. Così ci si preoccupa davvero quando la chiusura dello Zenit viene dichiarata inevitabile: e ci si affeziona ai personaggi, così come, sinceramente, agli attori che li interpretano. *Marco Andreoli*

Alessandro Gassman protagonista

IMPROBABILI ARTISTI
nel gran circo di Bernhard

LA FORZA DELL'ABITUDINE, di Thomas Bernhard. Traduzione e adattamento di Alessandro Gassman e Carlo Alighiero. Regia di Alessandro Gassman. Scene di Gianluca Amodio. Costumi di Helga H. Williams. Musiche di Roberto Pivio, Aldo De Scalzi. Luci di Marco Palmieri. Con Alessandro Gassman, Paolo Fosso, Sergio Meogrossi, Walter Colombaioni, Sue Ellen Colombaioni, Giancarlo Colombaioni, Kevin Colombaioni. Prod. Società per Attori e I Magi, ROMA.

Si entra nell'accogliente sala del Teatro Diana di Napoli e ci si trova inaspettatamente immersi in un'affascinante atmosfera circense: acrobati, clown e prestigiatori, infatti, si mescolano agli spettatori intenti a prender posto, offrendo loro caramelle e salutando ossequiosamente. Intanto, fra musichette da fiera e ruggiti di belve feroci, sul palcoscenico - sotto una sezione di tendone, che all'occorrenza ruota per mostrarsi nella sua prospettiva esterna - una giovinetta bionda, volteggia con grazia su un trapezio. Un circo sgangherato questo "Caribaldi": e il suo vecchio direttore - un Alessandro Gassman reso irriconoscibile dal trucco e dalla parrucca - ne è tormentosamente consapevole. Per questo ha imposto ai suoi «squinternati subalterni» di dedicarsi anche alla musica, formando un ensemble di cinque elementi e imparando egli stesso a suonare il violoncello: «per recuperare la concentrazione» e rinverdire gli antichi fasti della sua famiglia. Ma è il conseguimento della perfezione artistica il vero obiettivo dell'irascibile direttore e per raggiungerlo impegna i saltimbanchi in continue quanto improbabili prove del *Quintetto della Trota* di Schubert. Nelle sue note di regia, Gassman definisce la produzione di Bernhard, e *La forza dell'abitudine* in particolare, una «metafora della vita e dell'incapacità degli artisti a veder realizzata compiutamente la propria arte». E, viene da aggiungere, che forse proprio per questo, in alcuni momenti, il testo risulta un po' ripetitivo e didascalico. Ma non per questo meno godibile negli esiti spettacolari ai quali l'ha condotto il regista attraverso una chiave di lettura ironica e nello stesso tempo disperata, ma soprattutto grazie alla bravura dei protagonisti, primo fra tutti lo stesso Gassman, molto versatile nel modulare registri espressivi indicativi della potenza d'un prezioso corredo genetico. *Stefania Maraucci*

Nella pag. precedente Sabrina Ferilli e Maurizio Micheli in *La presidentessa*, di Maurice Hennequin e Pierre Veber, regia di Gigi Proietti, in questa pag. una scena di *Zenit*, di Barbara Petrini e Giampiero Rappa, anche regista

Bono. Musiche di Mario Vicari. Con Sabrina Ferilli, Maurizio Micheli, Paila Pavese, Virgilio Zernitz, Miro Landoni, Massimiliano Giovanetti, Gianni Cannavacciuolo, Daniela Terreri, Andrea Pirolli, Susanna Proietti, Ernesto Forlini. Prod. Politeama Brancaccio - Première, ROMA.

La Presidentessa possiede tutte le caratteristiche del più tipico dei *vaudeville*: equivoci, agnizioni, ritmo e frivolezze: Gigi Proietti tenta di farne l'evento *pop* della stagione teatrale. Riadatta dunque il testo ambientandolo nell'Italia giolittiana, si affida al sempre sottovalutato Maurizio Micheli e mette in piedi una grandiosa operazione di marketing decisamente fondata sulla bellezza prorompente di Sabrina Ferilli. La trama è inevitabilmente esile: Gobette (la Ferilli), diva di un teatro di varietà vagamente decadente, si introduce nella casa di un integerrimo magistrato di provincia (Virgilio Zernitz) ritenuto colpevole di ostacolare le sue esibizioni; mentre il magistrato cerca di risolvere la questione, giunge inaspettata la visita del Ministro di Giustizia (Micheli). L'azione si sposta quindi a Roma, prima nello studio del Ministro, follemente innamorato di Gobette, e successivamente nella hall di un albergo dove i mille nodi si scioglieranno con l'immancabile lieto fine. Prima di allora una ridda frenetica di personaggi, per lo più pretestuosi, complicherà non poco l'intreccio, costruito sin dall'inizio su doppi sensi più o meno innocui e su una girandola di lazzi e gag che, pur sfiorando talvolta la felice leggerezza del varietà di tradizione, non poche volte deragliano pericolosamente verso il semplicismo stucchevole stile-Bagaglino. Lo scopo dell'operazione è scoperto: offrire ad un pubblico più numeroso possibile un paio d'ore di anestesia spensierata. La macchina del *vaudeville* transalpino, almeno in questo senso, funziona eccome. Ma si dovrà anche ammettere che questo spettacolo deve moltissimo alla performance di Micheli, un animale da palcoscenico che, in occasioni del genere, non manca mai di offrire prove notevoli, alimentate da un grande talento comico e da un'eccellente affidabilità. Con lui, un gruppo di attori preparati e concentrati tra i quali vanno segnalati almeno Miro Landoni. E la Ferilli? Tutto sommato regge il passo. Stretta nella sua *guepiere*, sensuale al di là di ogni obiezione, trova la naturalezza necessaria per far vivere un personaggio non così semplice come potrebbe sembrare. Anche se forse questa Gobette è ancora un po' troppo "da noantri", per poter essere applaudita senza riserve. *Marco Andreoli*

Anatomia di una tragedia

TITUS ANDRONICUS, di William Shakespeare. Traduzione di Maria Vittoria Tessitore. Adattamento e regia di Roberto Guicciardini. Scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. Musiche di Dario Arcidiacono. Luci di Luigi Ascione. Con Mariano Rigillo, Anna Teresa Rossini, Nicola D'Eramo, Martino Duane, Liliana Massari, Luca Lamberti, Roberto Pappalardo, Massimo Triggiani, Lorenzo Praticò, Antonio Spadaro, Mirella Mazzarenghi, Francesco Cutrupi, Pietro Faiella, Francesco Frangipane, Davide D'Antonio, Luciano D'Amico. Prod. Doppia Effe, ROMA.

Enorme baraccone delle atrocità come era nel gusto dell'epoca elisabettiana, è il *Titus Andronicus* di Shakespeare dove il protagonista, appunto Tito Andronico il generale vittorioso sui Goti, torna a Roma. Una Roma di maniera dove trionfa l'efferatezza, in cui la tragedia sale e diventa paradigma non tanto di un sistema quanto della vita. Giudicato da molti dramma irrapresentabile, proprio per il suo bel giardino di orrori che presenta ma anche per il caotico succedersi delle scene, è stato, circa mezzo secolo fa, "sdoganato" dal grande Peter Brook, che ha dato il via ad una serie di futuri allestimenti non mancanti di interesse. Tra i quali è da porsi anche questo che vede come bravo protagonista Mariano Rigillo e al quale non manca certo la monumentalità. E dove il regista Roberto Guicciardini cerca in qualche modo di smorzare i toni truculenti avviando la tragedia verso un registro grottesco, facendo subire al tragico smottamenti derisori. Anche però, questa tragedia della corruzione del potere, cercando di avvicinarla al nostro tempo dove «il razzismo, la pulizia etnica e il genocidio umano trovano ancora uno spazio in cui attecchire», per esaltare il livello metaforico del testo. L'impresa è rischiosa. Ma i due tempi in cui viene raccontata la faida tra due grandi famiglie, dove s'accampa il più truce personaggio femminile uscito dalla fantasia scespiriana, la scellerata regina Tamora (Anna Teresa Rossini), e dove figura il perfido Aaron, anticipazione dell'anima nera di Jago (Duane), dove si uccide senza pietà, si stupra (vittima innocente, sue le scene le più commoventi, la giovane Lavinia figlia del protagonista, Liliana Massari) avvengono orribili banchetti, corre via rapido, catturante sempre l'attenzione dello spettatore. Ciò anche perché si fa leva su una visionarietà che rimanda dritto dritto a certa grande pittura rinascimentale. I costumi e l'imponente scena, un po' sala anatomica rembrandtiana, un po' gipsoteca, sono di quel maestro che è Lorenzo Ghiglia. *Domenico Rigotti*

Matti sotto sfratto

ZENIT, di Barbara Petrini e Giampiero Rappa. Regia di Giampiero Rappa. Scene di Laura Benzi. Costumi di Annalisa Recchioni. Luci di Giovancosimo De

Non solo "l'amica di Kafka"

SONO MILENA, DA PRAGA, testo e regia di Caterina Venturini. Con Sara Borsarelli, Felice Leveratto, Andrea Cavatorta, Cristina Faessler, Maurizia Grossiregia. Prod. La Fabbrica dell'attore, ROMA.

Chi conosce Milena Jesenskà la ricorda probabilmente come la donna amata da Franz Kafka, immortalata nell'appassionante corrispondenza raccolta sotto il titolo di *Lettere a Milena*. A tutelare e a rendere giustizia alla memoria di Milena ci ha pensato lei stessa poco prima di morire, nel campo di concentramento dov'era prigioniera, raccontando e raccomandando all'amica e compagna di prigionia Margarete Buber-Neumann di custodire e tramandare la sua storia. Infine, la regista Caterina Venturini ha assolto questo compito, mettendo in scena la non banale storia di questa donna di Praga d'inizio '900. E per una volta, potremmo dire che nessuno si è ribaltato nella tomba. Certo, la messinscena è scarna, gli attori, quasi tutti giovani, li vediamo entrare e uscire dalla scena ricoprendo più ruoli, ma nella sua semplicità il risultato è efficace, e commuove. Milena, donna appassionata e anticonformista, coraggiosa e sempre in prima linea, è interpretata con vigore dalla brava Sara Borsarelli, mentre il timido Franz Kafka di Andrea Cavatorta, per interpretazione e scelta registica, non sembra davvero all'altezza della sua amata. Del resto, tra i due c'è sempre e solo stata una relazione platonica a quanto pare, mentre l'esuberante Milena si sposava, si separava, si sposava di nuovo, entrava nel partito comunista e fondava una rivista. Bello il ritratto di Praga che viene fuori, con le sue atmosfere tardo impero, la vivacità artistica e intellettuale, la mescolanza di etnie e religioni. La voce narrante dell'amica Margarete, prestata dall'attrice Paola Mannoni, ci accompagna dalla nascita alla morte di Milena. Una struttura lineare e convenzionale dunque, per uno spettacolo che bada più ai contenuti che alla forma. *Barbara Sinicco*

Presidentessa "de noantri"

LA PRESIDENTESSA, di Maurice Hennequin e Pierre Veber. Traduzione e regia di Gigi Proietti. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Mariolina

Pirandello/Pirrotta

UOMINI COME MAIALI
tra cunto e sacra rappresentazione

LA SAGRA DEL SIGNORE DELLA NAVE, di Luigi Pirandello. Rielaborazione e regia di Vincenzo Pirrotta. Scene e costumi di Giuseppina Maurizi. Luci di Giovanni Santolamazza. Musiche di Maurizio Ciammarughi. Con Giovanni Ciacagno, Amalia Contarini, Gabrielle De Fina, Andrea Gambadoro, Nancy Lombardo, Filippo Iuna, Rosario Minardi, Marcello Montalto, Vincenzo Pirrotta, Salvatore Ragusa, Alessandro Romano, Antonio Silvia, Salvatore Tringali, Rosario Liberti, Luca Mauceri, Andrea Pandolfo, Giovanni Parrinello. Prod. Teatro di ROMA.

La Sagra del Signore della Nave di Luigi Pirandello è un apologo sulla natura umana che, sugli echi filosofici dello *Zibaldone* leopardiano e sulla falsariga degli *exempla* medievali, travasa nelle tradizioni popolari siciliane l'antico paragone tra la natura umana e quella animale, facendone insieme la metafora per stigmatizzare una classe sociale, la borghesia, con le sue ipocrisie e contraddizioni, capace di riprodurre, a un altro stadio dell'evoluzione sociale, la ferocia e abbrutimento del popolino protagonista del testo. Il titolo allude a una festività religiosa siciliana, in cui il Cristo crocifisso viene portato in processione, con un rituale modellato sui Baccanali: l'umanità cerca l'espiazione dei propri peccati immolando l'immagine della propria abiezione, un porco, che viene simbolicamente divorato in una sarabanda che sta tra il rito orgiastico e la sagra paesana. Sangue ed eros, scatologia ed escatologia, piacere e dolore, farsa e tragedia, speranza e disperazione convivono in un'umanità da moderno bestiario, tanto variegata e sorprendente che alla fine appare riduttiva l'equazione uomo-porco, esplicitata nel dialogo tra il Pedagogo e il signor Lavaccara: l'uomo è più porco del porco, poiché quest'ultimo almeno è incosciente. Nelle mani di Pirrotta questo testo diventa un felice esperimento registico: tredici capacissimi attori per trentasei personaggi, ritmi serrati e variati, la scena-piazza trasformata nel punto di convergenza di un universo-paese, un pullulare di invenzioni in cui la fusione tra musiche e canzoni, dialoghi e danze non è un fine ma uno strumento. Il risultato è un oggetto ibrido, che è insieme sacra rappresentazione, cunto siciliano, demoniaco presepe, circo e folklore, ma anche commedia borghese. Un parto apparentemente mostruoso, ma efficacissimo sulla scena e che dispiacerebbe davvero veder confinato nella nicchia del teatro dialettale. La potenza del finale consegna un messaggio che rafforza il testo: nella folla che, passata l'orgia, si batte il petto piangendo davanti al Crocifisso c'è la condanna della contemporaneità, ricondotta però a una profonda verità antropologica. L'umanità non solo è consapevole della propria degradazione, ma trae piacere appunto da questa consapevolezza, e partorisce la religione come rimedio apotropaico contro il male. *Simona Buonomano*

Nella pag. precedente Patrizia Zappa Mulas e Lina Sastri in Sorella, di Lidia Ravera, regia di Emanuela Giordano. In questa pag. una scena di *La sagra del Signore della nave*, di Pirandello, regia di Vincenzo Pirrotta.

Sastri / Zappa Mulas

SORELLE oltre la morte

SORELLE, di Lidia Ravera. Adattamento scenico e regia di Emanuela Giordano. Scene di Andrea Nelson Cecchini. Costumi di Magri e Genta. Luci di Michelangelo Vitello. Musiche di Alessandra Sbordoni. Con Lina Sastri e Patrizia Zappa Mulas. Prod. Franco Clavari, ROMA.

E se fosse questa la morte, non un distacco, ma un contatto che proroga quello terreno, lo rende più pieno, assoluto? C'interroga questa messa in scena, su una tematica crudele e scomoda. Il dialogo tra le due sorelle, una viva, l'altra defunta, non è solo confronto a distanza, un rivivere e condividere memorie di una vita a due, dall'infanzia agli abbagli politici e sentimentali, dalla maternità alla malattia che poco a poco si è portata via la maggiore, ma è un'indagine dolorosa sull'essenza stessa di un legame di sangue e su come la morte, inesorabile, sia intervenuta a modificarlo e ad amputarlo, per poi finire però col dichiararsi vinta. Il ricordo della sorella scomparsa è intimamente così forte, pregnante, da materializzarsi come presenza e voce, da restituire la possibilità di un futuro a due. Trattasi d'illusione, è vero, sembra dire quel gigantesco tavolo che divide le due donne, condannate a parlarsi da un'estremità all'altra. Scenografia minimalista, penombra crepuscolare che allude al doppio Limbo, quello di una vita recisa e un'altra mutilata. lo spettacolo rende molto sul piano linguistico, grazie ad alcuni bellissimi passaggi del romanzo di Lidia Ravera, ma anche per merito di un adattamento che sfugge sapientemente alla trappola del puro racconto, facendo emergere i ricordi per frammenti a tratti sconnessi, sovrapponendo piani temporali, simulando la spontaneità di un dialogo estemporaneo. La scelta di ricostruire la vita vissuta solo con la suggestione della parola, attraverso un dialogo postumo, delude però un po' sul piano visivo: la privazione della persona cara, il tentativo di ripristinare un contatto, solo occasionalmente trovano un riferimento nel corpo, e sono i momenti scenicamente migliori. Altissima la professionalità delle interpreti: Lina Sastri, con un piglio quasi virile, spoglia il personaggio di ogni sentimentalismo, lo sottrae al rischio retorico e patetico, lo innalza invece verso l'epica, imponendo una dimensione carnale che non accetta la sconfitta della distacimento. Patrizia Zappa Mulas regala la freschezza di una sorella minore che non si perde in facili infantilismi, disegna una personalità sì forgiata sul modello della maggiore, ma teneramente capace di prenderne le distanze, coglie il passaggio verso la maturità nel difficile compito di assistere la sorella malata e senza speranza, preparandosi a fare da madre alla figlia dell'altra. Emozioni dolorose ma intense, in fin dei conti a lieto fine: la consanguineità ha prodotto una specie elevatissima d'amore, una specie rara. *Simona Buonomano*

Ubu schiavo tecnologico

UBU INCATENATO, di Alfred Jarry. Adattamento e regia di Roberto Latini. Musiche di Gianluca Misiti. Luci Mow Mugna. Con Roberto Latini, Paolo Pasleris, Gianluca Misiti. Prod. Fortebraccio Teatro, ROMA.

Gorgoglii, borborigmi, risucchi, suoni di imprecisata natura fanno da sottofondo all'ingresso del pubblico, mentre sul palco campeggia l'immagine di una lavatrice che macina incessantemente giri: così Roberto Latini accoglie gli spettatori di *Ubu incatenato*, da lui stesso interpretato e diretto con la collaborazione di Gianluca Misiti. Questa spiazzante sinfonia gastrica è il preludio alla comparsa di Ubu, il personaggio creato da Alfred Jarry che, dopo aver conquistato nel precedente *Ubu re* il trono di Polonia e d'Aragona grazie a crudeltà e nefandezze, sceglie di divenire il più schiavo tra gli schiavi facendosi lustrascarpe, servo, rematore su una galera turca. Per quanto si sforzi di sottomettersi, Ubu viene però riconosciuto come il più libero tra gli uomini, trasformando la schiavitù - in quanto scelta - nella più sublime forma di libertà. Circondato da tre schermi, uno posizionato sul fondo, gli altri due leggermente obliqui a racchiudere la scena, Latini è ingabbiato in una corazza collegata a sensori e cavi che ne enfatizza la condizione d'incatenamento. Al tempo stesso, grazie alla tecnica della *motion capture*, questo apparato trasmette per via informatica gli impulsi motori da lui prodotti, traducendoli in immagini. L'attore romano assume posture rigide e si muove a scatti, supermarionetta tecnologica che interagisce con le presenze virtuali proiettate sugli schermi dando loro voce. L'insieme è straniante e, a tratti, molto suggestivo, come nella scena in cui Ubu danza con l'immagine disegnata della dama dai grandi occhi blu di cui è maggiordomo, producendo un vorticoso effetto di tridimensionalità. Ancor più di quella visiva è però la componente sonora a convincere per la perfetta interazione - sostenuta da un sapiente uso dell'amplificazione - tra le parti recitate con notevole virtuosismo da Latini e le belle musiche composte da Misiti: una sinergia che contribuisce a fare di *Ubu incatenato* una riuscita esperienza di teatro tecnologico. *Valeria Ravera*

testo serrato che fra versi del Ventennio e citazioni da siti web neofascisti affila l'ironia per marcare la sua distanza ideologica, ma non mancare la stoccata al vizietto del Bel Paese. Scomodo e pensieroso in un baule sotto l'altare del convento di Cerro Maggiore, presso Legnano, fino a godersi dal 1957 il riposo e l'omaggio dei nostalgici nel cimitero di San Cassiano in Pennino, vicino a Predappio, Timpano, con calcolo e leggerezza spietati, si veste del duce e del paradosso, sfida le accuse di ambiguità ideologica e le rovescia in platea puntando il dito a un dilemma etico che sembra ridicolo, ma suona familiare. «No, non ridete... questa connivenza tra scena e platea è una vergogna. (...) Siamo circondati da secoli di cultura reazionaria, papalina, paternale, aristocratica, retorica, destrofila e sessista. Ogni italiano dovrebbe gettare la maschera e dichiararsi francamente fascista. Cioè vale a dire reazionario, papalino, paternale, aristocratico, retorico, destrofilo e sessista». *Valentina Bertolino*

Duras/Sepe

CONFESSIONI FOSTILE di una moglie assassina

L'AMANTE INGLESE, di Marguerite Duras. Regia di Giancarlo Sepe. Scene di Carlo De Marino. Costumi di Sabrina Chiocchio. Luci di Perceval. Musiche di Harmonia Team e Davide Mastrogiovanni. Con Giuliana Lojodice, Giancarlo Sepe, Pino Tufillaro. Prod. Teatro Eliseo, ROMA.

Il delitto è ormai compiuto. È il momento della ricostruzione, dello scandaglio psicologico. L'oggetto del dramma è in questo caso intrinsecamente teatrale, come probabilmente comprese Marguerite Duras che, ispirandosi a una truce vicenda di cronaca nera, scrisse sia un romanzo che una pièce, messo in scena in Italia da Giancarlo Sepe già nel 1999, con grande successo. Frammenti di un corpo orridamente mutilato sono stati rinvenuti sparsi in vagoni merci, tutti i treni sono passati sotto il viadotto ferroviario di Vienne. L'unica cosa che non si trova è la testa della vittima. Le indagini vedono l'attiva collaborazione della principale indiziata, Claire Lannes, donna dell'alta borghesia, che si scoprirà poi avere anche un rapporto di parentela con la vittima, una sordomuta che lavorava come domestica in casa sua. In scena un ispettore interroga il marito, in presenza di Claire. Nel secondo atto è invece la donna protagonista di un interrogatorio e di frammentarie, sorprendenti confessioni. Il delitto verrà giustificato come una forma di ritorsione verso il marito, responsabile del fallimento del rapporto di coppia, fossilizzato da tempo in un limbo di incomunicabilità, piccole meschinità quotidiane, mancanza di slanci. Il dramma ricostruisce i fatti con metodo maieutico, e la regia di Sepe individua con efficacia la psicologia in cui matura e poi si sviscera l'omicidio, trovandone la chiave in un rapporto matrimoniale non tragico, ma fallimentare nel senso più comune, ma anche in un aspetto simbolico: la vittima è immagine del focolare domestico, alter ego del carnefice, mentre quella "menta inglese", che per assonanza genera il titolo, diviene metafora della ricerca amore, come arma contro la forzata castrazione sentimentale. Interessante figura di mediazione è l'investigatore, il quale, superato l'accertamento dei fatti, cerca non una risposta giudiziaria, ma antropologica. Giuliana Lojodice mette in campo un'interpretazione intensa e non convenzionale, fonde un'instabilità perfettamente compatibile col suo ruolo sociale a una consapevolezza disarmante. Meno convincenti le interpretazioni maschili, nonostante la sfida di Sepe di vestire egli stesso i panni che furono di Aroldo Tieri. Il limite è quello che l'autrice indicava come un valore: il teatro dell'immobilità, che vive del racconto. Una sfida per lo sperimentatore Sepe. Ma qui la parola, con il suo comprimere l'energia fino all'implosione, non è forse abbastanza potente, toccante, e lo spettacolo manca di sorprese visive o emotive. *Simona Buonomano*

Nella pag. precedente una scena di *Romeo e Giulietta. Nati sotto contrario segno*, da Shakespeare, regia di Leo Muscato; in questa pag., in alto, Daniele Timpano regista e interprete di *Duce in scatola*; in basso, una scena di *L'amante inglese*, di Marguerite Duras, regia di Giancarlo Sepe

ne, ai soldati tedeschi. Marconi bene caratterizza i personaggi che girano attorno al mondo dello spettacolo: il regista Roger De Bris è reso con maestria da Gianfranco Phino tra le manie di protagonismo e le sue insicurezze; il suo compagno, il coreografo Carmen Ghia (Fabrizio Angelici, il vero coreografo dello spettacolo) si mostra risoluto e ambizioso. Altrettanto abile è Marco Massari che incarna il neonazista Franz Liebkind, autore dell'improbabile copione scelto dai due produttori, *La primavera per Hitler*. Simona Samarelli è la splendida Ulla, aspirante attrice e sexy segretaria tutto fare che canta con una bella voce, per esempio nella divertente *Se hai la merce, mostra*. Bene affiatati appaiono i due protagonisti: Enzo Iacchetti, il cinico Max, al suo debutto nel musical, se la cava nel cantare e diverte il pubblico con le sue battute comiche, le inflessioni della voce, la mimica inconfondibile che difficilmente lo distacca però dal personaggio televisivo; Gianluca Guidi interpreta un ruolo a tutto tondo nel costruire Leo con differenti sfumature: prima insicuro, pieno di manie, di nevrosi, con una recitazione quasi in falsetto da caratterista, per poi trasformarsi in un mascalzone sicuro di sé, quando abbandona il suo socio in difficoltà, mentre, alla fine, si riscatta, assumendosi le sue responsabilità. Emergono anche le sue doti di cantante in particolare nelle canzoni *Sarò produttore*, *A Rio*, nella sentimentale *Quel viso* e nell'ironica *Si può fare*. Straordinarie le scenografie di Lucia Goj: l'ufficio da contabile di Leo, la gabbia dei piccioni animati di Franz e lo scintillante allestimento di *La primavera per Hitler*, esempio di teatro nel teatro, in cui sfilano, nei ricchi costumi di Chiara Donato, i simboli della Germania hitleriana. Un musical che non ha nulla da invidiare a quelli di Broadway. *Albarosa Camaldo*

Romeo e Giulietta

Struggenti amanti per guitti *en travesti*

ROMEO E GIULIETTA NATI SOTTO CONTRARIA STELLA, da William Shakespeare. Drammaturgia e regia di Leo Muscato. Scene e costumi di Maria Carla Ricotti. Musiche di Dario Buccino Con Dario Buccino, Ruggero Dondi, Marco Gobetti, Pierfrancesco Loche, Salvatore Landolina, Ernesto Mahieux, Giordano Mancioppi. Prod. Loart, GROTTAMMARE (AP).

Chi sono quei sei individui, già avanti cogli anni, cui si affianca un suonatore e cantante in funzione di uomo orchestra, che all'inizio dello spettacolo vediamo uno dietro l'altro avanzare su un palcoscenico disadorno? Non sei personaggi in cerca d'autore, ma sei strapelati attori senza scrittura. Sei anziani e patetici attori, ognuno proveniente da esperienze diverse e da fallimenti forse non solo artistici ma anche esistenziali che riuniti tentano con ostinazione di mettere in scena, *en travesti* proprio come ai tempi di Shakespeare, la più famosa storia d'amore, di sangue e di morte, leggasi *Romeo e Giulietta*. C'è «il vecchio attore di una volta», c'è «l'ex giovane attore del teatro d'avanguardia», c'è «il promiscuo di ricerca partenopea», c'è l'attore avventizio e neppure, relegato ai margini, manca il servo di scena. L'impresa sembra disperata. L'avvio è penoso. Involontariamente comico. Ma a poco a poco le cose cambiano. È tale l'entusiasmo di quella scalcagnata e provvisoria compagnia che tutti, trascinati dalla forza delle parole, riescono a far acquisire alla vecchia, immortale tragedia, pur sottoposta a tagli e arbitrii, una forza nuova e struggente. Grazie a quei sei, l'inossidabile William riceve un omaggio straordinario. Poetico e grottesco *Nati sotto contraria stella* firmato dal giovane regista Leo Muscato, spettacolo che sotto traccia espone, ma senza pietismi, anzi con molto divertimento e belle punte di ironia, la condizione non facile degli attori di oggi (o almeno di tanti di essi), vive di gustose trovate e di momenti di felice teatralità. Si vedano le scene tra i due protagonisti. Di cui si assumono il disegno un sobrio, efficacissimo Salvatore Landolina (Romeo) e da uno straordinario Ruggero Dondi capace di restituire con molta finezza e ironica malinconia una Giulietta che si muove come una ballerina di Degas trascinandosi dietro l'ombrellino della Winnie beckettiana. *Domenico Rigotti*

Il fascismo che non muore

DUX IN SCATOLA. AUTOBIOGRAFIA D'OLTRETOMBA DI MUSSOLINI BENITO, di e con Daniele Timpano. Collaborazione artistica di Valentina Cannizzaro e Gabriele Linari. Prod. Amnesia vivace - Riatto Sant'Ambrogio - UbuSettete, ROMA.

Nostalgia canaglia, potrebbe canticchiare fra i baffi e quella barbetta semita Daniele Timpano dalla lingua biforcuta, e invece sornione si esibisce in un funambolico sdoppiamento accanto a un baule stinto. Notato dalla giuria ombra del Premio Scenario 2005, un monologo per il *Dux in scatola*: di scena Benito Mussolini, l'estinto caro, e i bauli in serie che ne ospitarono l'inquieta salma in un periglioso viaggio al confine fra Storia ufficiale, mito e memorabilia di pessimo gusto. Dalla notte del 28 aprile 1945, l'incerta data dell'esecuzione del duce, esposto poi al dileggio e all'aggressione della folla di Piazzale Loreto, al trafugamento rocambolesco dell'aprile del '46 da parte di un intraprendente terzetto di affezionati, Timpano ripercorre il sonno inquieto del cadavere eccellente facendosene portavoce in prima persona, atteggiandosi compito in un

ALCESTI, di Euripide. Traduzione di Umberto Albini. Regia di Massimo Castri. Scene e costumi di Maurizio Balò. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Arturo Annecchino. Con Sergio Romano, Paolo Calabresi, Ilaria Genatiempo, Alessia Vicardi, Renato Scarpa, Milutin Dapcevic, Roberto Baldassari, Giovanni Carta, Angelo Di Genia, Michele Di Giacomo, Daniele Griggio, Andrea Ruggieri, Emilio Vacca. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA - Teatro Stabile di TORINO - Teatro di ROMA.

Tragedia non è, dramma satiresco neanche, commedia neppure. *Alcesti* è uno spiazzante insieme di generi, sorta di esperimento drammaturgico del V sec a.C., che Euripide ci consegna pieno di domande più che di risposte. Domande che Massimo Castri va a mettere sotto la lente d'ingrandimento del comico-grottesco, che si rivela la strada più inquietante, creando agganci ideali con tematiche (coppie in crisi, verità e la resistenza dei sentimenti, ruolo sociale della donna) e autori (Pirandello, Ibsen, Marivaux, e lo stesso Euripide) affrontati in precedenti spettacoli. Spunti questi suggeriti anche da citazioni presenti nella scena e nei costumi (per altro sempre di forte suggestione) ideati da Maurizio Balò: il grande portone sul fondo già presente nell'*Elettra* spoletina, il cimiteriale prato verde della coppia in crisi di *Orgia*, le sedie aristocratiche di *Madame De Sade*, il coro di vecchiacci di sembianze ibseniane; Apollo e il servitore in abiti settecenteschi. Su tutto domina il tema della coppia coniugale e della sua solidità. Alcesti (brava Ilaria Genatiempo nel rendere lo scarto emotivo tra uno smarrimento quasi infantile di fronte alla morte imminente e la disillusa maturità con cui ritornerà dall'Ade), moglie del re Admeto, sta morendo. È l'unica che ha accettato di farlo al posto del marito, che gli dèi avrebbero mantenuto in vita solo se qualcuno si fosse sacrificato al suo posto. Admeto è disperato, ma non esita ad accogliere in casa Eracle (Paolo Calabresi, tra generosa bonomia e baldanza da Capitan Spaventa), nascondendogli il lutto per dovere di ospitalità. Sarà lui che, colpito dal gesto, ricondurrà la sposa, viva, al legittimo consorte, facendogli però credere che quella donna velata è un "regalo" per consolarsi della vedovanza e costringendolo (suo malgrado?) ad accoglierla in casa. La successiva agnizione sarà quindi imbarazzante (non ancora vedovo e già traditore!) e i due se ne torneranno insieme a palazzo all'apparenza non molto contenti. Nel frattempo il coro di vecchi si è trasformato in tanti sosia di Admeto, in feltro, cappotto scuro e baffetti, quasi a dire che tutti gli uomini sono di quella pasta: vigliacchi, isterici, infantili, timorosi delle loro compagne che, oltre tutto, non esitano a lasciar morire al proprio posto. Castri sceglie la via della favola nera, entra a gamba tesa in tutti i pertugi di comicità presenti nel testo, così come ne raggela al contrario tutti i passaggi sentimentali o commoventi in una lettura estremamente lucida, ma non priva di un certo cerebralismo "autocitazionista", tutta incentrata sul personaggio di Admeto (nell'odioso ruolo un Sergio Romano in stato di grazia) e, più che sulla morte, sulle conseguenze della paura di morire. Che si condivida o no questa sua scelta interpretativa, che si senta poco o tanto la voluta mancanza di pathos e l'ambiguità di un lieto fine ben poco consolatorio, questa *Alcesti* resta comunque una gran bella macchina per pensare, grazie anche a un lavoro di equipe serissimo e di ottimo livello, come sempre dovrebbe essere in teatro. ■

Producers superstar

THE PRODUCERS, di Mel Brooks. Testo di Mel Brooks e Thomas Meehan. Liriche di Mel Brooks. Traduzione di Michele Renzullo. Adattamento e regia di Saverio Marconi. Coreografie di Fabrizio Angelini. Scene di Lucia Goj. Costumi di Chiara Donato. Luci di Valerio Tiberi. Con Enzo Iacchetti, Gianluca Guidi, Gianfranco Phino, Fabrizio Angelini, Marco Massari, Giorgio Raucci, Loredana Sartori, Emanuela Allegrezza, Valentina Bordi, Carlotta Cannata, Fabio De Filippis Delfico, Fabiana Denicolo, Roberto Giuffrida, Alex Matromarino, Jonathan Rodavid, Attea Russo, Chiara Vecchi, Cristina Fraternale Garavaldi. Prod. Compagnia della Rancia, TOLENTINO (MC).

Dopo cinque anni consecutivi di successo a Broadway, vincitore di 12 Tony Awards, arriva in Italia, nell'allestimento di Saverio Marconi, l'esilarante e spettacolare musical scritto da Mel Brooks, autore e regista di molti celebri film. Ed è proprio cinematografica la versione originaria del 1968, nota in Italia con il titolo *Per favore, non toccate le vecchiette* e ora di nuovo nelle sale con il titolo originario. La trama è una parodia del mondo dello spettacolo: lo scalcinato produttore Max Bialystock, che finanzia i suoi spettacoli con i soldi ricevuti dalle vecchiette che seduce, chiama come socio un timido e frustrato contabile, Leo Bloom. I due in un susseguirsi di gag comiche, cercano di produrre un flop per frodare il fisco, invece otterranno un grande successo e così inizieranno per loro i guai. L'allestimento di Marconi prevede trenta cambi di scena, si avvale di abili solisti e ballerini che, in breve tempo, si trasformano dalle indiavolate vecchiette alle affascinanti balleri-

ni, prosa poetica misterica e musicale in cui Marcel Schowb evoca il viaggio di un esercito di fanciulli diretti a Gerusalemme per liberare il santo sepolcro agli inizi del Duecento. Da questa crudele parabola sul disincanto - in cui il destino degli eroi-bambini si compie attraverso il fallimento dell'impresa - i Sacchi di Sabbia hanno tratto un'operina da camera dove, accantonato radicalmente il lavoro sul comico che finora ha improntato il percorso del gruppo, si intesse una partitura vocale in cui il testo viene penetrato «senza spiegarlo, senza cioè toglierne la piega», alla ricerca del suono che custodisce e del ritmo che lo percorre. Le parole galleggiano così in una camera oscura in cui la narrazione viene elusa attraverso una disseminazione sonora che tratteggia spazi onirici e immateriali. Il testo letterario non è più - come era stato per la felice trilogia tragico-familiare scandita da *Orfeo, g* e *Trágos* - una semplice sollecitazione tra le altre, ma un elemento centrale per la definizione di una partitura scenica che rimette in questione le consuete modalità di percezione. Non a caso i dodici spettatori ammessi a questa sommessa (e dolente) celebrazione dell'infanzia - tema ricorrente anche nella già citata trilogia, qui ammantato di trasognati toni epici - si trovano a scrutare tra le pagine di un libro che ben presto si trasforma in una vera e propria scatola ottica, specchio in cui affiorano sagome e volti dai contorni incerti sospesi nel vuoto. E a guidare lo sguardo, ormai completamente introflesso, sono più che mai le stimolazioni sonore, tanto che alla fine, pur se immersi nel buio, si è sopraffatti dal biancore (di innocenza e di morte) della turba infantile. In quel biancore solo immaginato, l'antica interdizione della tragedia greca, a lasciare fuori scena «alcune cose che potremmo voler vedere» (come scrive J.M. Coetzee a proposito del problema del male in *Elizabeth Costello*), rivela tutta la sua potenza e necessità, mentre nella musica delle parole risuona ancora l'eco, al tempo stesso inudibile e inascoltabile, di una lontana risata. *Andrea Nanni*

regia di Latella

Giordano Bruno a cena con l'infinito

LA CENA DE LE CENERI, di Giordano Bruno. Adattamento di Federico Bellini. Regia e scene di Antonio Latella. Costumi di Emanuela Pischeddu. Luci di Giorgio Cervesi Ripa. Suono di Franco Visioli. Coreografie di Dada Cristina Colonna. Con Danilo Nigrelli, Marco Foschi, Fabio Pasquini, Annibale Pavone. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA - Nuovotealronuovo, NAPOLI.

Buona idea quella del regista Antonio Latella di portare in scena *La cena de le Ceneri*, uno dei cosiddetti *Dialoghi italiani* di Giordano Bruno, il filosofo di Nola bruciato dall'Inquisizione sul rogo allestito a Roma, a piazza Campo de' Fiori, il 16 febbraio 1600. Portare a teatro la filosofia è infatti un atto coraggioso e un'azione culturalmente rilevante in un tempo in cui c'è un ritorno di interesse verso la tradizione del pensiero occidentale, ma, nello stesso tempo, un filosofo come Giordano Bruno continua a rimanere scomodo agli occhi degli integralismi contrapposti. Il tentativo, difficile di per sé in quanto presenta in forma di messinscena uno scritto nato per essere letto e non recitato, alla fine può considerarsi riuscito, pur con qualche necessaria puntualizzazione. E cominciamo proprio dall'elemento che più può far discutere gli appassionati e i conoscitori del pensiero bruniano: il testo, scritto dal Nolano durante il periodo di soggiorno a Londra (1583-1585), e ridotto dall'originale da Federico Bellini. In particolare, i temi centrali sono quelli dell'infinità dei mondi e dell'"anima del mondo", un'espressione di grande fascino filosofico che ritornerà anche in un altro dialogo italiano di Bruno, *Lo spaccio della bestia trionfante*, secondo alcune indiscrezioni la prossima produzione firmata da Latella. Difficile impresa la riduzione delle pagine bruniane, di cui tutti sono perfettamente consapevoli. Riconosciuto questo aspetto, va detto che, dell'atto unico di cento minuti, forse è un po' troppo lunga la prima parte, quella del "prologo", dove i protagonisti descrivono le peripezie incontrate per raggiungere la casa dove si svolge il *summit* tra sapienti, la cena nel giorno delle Ceneri appunto. Per il resto siamo di fronte a una dottrina difficile che viene compressa in un tempo decisamente breve per renderla chiara fino in fondo. E, per contro, a nostro avviso in alcuni passaggi si rischia la semplificazione eccessiva, con una divisione in buoni e cattivi (filosofi). Manca, da questo punto di vista, la sfumatura intellettuale, e c'è invece qualche intellettualismo che di certo non appartiene a Bruno. Avvincente, strepitoso, indimenticabile è invece il lavoro di Latella con i suoi attori, che hanno fatto diventare l'italiano volgare una lingua emozionante, viva, toccante sotto diversi aspetti. E con questa *Cena* Danilo Nigrelli si candida a essere riconosciuto come uno dei migliori attori - se non il migliore - di questa stagione. *Pierfrancesco Giannangeli*

In questa pag. una scena di *La cena de le ceneri*, di Giordano Bruno, regia di Antonio Latella; nella pag. seguente, in alto una scena di *Alcesti* di Euripide, regia di Massimo Castri; in basso Enzo Iacchetti e Gianluca Guidi in *The Producers*, di Mel Brooks e Thomas Meehan, regia di Saverio Marconi (foto Antonio Agostini)

Fratelli da incubo

VITA NATURAL DURANTE, di Manlio Santanelli. Regia di Enrico Maria Lamanna. Scene di Massimiliano Nocente. Costumi di Giuseppina Maurizi. Musiche di Antonio Di Poli. Con Marioletta Bideri, Michele La Ginestra, Maria Rosaria Carli, Giuseppe Gandini. Prod. Bis Srl, ROMA - Versiliana Festival, MARINA DI PIETRASANTA (LU).

Un testo strano che, fra tinte forti e accenti *noir*, va scavando nella convivenza di due fratelli avvinti dalla paura della solitudine. Ogni gesto o sentimento muta in ridicolo come il reiterato incontro con la morte del fratello, che si inghiotte la lingua all'improvviso, o il dramma angoscioso della sorella, che la natura ha costretto a rinunciare alla gioia di una desiderata maternità. Sono questi infatti i personaggi di *Vita natural durante*, dove, Manlio Santanelli si addentra nel *ménage* apparentemente sereno di due fratelli rimasti insieme nella casa dei genitori, a consumare le proprie esistenze in un rapporto di reciproco controllo e sudditanza. Un rapporto che nell'attuale allestimento diretto con sensibilità attenta da Enrico Maria Lamanna, si dipana con coerente gradualità in tutta l'assurda anomalia di un legame fatto più di reciproca avvinghiata possessività che di solidarietà affettuosa. Dove la donna, che ha qui l'incisività misurata di un'ottima Marioletta Bideri, si muove come tra i puntelli di un contesto che garantisce sicurezza e senso alla sua vita. Mentre l'altro, interpretato con qualche tratto monocordo da Michele La Ginestra, sembra covare piuttosto un irrefrenabile desiderio di libertà. Lo stesso che lo porterà un giorno a cavalcare verso lidi lontani la moto pazientemente costruita in casa. E che forse sta alla base di una sua misteriosa assenza, durata un mese intero. Un giallo mai risolto, le cui tracce si colgono oggi in una rete fitta di rancori e di ripicche, di timori e di diffidenze, pronti ad avvelenare l'atmosfera di meschine allusioni o ricatti esasperati. Finendo per sfociare in un tentativo di estendere la convivenza a una prostituta, qui resa da Maria Rosaria Carli in tutta la durezza di un disincantato cinismo, e a un ex domatore di leoni, la cui debolezza di *macho* mancato si affida all'interpretazione di Giuseppe Gandini. Un tentativo

destinato a naufragare nella restrittività di un legame sempre più intricato di sospetti occhiuti e gelosie insofferenti. Trasformando in prigione di definitiva, reciproca distrattività la vecchiezza polverosa del vasto ambiente, disegnato da Massimiliano Nocente, che come un allucinante inferno si chiude per sempre sulle macerie di una straziata umanità. *Antonella Melilli*

Il turpe eros del Kuce

EROS E PRIAPO, da Carlo Emilio Gadda. Adattamento di Roberto Bacci e Massimo Verdastro. Drammaturgia di Luca Scarlini e Massimo Verdastro. Scene di Marcio Medina con la collaborazione di Lilla Giuffré. Musiche di Francesca Della Monica. Luci di Marcello D'Agostino. Costumi di Marion D'Amburgo. Con Massimo Verdastro. Prod. Fondazione Pontedera Teatro, PONTEDERA (PI).

È una gragnuola di parole *Eros e Priapo*, il testo di Carlo Emilio Gadda proposto da Roberto Bacci e Massimo Verdastro. Parole stupefacenti e taglienti che, grazie anche a una messa in scena essenziale, inchiodano al pensiero. A pronunciarle è un uomo che, in una stanzetta spoglia, con qualche sedia accatastata e un vecchio tavolo, lava meticolosamente il pavimento. In una sorta di frenetica conferenza, parla di un ventennio di "bravazzate" e di moltitudini compresse come le acciughe nel barile, impegnate a scandire ossessivamente «Kù-cè, Kù-cè». È a Mussolini che si rivolge l'invettiva di Gadda. Con «la lurida magnificenza di un rospo» e «l'incontinenza alcolica di un bicchierante», grazie a un fascino priapesco fatto di «turpe eros, non logos», il Kuce ha trascinato gli italiani in una folle ebbrezza verso il disastro della guerra. In sintesi, la tesi gaddiana è che l'avvento del fascismo sia stato il frutto della seduzione collettiva esercitata da Mussolini. Uomini e donne indistintamente impazziti per il Kuce che, con l'occhio spiritato e la mascella prominente, ha imposto ovunque la sua finta furia da tiranno, facendo leva sugli istinti più bassi grazie alla continua esibizione di sé, all'onnipresente effigie, alla presunta, fallica potenza. Solo in scena, Verdastro è tramite perfetto della lingua alta, complessa e tracimante di Gadda, che ha elaborato drammaturgicamente con Luca Scarlini. Preciso, pungente, senza una sbavatura, in continua tensione tra parossismo e ironia, l'attore traccia il ritratto feroce e amaro di un popolo sedotto e abbandonato, credulone e pecorone, pronto a infatuarsi della prima idea che capita, a patto che sia pronunciata con decisione. È difficile ascoltandolo non pensare all'oggi, allo squallore della politica televisiva, al voler apparire a ogni costo, alla totale inconsistenza delle idee. L'espressione attonita e sbigottita con cui Verdastro raggela il finale è spesso anche la nostra. *Valeria Ravera*

Suite per bambini in guerra

TURMA INFANTIUM SUITE, da *La crociata dei bambini* di Marcel Schwob. Ideato da Giovanni Guerrieri e Giulia Gallo con la collaborazione di Bruce Borrini. Drammaturgia musicale e orchestrazione voci di Francesca Della Monica. Con Gianguglielmo Calvi, Giulia Gallo, Debora Mattiello, Federico Polacci, Giulia Solano. Prod. I Sacchi di Sabbia, PISA - Fondazione Pontedera Teatro, PONTEDERA - Santandrea Teatro, PISA.

Un episodio storico circondato di leggenda come un castello dai suoi bastioni è lo spunto per *La crociata dei bambi-*

Nella pag precedente, in alto, Marina Malfatti e Simona Marchini in Sorelle Materassi, di Aldo Palazzeschi, regia di Maurizio Nichetti; in basso Marco Zannoni regista e interprete di Grogrè in questa pag Marioletta Bideri e Michele La Ginestra in Vita natural durante, di Manlio Santanelli, regia di Enrico Maria Lamanna

schiamazzano le canzoni dei testi di Brecht. Dove riaffiora l'amore per la poesia, già coltivato in Marocco. Il racconto, ora sommesso, quasi dolce, trasfigura in recitati aspri che illuminano l'ultima memoria della compagnia, come lo sconvolgente Nietzsche de *I Pescecani*. E la sostanza vocale di Ali cambia connotati, svelandosi fortemente lacerata, roca, rotta. La Fortezza, guardandosi dentro, mostra l'esperienza di chi sta "fuori" all'interno delle pareti di un carcere. Ma fa anche i conti con la "fuori-uscita": dalla prigione e dal teatro stesso. Ali, non più detenuto, è "solo" un attore. Il teatro, non solo estetica, diventa un atto socialmente concreto. *Il libro della vita* apre un ciclo di autobiografie degli attori della compagnia, racconta Punzo introducendo lo spettacolo. Ci auguriamo che il volume assuma dimensioni corposo. *Lorenzo Donati*

Firenze

Sorelle sarte e zitelle variazioni su Palazzeschi

Materassi vere o ricreate, *ex novo*, con libertà. E si scopre, a sorpresa, che c'è di più - almeno a momenti - dello spirito e della poesia paradossale, del libro di Palazzeschi nella reinvenzione - assolutamente autonoma - del bravo Marco Zannoni che non nella "traduzione" per la scena del romanzo dello scrittore fiorentino operata da Maurizio Nichetti (a proposito, dov'è il suo "segno" registico? Semmai in qualche tratto di stilizzazione, di astrazione in cui si traduce una non illegittima cattiveria di fondo; ma nulla di più). In realtà, il suo spettacolo riadatta, aggiustandolo alle necessità dell'allestimento, la versione teatrale delle *Materassi* scritta anni fa da Fabio Storelli per la coppia Lauretta Masiero-Isa Barzizza. Oggi si vorrebbe dare un taglio più aggiornato, tagliente, magari sarcastico alla storia delle due mature zitelle ricamatrici mandate in rovina, oltre che soggiogate, dallo sciagurato nipote Remo. Se lo spettacolo convince nelle scene più serie ed amare, non persuade invece per niente quando vuole avere un taglio brioso, vivace (a tutti i costi), accattivante, magari addirittura trasgressivo. Si cerca di far ridere con uno spirito da vecchia commedia cinematografica all'italiana (quella, però, più usuale): sui brividi repressi delle zie, sui loro occhieggiamenti al bel nipote (ma la figura e la personalità di Massimiliano Davoli, che interpreta Remo, sono ben lontane dalla conturbante ambiguità del Remo di Palazzeschi). Quanto alle due protagoniste, del tutto fuori parte appare una grande, illustre attrice come Marina Malfatti, mentre Simona Marchini è, invece, o potrebbe essere plausibile nel ruolo della più fragile e femminile Carolina. Ma non si percorre la via giusta, ed è proprio la Marchini, anzi, la prima a contribuire a fare della *Sorelle Materassi* una storia alla fin fine banale, al massimo pittoresca e un po' spiritosa.

SORELLE MATERASSI, di Aldo Palazzeschi. Riduzione drammaturgica di Fabio Storelli. Adattamento e regia di Maurizio Nichetti. Scene e costumi di Pasquale Grossi. Luci di Gigi Ascione. Musiche di Francesco Verdinelli. Con Marina Malfatti, Simona Marchini, Loredana Martinez, Adriana Alben, Virginia Barrett, Simona Frenna, Massimiliano Davoli. Prod. Emmevu Teatro, FIRENZE

GROGRÈ, di e con Marco Zannoni. Regia di Angelo Savelli. Scene di Mirco Rocchi. Musiche di Jean Pierre Neel. Prod. Compagnia Pupi e Fresedde, FIRENZE.

Tutt'altro, invece, è il caso di *Grogrè* (il nome indica un tipo di nastro di seta e cotone): sempre alle soglie di Firenze. Zannoni ambienta la storia di altre due sarte e ricamatrici, *single*, mature e sorelle. Olga e Annelda, diverse nel carattere come sono le due Materassi. Lo scenario (che naturalmente non si vede) è quello di un laboratorio di taglio e cucito, tra malori e accenni di baruffe, tra rimpianti e primi acciacchi dell'età, tra segreti femminili sfioriti e abbandonati come la femminilità delle due zitellone. Al solito, Zannoni è eccezionale nel dipingere in maniera colorita e gustosa, personaggi ben delineati, godibilissimi, buffi ma non solo. La sua abilità di insolito caratterista - tra l'altro bravo nei ruoli femminili come in quelli maschili senza cadere nel goliardico né nell'ambiguo - rispecchia un gusto del pittoresco che non è mai fine a se stesso. E lo dimostra molto bene l'evolversi della vicenda: quando nella casa delle due donne sole approda un sedicente e fascinoso attore di cinema le cose non vanno affatto verso quel finale grassoccio e prevedibile che sembrerebbe nell'aria. Tutto si risolve, invece, in senso lirico, nella poetica, straordinaria, struggente scoperta, di una bellezza, di una pienezza che c'è nell'aria, nella vita stessa, nel calore e nel rigoglio di una primavera calda e bellissima, una primavera che è anche dentro, e che può cambiare il senso di un'esistenza. Al di là di quello che succederà tra Annelda e Olga e l'uomo: probabilmente nulla. *Francesco Tei*

tutto su una interpretazione tutta interiore, in cui Cauteruccio mostra di raggiungere un'identificazione profonda con il dramma, disilluso e disperato, del personaggio che si confronta amaramente con il passato, con i suoi sogni svaniti, le sue speranze oggi assurde, rinchiuso o rifugiato dentro la sua tana. Grande originalità si nota nella rilettura di *Atto senza parole*, il brano del trittico dove Cauteruccio ha operato, effettivamente, quel "tradimento" che indicava come ricetta per portare in scena Beckett senza cadere in una banale, inutile "esecuzione". Il personaggio vittima dei famosi fischi che risuonano ineluttabili come ordini dall'alto appare una sorta di Aschenbach di *Morte a Venezia* di Visconti in chiave però decisamente mediterranea: si muove in una specie di scatola-arena, ben delimitata, dove viene letteralmente spinto, all'inizio, dalla figura enigmatica di un diodemiurgo-tiranno che lo sorveglia e lo sottopone, silenziosamente, ai suoi compiti e a grottesche e incruente torture, impedendogli pure, con gioco di corde, di raggiungere l'agognatissima acqua. Curato come messa in scena, affascinante come atmosfera anche grazie all'amplificazione dei suoni, questo *Atto senza parole* risente, in parte, di mancanza di tensione: per catturare, senza cedimenti, l'attenzione del pubblico occorre una padronanza totale del linguaggio mimico, gestuale e del movimento che qui forse non c'è. Infine, *Non Io*: Cauteruccio porta alle estreme conseguenza la volontà di Beckett rendendo visibile, nella scena buia, solo la parte essenziale, cioè la bocca, la lingua e i denti dell'interprete. Straordinaria l'interprete, Monica Benvenuti: una cantante lirica, non nuova però ad avventurarsi nei territori di confine tra canto e parola recitata. Forse è la voce ideale per *Non Io*, con una restituzione, oltre che di adeguato virtuosismo tecnico, di grande corposità ed efficacia: un'interpretazione più che incisiva, quasi violenta, che rende comunque immediatamente avvertibile il senso fondamentale del lamento gridato che la Bocca di Beckett vomita in maniera esasperata, torrenziale e inarrestabile.
Francesco Tei

Un lettore per Maya Sansa

IL LETTORE A ORE, testo e regia di Josè Sanchis Sinisterra. Traduzione di Antonella Caron. Scene di Josè Manuel Castanheira. Costumi di Valeria Comandino. Luci di Roberto Innocenti. Musiche di Alessandro Maglni. Con Maya Sansa, Gianluigi Tosto, Adriano Iurissevich. Prod. Teatro Metastasio - Stabile della Toscana, PRATO.

Una scenografia fatta di pareti di una libreria quasi sterminata. È il luogo appropriato creato da Josè Manuel Castanheira, per questo *Il lettore a ore*, in cui si parla di un uomo, Ismael (come il protagonista e narratore di *Moby Dick*), che scopriremo essere uno scrittore fallito, ingaggiato per riempire le lunghe giornate di una ragazza cieca, Lorena, leggendole libri del grande repertorio narrativo, dal *Gattopardo* a Conrad a Schnitzler. È un lavoro, questo di Sinisterra, neodirettore del Metastasio, che nelle sue tre ore circa accumula molti e forse troppi spunti e suggestioni, non ben armonizzati tra loro. Intanto, ecco il tema del rapporto tra letteratura e vita, poi troviamo l'idea, connessa al primo tema, di una creazione letteraria e artistica vista addirittura come ossessione, nel personaggio di Ismael. E il tema, ancora, dell'ascolto come unica dimensione (in Lorena): della parola letteraria trasformata in parola detta, ma anche delle telefonate erotiche (vere o immaginarie che siano) che la ragazza subisce e in fondo desidera. Tutto quello che succede sembra significare qualcosa di diverso da ciò che è, come Sinisterra suggerisce in modo fugace e allusivo. Ma tutto rimane in sospeso, indecifrabile, e questi spunti enigmatici e spiazzanti, più frequenti via via che il dramma si avvicina alla fine, contribuiscono a dargli l'aspetto di un giallo. È proprio in queste atmosfere che Sinisterra fa avvertire di più le sue capacità di autore, evocatore di inquietudini e di segreti, annegati però nella struttura di un testo che appare povero di ritmo e inutilmente prolisso. Non aiuta la sostanziale monotonia della recitazione, soprattutto del pur bravo Gianluigi Tosto, che è Ismael, e di Maya Sansa. Al debutto assoluto in palcoscenico, la giovane attrice di cinema si dimostra all'altezza sia come tecnica che come temperamento: ma nel rendere una Lorena annoiata e sfuggente, dal carattere aspro e difficile non si discosta da una linea interpretativa piuttosto monocorde. Così l'unico personaggio ad apparire compiuto, e a più dimensioni, è il padre ambiguo di Adriano Iurissevich. Notevole l'apporto allo spettacolo delle musiche dal vivo, con una insolita accoppiata violoncello-fisarmonica (Massimo Beverea e Francesco Gesuladi) affascinante e d'effetto.
Francesco Tei

La Storia di chi sta fuori

IL LIBRO DELLA VITA, di Mimoum El Barouni. Ideazione e regia di Armando Punzo. Con Mimoum El Barouni. Prod. Carte Blanche Volterrateatro Compagnia della Fortezza, VOLTERRA.

«Essere fuori», oggi, può marcare una spietata condizione che segna l'esistenza delle persone. Si tratta di un fatto addirittura linguistico, contenuto nella particella 'ex'. Mimoum El Barouni, ex-detenuto, ex-tracomunitario, ora attore della Compagnia della Fortezza, incarna queste anomalie attraverso la sua storia di migrante. Già rifiutato dalla famiglia d'origine, Ali, come tutti lo chiamano, decide che è giunto il tempo di partire. Dove cercare la libertà? Inizia così il viaggio, che è poi un reciso abbandono. Confusi tra pacchetti *all-inclusive*, dopo le emigrazioni italiane fra Otto e Novecento, abbiamo forse un po' dimenticato questa dimensione. Ali è seduto in una scena vuota, una cruda lampadina cala dal soffitto a illuminargli il viso. E noi lo seguiamo nelle sue tappe lungo i porti dei nostri mari: da Marsiglia all'Italia, «da dove è più facile partire per l'America». Il sogno affronta presto la realtà, la droga, il carcere. Trasferito a Volterra, ecco l'incontro con il teatro di Armando Punzo. Un gruppo di "matti", dove si

Nella pag. precedente, in alto, un'immagine di *Finale di partita* di Beckett, diretto e interpretato dal Teatro Gulare, in basso Giancarlo Cauteruccio, regista e protagonista di *Trittico beckettiano*; in questa pag. una scena di *Il lettore a ore*, testo e regia di Jose Sanchis Sinisterra.

Teatrino Giullare e Krypton

Beckett, uomini e pupazzi

Una scacchiera appoggiata a un tavolino. Due persone sedute una di fronte all'altra, i volti coperti da mezze maschere neutre, le teste nascoste da grossi berretti, le mani fasciate da guanti neri. Nel buio, squarciato solo dal cono di luce prodotto da una lampada puntata sulla scacchiera, giocano una partita. Una partita immaginata da Samuel Beckett cinquant'anni fa. Questo è *Finale di partita* secondo l'originale lettura del Teatrino Giullare in cui Hamm, dispotico padrone bloccato sulla sedia a rotelle, e Clov, il suo servo che non può mai sedersi, sono incarnati da due figure di legno mosse come pezzi degli scacchi. Grazie a una fitta partitura di piccole azioni - rapidi avanzamenti, brusche retromarce, vertiginosi sollevamenti, violente cadute - i pupazzi abilmente manipolati dai due attori-giocatori divengono il veicolo ideale per le parole del drammaturgo irlandese, quasi una loro diretta emanazione. La scelta di impostare la messa in scena come una partita a scacchi sottolinea la condizione dei personaggi beckettiani, mere pedine condannate a interpretare un copione scritto da altri. Lo sdoppiamento tra gli attori e i pupazzi a cui danno voce e movimento si risolve occasionalmente in un rispecchiamento che ne amplifica le azioni, come nel passaggio in cui Hamm si agita sulla sedia a rotelle e lo stesso fa l'attore che lo anima. Bella ed evocativa è anche la microscenografia, curata nei minimi dettagli così come i pupazzi disegnati e creati dagli stessi componenti del gruppo. In questo allestimento cupo, ipnotico, inquietante, poetico, ricco di idee e di visioni (la mano dell'attore denudata per farsi muro, la fiamma dell'accendino a mo' di raggio di sole), pare quasi di spiare Hamm e Clov mentre si sfidano in un eterno gioco al massacro, vicolo cieco dal quale non possono, o vogliono, uscire. I loro raggelanti botta e risposta sono inframmezzati dalle apparizioni di Nagg e Nell, i genitori di Hamm ridotti a scheletrini che spuntano dai bidoni della spazzatura in cui vivono per reclamare cibo e sesso, animati da una paradossale e dissonante vitalità. Per scelta artistica, i membri di Teatrino Giullare preferiscono identificarsi con una dicitura collettiva invece di indicare i propri nomi. Forse nasce anche da questo superamento delle individualità la capacità di mettersi totalmente al servizio della drammaturgia di Beckett, aderendovi fino a divenire un *unicum*. *Valeria Ravera*

FINALE DI PARTITA, di Samuel Beckett. Diretto e interpretato dal Teatrino Giullare. Traduzione di Carlo Fruttero. Scene e figure di Cikuska. Maschere di Fratelli De Marchi. Prod. Teatrino Giullare, SASSO MARCONI (BO).

TRITTICO BECKETTIANO (*Atto senza parole, Non io, L'ultimo Nastro di Krapp*), di Samuel Beckett. Traduzione di Carlo Fruttero e John Francis Lane. Regia di Giancarlo Cauteruccio. Scene di André Benaim. Costumi di Massimo Bevilacqua. Musiche ed elaborazioni acustiche di Andrea Piccoli. Con Fulvio Cauteruccio, Massimo Bevilacqua, Monica Benvenuti, Giancarlo Cauteruccio. Prod. Compagnia Teatrale Krypton, SCANDICCI (FI).

Ormai il confronto con Beckett è una necessità costante per Giancarlo Cauteruccio, che al grande autore irlandese di cui ricorre ora il centenario sta dedicando da anni tutto - o quasi - il suo lavoro. Lo prova la messa in scena di un terzo *Krapp*, nel giro di una dozzina d'anni. Quest'ultima è una lettura che rifugge da ogni esteriorità, puntando

bianco per uscire a passeggio, mentre in realtà il suo muoversi avviene tutto nel mondo della narrazione letteraria, con una grazia insidiosa. Il tono degli attori è affettuoso, delicato, insinuante, con perfetta adesione alle parole medie dello scrittore; ma questo percorso intorno a un mito, quello del *wandern* romantico, ormai svuotato nella prosaicità, viene rivelato pieno di umori di sogno, di ribellione trattenuta, con la coscienza di giocare un ruolo trascurabile in un mondo senza più senso. Si inerpicano i due imperturbabili e ottimi interpreti su cubi di legno di diverse dimensioni, li scoperchiano per ricavarne oggetti o parrucche con cui dare fattezze e voce ai personaggi incontrati nell'andare, senza celare che sono "uno solo" scisso in due, in molti. Le musiche ricordano un film di Woody Allen, aprendosi solo in un momento alle ferite della mancanza e della lontananza di un rigoglioso, estenuato *Lied* mahleriano. *Massimo Marino*

Annichiliti tra le sbarre

IL RAGAZZO CRIMINALE, ideazione e regia di Lorenzo Bazzocchi. Scene di Eleonora Sedioli, Lia Pari, Mario Cossu, Lorenzo Bazzocchi, Manuela Savioli, Andrea Basti. Suoni e luci di Red, Andrea Basti, Raffaele Bassetti. Con Federica Cangini, Caterina Cidda, Eleonora Sedioli, Catia Galelli, Lia Pari, Mario Cossu, Lorenzo Bazzocchi, Manuela Savioli, Andrea Basti. Prod. Associazione Culturale Masque, FORLÌ.

Poche le parole in grado di corrodere il ferro, e gli autori che conoscono il sapore della ruggine delle sbarre: Jean Genet fra tutti, come un acido letale, non ha pietà per le superfici linde del perbenismo. Masque Teatro, compagnia forlivese che della scena ha fatto un meccano di precisione, un ingranaggio di visione, sulle architetture di lamiera sporca della scenografia del regista Lorenzo Bazzocchi sputa con cinque attori *Il ragazzo criminale* dell'autore francese. Il filo spinato allontana la platea da una prigione a due piani, confine di un'infernale arena di fango, un tetro cortile da ora d'aria, in cui soffocano cinque corpi che portano i segni della reclusione fisica e mentale. Ma se Genet estorceva la santità alle tenebre, scriveva l'eroismo dell'impeto ribelle di una criminalità adolescente, la radice maligna che resiste alle più bieca repressione da parte di una società ottusa, madre di istituti di correzione dalle colpe ancor più gravi, Masque ammutolisce, annichilisce, e affida allo strazio del corpo muto, dal sesso sofferto, ostentato e ferito, l'evocazione della sacralità della vittima colpevole. In un sovraccarico di istantanee della sofferenza, in cui gli attori non si risparmiano al limite del viscerale, si allude alla repressione sessuale, in un pube maschile fiorito di rose sui tacchi alti, ai lager nella magrezza e nei capelli rasati, alla violenza in indumenti intimi scomposti e lacerati. La tensione della vista inciampa però nel silenzio, cade rovinosamente nella pronuncia incerta di brandelli di testo, porge il fianco allo squilibrio fra ostentazione sadica e spreco di significato. Parla da sola, e meglio forse, l'architettura della scena, nelle sue ruggini e nei suoi spigoli, per cruda e straziante imponenza. *Valentina Bertolino*

Cortellesi si fa in sei

GLI ULTIMI SARANNO GLI ULTIMI, di Massimiliano Bruno. Regia di Giampiero Solari e Furio Andreotti. Costumi di Alberto Moretti. Luci di Paolo Manti. Musiche di Rocco Tanica. Con Paola Cortellesi. Prod. Ballandi Entertainment, SASSO MARCONI (BO).

Per la bravissima Paola Cortellesi un monologo amaro e dissacrante che gravita attorno al mondo del lavoro con le sue problematiche e disillusioni. Su un palcoscenico nudo, animato solo da una pedana girevole e da scarni elementi mobili che vengono calati dall'alto (una sedia, un computer, una scrivania) la Cortellesi inscena il dramma di Colacci Luciana, operaia, licenziata all'ottavo mese di gravidanza, in cerca di vendetta sull'ex datrice di lavoro. La sua disperazione si incrocia con quella delle persone che nell'arco di una notte si trovano nell'azienda (la dirigente Carola, il guardiano notturno Ruggero, la donna delle pulizie Teresa) e di coloro che ci

Nella pag. precedente un'immagine di *Stand's Showshow*, creazione e regia di Sara, in questa pag. un inedito di Paola Cortellesi (foto: Gianfranco Chiargiato/Photoromanzi)

capitano per caso (il transessuale Manuela e la poliziotta veneta Raffaella). Con abilità sorprendente la Cortellesi interpreta tutti e sei i personaggi. Passa da un ruolo all'altro, caratterizzandoli nei movimenti, nelle pieghe del volto, nel dialetto che spazia dal veneto al marchigiano, al romano, al siciliano e accostandoli per contrasto così da attribuire loro maggiore efficacia: l'ingenua poliziotta chiacchiera sui comportamenti sessuali degli uomini con il disilluso transessuale, la disperata Luciana incinta sbeffeggia la dirigente, donna in carriera, che si limita ad avere rapporti virtuali nelle chat. Filo conduttore è il racconto della signora delle pulizie, animo semplice che adora cantare mentre lavora e crede che la vita sia come nelle canzonette o con la sua dolcezza cerca di evitare il tragico epilogo. Luciana, armata, irrompe nell'azienda, minacciando Carola e le guardie finché non viene uccisa dalla poliziotta, intervenuta per fermarla. Un testo amaro, ma condotto sul filo dell'ironia grazie alle mille sfaccettature che la Cortellesi sa imprimere ai suoi personaggi dai più disperati ai più sicuri di sé. E Teresa, affranta per la triste fine di Luciana commenta «Il Signore ha detto che gli ultimi saranno i primi, ma non ha detto quando» e di nuovo una battuta gela il sorriso degli spettatori. *Albarosa Camaldo*

contro tesi con assoluta onestà e scava nelle nostre coscienze. È un tema antico quello che affronta, ma sempre attuale. Vari i richiami, letterari e cinematografici, da Socrate a Camus a Kubrick, vari i simboli allusivi (il cappio che pende da un lato, la guardia dal volto mascherato che ogni tanto compare...). Sono argomentazioni e considerazioni già pensate e analizzate ma, e qui sta la forza del testo e dell'allestimento, sentirle e viverle insieme al protagonista. Le fa sentire vere, dentro di noi, protagonisti anche noi di quel dramma, giudici e colpevoli, perché spettatori impotenti a risolverlo. Intelligente e abile la regia giocata tra la realtà e il sogno con momenti di rabbia e sgomento alternati ad altri di intenso lirismo: bellissimo e struggente quello in cui il ricordo diventa realtà e le pareti della cella ospitano una danza con la ragazza del sogno d'un tempo (Elisa Bertato) che si è materializzata con naturalezza spontanea; inquietante e drammatica la maschera carceraria (Zeno Guarienti) che si muove come un robot; onirico il ricordo sfumato e nello stesso tempo vivo della madre morta che sembra arrivare dal vuoto cosmico; rabbioso e scatenante quello del padre che riporta a un clima di violenza e ignoranza. *Rudy De Cadaval*

Passeggiando con Walser

A SPASSO, liberamente ispirato all'opera di Robert Walser. Drammaturgia e regia di Maurizio Cardillo. Con Maurizio Cardillo e Filippo Pagotto. Prod. Compagnia Cardillo, BOLOGNA.

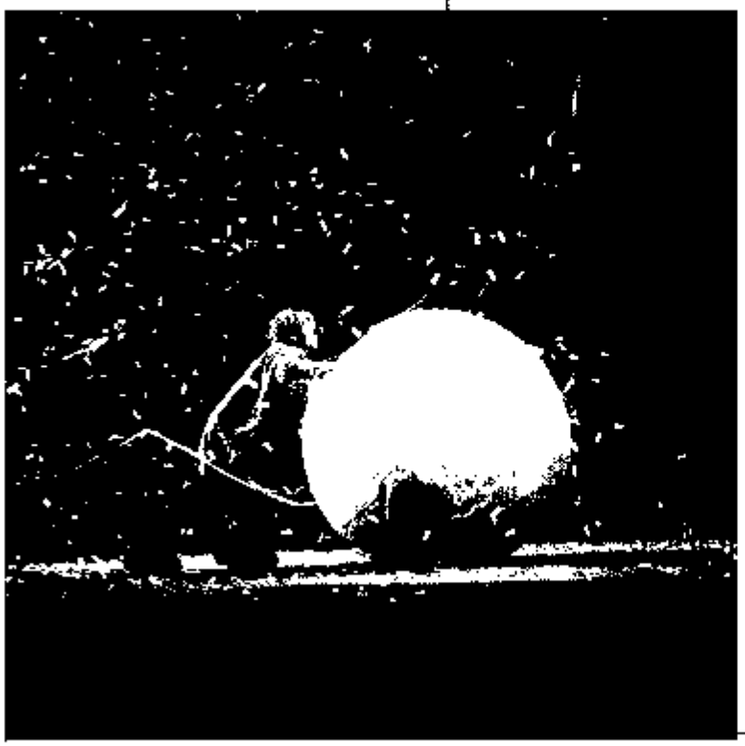
Strano autore, lo svizzero Robert Walser: con una scrittura dimessa, formale, ossequiosa, in certi momenti perfino stucchevole racconta come pochi lo smarrimento, l'alienazione dell'uomo del Novecento, il tentativo di rimanere soggetti, individui in un mondo che tutto livella, magari sparendo, facendosi "zero". Un attore di lunga esperienza, Maurizio Cardillo, porta ora in scena da autore, in un'anteprima in cerca di scritture per repliche, il suo più famoso racconto lungo, *La passeggiata* del 1919. Walser morì camminando tra le colline nella neve, nel 1956, dopo aver rinunciato alla lotta già da molto tempo e avere vissuto molti anni in un manicomio. Cardillo, insieme a Filippo Pagotto, con sulfurea semplicità mette in scena un viaggio mentale popolato di figurette comuni che, come in ogni vagabondaggio romantico e post-romantico, si tingono di presagi di smarrimento, di oppressione, di morte. L'autore dice di abbandonare il foglio

Slava a Bologna

Clown a valanga

SLAVA'S SNOWSHOW, creazione e regia di Slava. Scene di Viktor Platkinov. Costumi di Elena Goldobina. Luci di Elizaveta Titanian. Prod. Slava, MOSCA - Gwenael Allon, LONDRA.

Il clown è un personaggio inquietante. Affronta imperturbabile perfidie e tempeste: soffre e fa ridere. È insieme metafisico e sbrindellato, un *Pierrot* o un Arlecchino ciabattone. È stato l'emblema di centinaia di giovani che ne sposavano la follia e la malinconia come libertà ed è, negli spettacoli più tradizionali, sempre sull'orlo del kitsch. Non fa eccezione uno dei più famosi clown d'oggi, il russo Slava Polunin, inventore di spettacoli di successo internazionale. Ha girato in una recente tournée alcune città dell'Italia settentrionale con *Slava Snoteshow*, uno spettacolo notturno, innovato, che abbiamo visto al Teatro Duse di Bologna. Il protagonista, in giallo con scarpe di peluche rosso, il regolamentare naso rubizzo e capelli fulvi sparati come per spavento o per esplosione, si scontra con altri pagliacci tristi in camicioni verdi, lunghissime scarpe nere e cappelli che sembrano lunghe orecchie, troppo bassi o troppo alti. Inventa situazioni ridicole a non finire, passando senza scomporre la sua espressione seria e attonita attraverso rischiose navigazioni nella nebbia, liti, virtuosistici dialoghi in grammelot, piogge di bolle di sapone, minacce di grandi palloni. Viene perfino trafitto da varie frecce e si trasforma in treno a vapore. Ma i pagliacci non si limitano al gioco in scena. Debordano tra il pubblico bagnandolo, saltano sulle sedie, coprono la platea con ragnatele di neve, la investono con una bufera di bianchi coriandoli e di luce abbagliante, tra esplosioni di musica, quella più commerciale e quella classica resa smaccatamente gradevole. Trasformano il pubblico in bambino con il lancio finale di leggeri palloni giganteschi, medi, piccoli, da far ballare con le mani. Il loro è un immaginario "sporco", pieno di tutte le seduzioni più facili, eppure capace di scatenare qualcosa di semplice e necessario. Con un rigore ammirabile e un'inventiva astuta. *Massimo Marino*



Danza d'amore e di follia

DIVERCITY@040, regia e coreografia di Claudio Misculin, Sarah Taylor, Max Campagnani. Musiche di Robert Perosa, Giorgio Scala, Gianfranco Pappalardo. Disegno luci di Jaume Ortiz. Con Claudio Misculin e i matt-attori dell'Accademia della Follia, Sarah Taylor, Max Campagnani e i ballerini Laura Antonelli, Valentina Massa, Alejandro Sanchez, Claudia Ziliotto, Enzo Taurisano, Carmelo Farina, Laura Morandini, Emanuele Burratato. Prod. Accademia della Follia, TRIESTE.

Per anni l'Accademia della Follia di Trieste diretta da Claudio Misculin ci ha provocato, scioccato, disgustato con i suoi atti di scena estremi, i testi toccanti e crudeli, le drammatiche storie di vita vera. Negli ultimi tempi però, la grande tecnica fisica e vocale del regista e attore, la sua ingombrante presenza scenica risultavano ormai prive di effetto per chi lo vedeva, anni dopo anni, ripetersi quasi meccanicamente. Senza nulla togliere al grande valore artistico e sociale del lavoro di Misculin e della compagnia, nata nel '76 a seguito della famosa legge 180, l'incontro con la coreografa inglese Sarah Taylor è stato provvidenziale per rinnovare la linfa vitale e artistica del gruppo. Nasce così *Divercity@040*, frutto di una collaborazione cominciata tre anni fa e che qui si esprime in un lavoro di ricerca tra danza, teatro e follia. *Diversity* dall'inglese diversità ma anche varietà. Atmosfera da Bob Fosse per questo gioioso varietà dei sentimenti, ironico e poetico, che ha inaugurato la rassegna *Danza la follia* a Trieste lo scorso febbraio in una straripante sala di pubblico affezionato. Matt-attori, quelli della compagnia, cresciuti artisticamente e socialmente in questa esperienza teatrale, che colpiscono nel segno con la loro interpretazione, finalmente protagonisti. Da segnalare in particolare l'esilarante duetto della coppia (anche nella vita) Charlie-Donatella, storico matt-attore della compagnia lui, neo entrata e neo sposa lei, nella scena tratta dal testo di Laing *Mi ami?* L'integrazione con i ballerini professionisti rende le scene un soffio di leggerezza e poesia, di gioco e sorpresa. Grazie a Max Campagnani e Sarah Taylor, e naturalmente, a Claudio Misculin e alla compagnia tutta, che la collaborazione continui. *Barbara Sinicco*

Una Storia fatta di donne

DONNE NELLA STORIA, testo e regia di Luca Caserta. Costumi di Fiorella. Musiche di Luca Caserta. Luci di Enrico Castellani. Con Jana Balkan, Elisa Bertato, Isabella Caserta, Cinzia Gamberoni, Mattia Gasparotto, Rachele Perbellini, Andrea Zanfretta, Maria Chiara Zanotto. Prod. Teatro Scientifico-Teatro/Laboratorio, VERONA.

All'interno di un limbo sospeso nello spazio-tempo, spiriti femminili si "servono" a turno del corpo di tre donne per dare vita ai propri ricordi e offrirli agli spettatori. Figure provenienti dal mito e dalla storia passata e recente s'alternano sulla scena, conducendo gli spettatori in un viaggio attraverso il tempo, senza una precisa scansione cronologica, ma con continui balzi da un'epoca all'altra. Si tratta di flash, piccoli ritratti che cercano di evidenziare momenti peculiari del vissuto dei vari personaggi, non sempre noti, ma anche "marginali", suddivisi in diversi "gironi" (mogli, madri, amanti e visionarie): da Ecuba a Matilde di Canossa, da Giovanna d'Arco alle madri di Plaza de Mayo, da Lucrezia Borgia alle donne di Chernobyl, da Didone a Isotta Nogarola, da Cassandra a Ilaria Alpi. Personaggi apparentemente slegati tra loro finiscono per mostrare l'esistenza di una sottile linea rossa che unisce, forse da sempre, la storia antica a quella moderna. Il testo, di grande forza, riesce a epicizzare l'attualità (carico di pathos il racconto della donna sfigurata dal vetriolo e quello delle kamikaze), a demitizzare figure come Penelope (offerta in un'immagine antieroica), a scavare e offrire la penombra del vissuto di figure storiche, a far parlare la voce dolente di una madre-Maria che piange il figlio-Cristo e con lei il lamento di tutte le madri che rivivono quel dolore. Spettacolo potente ed evocativo offerto con un taglio registico di notevole spessore inventivo e una messinscena curata nei minimi dettagli. Intensa e ricca di pathos la prova attoriale di Jana Balkan (una grande Ecuba), Isabella Caserta (vibrante la sua Giovanna d'Arco) ed Elisa Bertato (di notevole presa Ilaria Alpi), che si alternano nei vari ruoli affiancate da un gruppo di validi attori. *Rudy De Cadaval*

Nella pag. precedente Luciano Virgilio e Stefania Sandrelli in Dicono e mezzo di marco di Gerard Sibleyras e Jean Dell, regia di Piero Maccarinelli; in questa pag. una scena di Donne nella storia, testo e regia di Luca Caserta.

Nella cella della morte

È QUESTO IL PAESE CIVILE?, testo, regia e musiche di Luca Caserta. Scene di Laboratorio Teatrale. Costumi di Fiorella. Con Luigi Distinto, Elisa Bertato, Zeno Guarienti Prod. Teatro Scientifico, VERONA.

Una cella della morte a pochi metri dal pubblico è il palcoscenico su cui prende vita questo spettacolo, intenso ed evocativo, che affronta uno dei più grandi drammi della storia umana: la pena di morte. Attraverso una grata che ricorda il vetro da cui si guarda la sedia elettrica o il lettino dell'iniezione letale, il pubblico assiste e vive a distanza ravvicinata le ultime ore di vita del condannato, l'angoscia e la sofferenza di un uomo che sa di dovere morire di lì a poco condannato a morte per l'omicidio del padre. È un viaggio che conduce tra i suoi ricordi, le sue incertezze, le sue paure, la sua rassegnata e impotente disperazione, attraverso un'atmosfera densa e onirica, sospesa fra il sogno e la cruda realtà della vita carceraria, le memorie del passato e gli incubi del presente. Luca Caserta pone una serie di tesi e

ostentato, rude cameratismo. L'Agnese di Alessia Donadio è l'innamorata volubile e sincera di una breve avventura col protagonista; Susanna Gozzetti, l'ambigua Signora col cagnolino; Edoardo Ribatto, un esaltato Rivoltoso d'una oleografica effimera rivoluzione (il Sessantotto?). Un'ora e quaranta di intelligente e gustoso divertimento. *Gianni Poli*

Massacri d'Australia

HOLY DAY, di Andrew Bovell. Traduzione di Pietro Contempo. Regia di Marco Sciaccaluga. Luci di Sandro Sussi. Con Sara Bertelà, Fabrizio Careddu, Daniele Gatti, Barbara Moselli, Stefania Pascali, Pierluigi Pasino, Fiorenza Pieri, Vito Saccinto. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

Un dramma su grandi temi, noti ma svolti con accenti originali da un autore australiano quarantenne, inedito in Italia. Lo spettacolo appassiona per la chiarezza di impaginazione conferita a ogni individuo, colto nella sua pulsione primaria, pur partendo da un testo talvolta ridondante di elementi turbativi, a partire dall'apertura, una notte di tempesta nel deserto australiano a metà dell'Ottocento. In questa landa bruciata, una baracca nei pressi d'una sorgente è oasi miracolosa. Attorno, la terra rossa del suolo deborda dal palcoscenico in platea, dove a tratti prosegue in esterno l'azione. Il titolo, programmaticamente ambiguo, è un gioco verbale tra il significato di «vacanza sacra» e quello di «evento fatale», con riferimento al massacro degli indigeni, in un'epopea che appare speculare a quella del West americano. Il manicheismo dello scontro fra bianchi e neri è espresso con un'epicità corale che coinvolge tutti e di ciascuno svela profondità insospettate. La regia sceglie un gesto simbolico per connotare le due fazioni, nel fregio di vernice - bianco o nero - che gli attori si imprimono sul braccio. Protagonista è Nora, locandiera cinica e aggressiva per autodifesa agli abusi a cui si trova esposta. Dolente madre mancata, interpretata da una Sara Bertelà di slanci incontenibili, inselvatichita, dura, commovente per la profondità delle ferite lasciate intravedere, dietro la volgarità venale imposta dalla sua condizione di disperata tra una folla di sventurati. La rozza brutalità dei bianchi trova quintessenza in Goundry (Fabrizio Careddu), sbracato e incontinente, morboso verso il più debole compagno Cornelius (Vito Saccinto), sua patetica vittima muta. Elisabeth (Stefania Pascali) è la moglie del Pastore, che nasconde un segreto di odio e menzogna sul suicidio del marito sulla sparizione della figlia, manifestando esasperazione isterica nello scatenare la caccia al rapitore. Sospettata è l'indigena Linda (Barbara Moselli) che, catturata e incatenata, finisce per impiccarsi. Obbedienza (Fiorenza Pieri) ragazza aborigena, è la figlia adottiva di Nora, che fugge verso una libertà illusoria e ne resta barbaramente punita. Fra tante atrocità, provocate da un determinismo inarrestabile, pochi i momenti di sosta in un clima comunque di tormentata intimità o di insolubile dolore. La compagnia, ricca di giovani talenti, dimostra una coesione che supera la volontà solidale, in un'encomiabile prestazione d'assieme. *Gianni Poli*

Un'ora e mezza per ritrovarsi

UN'ORA E MEZZA DI RITARDO, di Gerald Sibleyras e Jean Dell. Traduzione e adattamento di Michele Alnzara. Regia di Piero Maccarinelli. Scene di Francesco Zito. Costumi di Giorgio Armani. Musiche di Antonio Di Pofi. Arredi di Armani Casa. Con Stefania Sandrelli e Luciano Virgilio. Prod. Fox & Gould, ROMA - Associazione Teatrale Pistoiese, PISTOIA - Politeama Genovese, GENOVA.

La semplicità di un prolungato dialogo coniugale, l'arguzia di improvvisate variazioni, l'accortezza di non concedere minimo spazio alla volgarità convergono in quell'ora e mezzo di ritardo con cui una coppia rafforzata da trent anni di vita comune si presenterà ad una cena di lavoro particolarmente importante per il brillante avvocato Vittorio, deciso a lasciare il suo avviato studio al fraterno socio in modo da godersi anzitempo una rasserenante pensione. A dilazionare l'incontro conviviale è l'impuntatura dell'imprevedibile Giuliana che all'ultimo momento, già pronta per uscire, si rifiuta di seguire il suo compagno se non le consente un dialogo chiarificatore. Con pazienza esemplare Vittorio lascia qualche minuto di sfogo alla frustrata consorte, la cui recente promozione a nonna non basta a dissipare la sofferta sensazione di un'inutilità sostanziale dopo l'allontanamento dei tre figli e lo spettro di un'incombente vecchiaia. La sottigliezza dell'incalzante dialogo, che travalica oltre misura lo spazio inizialmente concesso dal comprensivo marito, è all'altezza della più sferzante commedia sofisticata, rimandando uno spaccato generazionale argutamente esaltato dalla regia vivificante di Piero Maccarinelli, particolarmente a suo agio con testi contemporanei. Ma la garbata favola dei nostri giorni trova esaltante valenza soprattutto dall'apporto intrepretativo di una coppia di rara consonanza, costituita dalla grazia maliziosa che Stefania Sandrelli (ben tornata in palcoscenico) presta all'abdicatoria Giuliana e dalla sostanziale fermezza con cui Luciano Virgilio innerva l'apparentemente dimissionario Vittorio, turbato ma non vinto dalla confessione coniugale. È un'autentica gara di bravura che i due protagonisti affrontano opponendo alla recriminazione di lei l'accorta misura equilibratrice del suadente avvocato, abilissimo nello smussare le punte aguzze di una malinconia esistenziale che via via si colora delle tinte sgargianti del paradosso. *Gastone Geron*

Che casino la vita!

IL SOLITARIO ovvero CHE INENARRABILE CASINO!, di Eugène Ionesco. Adattamento e regia di Emanuele Conte. Scene di Andrea Carbetta. Costumi di Francesca Marsella. Luci di Matteo Affolini. Con Bruno Ceraseto, Alessia Donadio, Susanna Gozzetti, Claudia Lawrence, Edoardo Ribatto, Veronica Rocca, Roberto Serpi, Antonio Zavattieri. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

Con semplicità e immediatezza di raffigurazione, sul palcoscenico nudo, i personaggi variopinti attorniano il Solitario protagonista con la loro presenza inquietante e ossessiva. Questo Solitario per scelta difensiva è aggredito da quanti lo hanno finora frequentato con indifferenza o disprezzo, perché ha ereditato una fortuna, scatenando l'interesse e l'adulazione generali. Egli compra un appartamento, compreso di Padrona e Portinaia, autorizza gli inquilini a intrattenerlo con consigli e pettegolezzi, confidenze e sfoghi personali. Sono presenze, in parte proiezioni dell'Autore, che lo immergono in un incubo, quasi vittima predestinata all'ascolto passivo, al giudizio senza possibilità di replica. Sfugge tuttavia a vicende drammatiche quando è coinvolto nella Rivoluzione che scuote la periferia della Città. Amore e amicizia, solidarietà e passione, appaiono relativizzati in rapporti effimeri, superficiali, casuali, che l'Artista, lucido e ragionatore sulla giostra della Vita, la definisce infine «formidabile bordel», inenarrabile casino. Il testo, passato dal romanzo alla scena nel 1973, diventa un poema drammatico dell'assurdo ben decantato da ridondanze o moralismi, una commedia *grinçante*, alquanto pazza e anarcoide. Grazie alla leggerezza e alla precisione della regia di Emanuele Conte, erede del magistero paterno, i monologhi anche lunghi e densi scandiscono azioni coreografiche in riferimenti esistenziali ben riconoscibili, nelle maschere di ruoli quotidiani vivi e aggressivi. Roberto Serpi è il protagonista che rinunziando alla voce, traduce in versatile mimica il sentimento di stupore e di attaccamento alla vita. La Padrona di casa è resa con straordinaria naturalezza e vivacità da Claudia Lawrence. Veronica Rocca quale Portinaia è maliziosa e persuasiva. Antonino Zavattieri è un ex-collega di

JULIE: il destino di morte di una donna incompiuta

di Franco Perrelli

FRÖKEN JULIE, di August Strindberg. Traduzione di Renato Zatti. Regia di Sergio Maifredi. Scene di Emanuele Conte. Costumi di Daniele Sulewic. Con Enrico Campanati, Valentina Picello, Mariella Speranza. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

Fröken Julie allestito al teatro della Tosse di Genova, presenta diversi scollamenti rispetto alla lunga tradizione di messinscena di questo. In primo luogo, si rileva una valorizzazione della struttura di tragedia di *Fröken Julie* (precisata da Strindberg, nel 1888, sia nella famosa prefazione sia nel sottotitolo), che implica l'utilizzo pieno di un coro. In molte versioni, la parte affidata ai contadini, protagonisti del baccanale di San Giovanni, che fa da sfondo alla vicenda, è ridimensionata drasticamente, se non soppressa. Eppure quel coro bacchico quasi circoscrive la tragica storia di seduzione che spinge un'inquieta nobildonna fra le braccia di un servo intraprendente; anzi, è determinante per il precipitare della vicenda. Il coro Maifredi lo mantiene: metateatralmente, fa addirittura cominciare lo spettacolo fuori della sala con il pubblico sospinto da questi e queste baccanti all'aperto, tra i fuochi che bruciano contro la maestosa facciata di una chiesa attigua, sovrapponendo un elemento barbarico a una dimensione solenne della spiritualità occidentale. Solo dopo questo transito, lo spettacolo rinserra il pubblico nello spazio del teatro da camera, a scena centrale. In esso s'innestano vari dettagli naturalistici: i costumi sono d'epoca, il vasellame e le bottiglie concreti ed oculatamente prescelti; persino gli odori della carne reale e cotta non sono risparmiati al pubblico, come pure un fremito per il sangue del canarino scannato in una cruciale sequenza del dramma. Maifredi sceglie quindi la via promiscua della tragedia moderna, e, con l'innesto visuale di ulteriori allusioni al mondo beckettiano, va a rafforzare, nel testo, uno schopenhaueriano senso di vacuità dell'esistenza, flagellata dalla cecità delle passioni e dalle irrimediabili disarmonie della sessualità. Molte regie puntano solo al micidiale scontro tra la femmina e il maschio, considerando superflua la serva Kristin. E debbo confessare che, per quante *Fröken Julie* abbia visto in vita mia da Missiroli a Bergman, non sono mai riuscito a spiegarmi soddisfacentemente la presenza di Kristin. Nello spettacolo della Tosse, Kristin (Mariella Speranza) assume però un senso, perché il regista dimensiona (non ridimensiona) i due protagonisti, consentendo alla serva di avere il ruolo che, per esempio, detiene il messaggero o il testimone di una catastrofe in una tragedia classica; un ruolo cioè di congiunzione essenziale di eventi. Veniamo, infine, ai protagonisti. Nella tradizione, quelli di Julie e Jean sono ruoli da grandi attori, da stelle della scena. Maifredi qui propone invece una Julie anoressica, vagamente androgina (Valentina Picello), che sembra persino vocalmente fragile o aspra, anche se, nella forte scena della maledizione, si dimostra in grado di grintose tessiture, e a lei contrappone un Jean (Enrico Campanati) corposo, ma non privo di smarrimenti, di spaesamenti evidenti, nell'irrazionale erratico avvitarsi della seduzione, fino al suicidio finale della nobildonna. Capiamo così quello che Strindberg stesso mai ci nasconde, ovvero che Julie è una donna imperfetta e incompiuta e che proprio tale difetto di costituzione psicofisica è la radice e il motore del suo destino di morte, allorché ha la sfortuna d'incrociare e di confrontarsi, con l'elemento maschile. Il risultato del lavoro della Tosse è insomma uno spettacolo puntuto, stridente, abilmente composito che fa riconsiderare taluni passaggi del classico strindberghiano, in fondo più restaurando qualcosa di non letto o rimosso che innovando tanto per il dovere di innovare.

Nella pag. precedente un'immagine di Alegria regia di Franco Dragone; in questa pag. una scena di *Fröken Julie*, di August Strindberg regia di Sergio Maifredi

La multinazionale delle meraviglie

La spettacolare macchina del Cirque du Soleil si è rimessa in moto e sbarca in Italia, dopo *Saltimbanco*, con un altro capitolo della saga, *Alegria*, che ha già girato tutto il mondo. Il tema dominante è quello della gioia che evoca il tempo in cui l'elemento fantastico era parte della vita quotidiana delle persone. E l'intento dello spettacolo è proprio quello di stupire e divertire gli spettatori che assistono, spesso trattenendo il fiato per l'emozione, alle evoluzioni di trapezisti, contorsionisti, mangiatori di fuoco in un susseguirsi di numeri di bravura, tecnicamente perfetti. Sono 53 gli artisti, provenienti da tutto il mondo, e trasmettono il loro mestiere ai propri figli, che spesso li seguono nelle tournée, come facevano i Comici dell'Arte. Contribuiscono alla riuscita dello spettacolo le musiche, eseguite dal vivo e che spaziano dal jazz, al pop, al tango, alla musica klezmer. Memorabili alcuni numeri: *Power Track* dove un gruppo di giovani esegue evoluzioni in sincronia sul *fast track*, un tappeto elastico, apparso per magia dall'aprirsi del palcoscenico; l'Uomo Volante che sfida la forza di gravità, sfruttando l'elasticità del bungee e la potenza degli anelli; le Sbarre Russe su cui giovani vestiti di bianco, tra cui anche un bambino, figlio d'arte, si librano riatterrando dopo doppi e tripli salti mortali; le contorsioniste che, con i loro movimenti, fanno rivivere l'antica arte mongola, le Sbarre Aeree sulle quali volteggiano trapezisti protetti da una rete di sicurezza montata anch'essa magicamente in un batter d'occhi. Allegri e malinconici sono i clown che ora coinvolgono il pubblico, ora propongono la parodia dei numeri degli acrobati, ora recitano il triste numero della stazione, in una tempesta di neve di carta che invade il pubblico, aggiungendo magia alla magia del circo.

Albarosa Camaldo

ALEGRIA. Regia di Franco Dragone. Direttore creativo Gilles Ste-Croix. Scene di Michele Crete. Coreografie di Debra Brown. Costumi di Dominique Lemieux. Musiche di René Dupéré. Luci di Luc Lafortune. Con i 53 acrobati, trapezisti, saltatori, contorsionisti, clown del Cirque du Soleil. Prod. Cirque du Soleil Productions, Quebec, CANADA.

Clamore e successo non sono mancati, ma davvero giustificati tutti quei giudizi trionfalistici che hanno accolto *Alegria*? Sarà che la sera della *vippante* (da *vip* naturalmente) "prima" milanese non ero nelle migliori condizioni fisiche e psicologiche per godermi lo spettacolo, sarà anche che ero in una postazione troppo laterale per valutare nella sua pienezza la scenografia e i giochi coreografici ma l'impressione che mi sono portato via è stata quella di trovarmi davanti più che a una vera macchina dei sogni e della fantasia a un piuttosto sciatto spettacolo circense. Forse più mastodontico di altri visti di recente, più rutilante e rumoroso anche, ma qualitativamente modesto. Artisti che compivano il loro dovere, ma non il fior fiore della scena internazionale. Mediocri i ragazzi mangiatori di fuoco, non proprio esaltante la giocoliera asiatica che si esibiva con un nastro e cinque cerchi. Bravi certo i giovanotti impegnati alle Sbarre Russe ma forse potevano regalarci qualche emozione un più, così come quelli che lavoravano alle pertiche. E quanto al numero finale, reclamizzatissimo, il *clou* della serata, quello che ti costringeva a stare con il naso in su, quello della fune aerea, quello della squadra dei *Power Track*, anche un poco noiosetto. Un paio ancora di evoluzioni, e mi sarei assopito. Assopito proprio come a un certo punto mi è successo davanti alle prestazioni dei clown. Simpatici forse, ma che sembravano con le loro *gag* fruste e melense, assai poco divertenti. E *glissons* sui costumi indossati dai figuranti (Ninfe e Uccellacci Nostalgici) che non poco annoiati circolavano su e giù dalla strana pista, capeggiati da uno strano personaggio di nome Fleur. Forse dietro questo poco allegro *Alegria*, ci doveva essere anche una storia. Una storia di quelle che mettono in campo il vecchio e il nuovo. Ma di questa davvero non mi sono accorto.

Domenico Rigotti

Don Giovanni per sole donne

DON GIOVANNI ROCK PARTY, da Molière. Adattamento e regia di Andrea Taddei. Scene di Alberto Caprioli e Paolo Merlini. Costumi di Francesca Faini. Luci di Giovanni Melzi. Con Raffaele Gangale, Federica Fabiani, Sonia Litrico, Annachiara Mantovani, Laura Pozone, Valentina Scuderi. Prod. Teatridithalia/Palkettostage, MILANO.

Che strano, bizzarro spettacolo (indisponente e attraente) questo *Don Giovanni Rock Party* messo in scena da Andrea Taddei. A tratti ti fa tirare lunghi sbadigli, ti dà l'impressione del *pastiche* che va per le lunghe, che gira su se stesso, a volte invece ti intriga illuminato com'è da piccoli lampi di genio, da trovatine gustose, da momenti che, sotto il divertimento, ti "bucano" la coscienza, al punto da dispiacerti che lo spettacolo non trovi una adeguata recitazione; troppo acerbo apparendo il parco attorale. Due le idee guida dell'estroso autore-regista-scenografo toscano. La prima fare con Molière un'operazione speculare a quella già tentata con *La bisbetica domata* di Shakespeare dove in scena erano tutti uomini; questa volta, al contrario, con l'eccezione del protagonista (Raffaele Gangale) compaiono sole donne. Attrici che, senza del tutto camuffarsi, si assumono la responsabilità anche dei ruoli maschili. Dal regista Taddei, l'idea viene motivata soprattutto dal fatto di mostrare un Don Giovanni in grado di rapportarsi con le persone vedendole tutte come femmine da sedurre. La seconda idea è quella di presentare il testo molieriano - peraltro rimaneggiato, smontato e rimontato, con prese di tabacco da altri testi e, ancora, mescolato alle parti in lingua un dialetto siculo molto inventato (e però funzionale) - in forma di festa in maschera. Ma una festa piuttosto metafisica. Che ha luogo in una sorta di night dell'al di là con tanto di conigliette in servizio e una tavola che è anche bara da cui, facile immaginare, compare e poi scompare il protagonista. Una festa o, meglio, ed ecco giustificato il titolo un *rock party*, «perché il rock - sostiene Taddei - è, nel mondo contemporaneo, l'energia liberatoria della disobbedienza, la forza della trasgressione, o, da altri punti di vista, la dissolutezza dei valori, la macchina comunicativa, lo star-system, il bluff». Due idee senza dubbio apprezzabili. Non proprio banalissime, almeno la prima. Se non altro curiose. Peccato solo che poi nel momento di trovar realizzazione molto del loro senso non nesca ad affiorare o si perda sotto il *tourbillon* dei molti giocosi travestimenti e dei troppi registri che la messinscena insegue. *Domenico Rigotti*

Povere donne, da est a ovest

IL BURKA E LA VELINA, *il disagio femminile tra Oriente e Occidente*, di e con Alessandra Faiella. Collaborazione ai testi di Giovanna Ramaglia. Prod. Teatro Officina, MILANO.

Da Oriente a Occidente la mappa dei soprusi (eufemismo) sulle donne non ammette vuoti. E, nei suoi accessi più oscurantisti contro il "gentil" sesso, anche il Medioevo sembra imboccare un felice revival. Sulla pelle delle donne, insomma, le coordinate spazio-tempo segnano un territorio indistinto. Violenza domestica e stupro di guerra, mutilazioni sessuali e delitto d'onore, deturpazioni con l'acido o annullamento dell'identità con un velo, infanticidio o aborto selettivo se feto o neonata sono femmine. Ancora, norme giuridiche inique che per le donne sanciscono minori diritti e pene più gravi. E come se non bastasse, si solleva sempre qualche voce spudorata che riesce ad affermare che "se la sono cercata". Alessandra Faiella conduce il pubblico nei tortuosi meandri di un'epoca nostra contemporanea tuttora agghiacciante per come tratta le donne, a dispetto di un presunto progresso. Non senza ironia, e con estrema precisione, l'attrice-autrice denuncia fatti e dati che, per gravità ed entità, fanno tremare le vene ai polsi. E mette in guardia da certi aberranti risvolti culturali che potrebbero passare inosservati, come l'accanimento - volontario, addirittura - a intervenire sul corpo delle donne in nome di un'idea di bellezza che è un diktat. Insomma, il "terrorismo maschilista" ha molte strategie. *Anna Ceravolo*

Il naufragio di Edipo

EDIPO RE, di Sofocle. Traduzione e adattamento di Bianca Maria Mariano. Regia e scene di Fabio Sonzogni. Costumi di Emanuela Pischedda. Luci di Emiliano Camporesi. Con Franco Pistoni, Enrichetta Bortolani, Hal Yamanuchi, Andrea Soffiantini, Gabriele Parrillo, Marco Mete. Prod. Elsinor Teatro Stabile d'Innovazione, MILANO.

È uno dei primi grandi "caratteri" del teatro. Edipo. È re di stirpe regale, ma è anche l'uomo che si è fatto da sé. Ha ucciso suo padre e per questo è vittima d'un peccato d'origine e del desolato pessimismo di un grande che ha nome Sofocle. E ancora Edipo, è colui che per avere compiuto il delitto si punisce atrocemente. Come è dato vedere, e con effetto non al risparmio (quanto sangue, finto naturalmente, cola dal volto e riempie le mani del pur bravo Franco Pistoni, che si contorce e spasima come se appena avesse finito di leggere Artaud e fosse in preda alla sindrome da "teatro della crudeltà"), è così anche in questo *Edipo re*, di cui Fabio Sonzogni ha curato la regia e l'impianto scenografico che ci è parso poco "illuminante" dell'idea di messinscena del giovane regista bergamasco. Quella cioè, se non erriamo, di una ritualizzazione del personaggio. In una nota di programma il giovane, ma non più giovanissimo Sonzogni dichiara infatti come mettere in scena la tragedia «significa percorrere una strada disegnata da stazioni ad ognuna delle quali la coscienza dell'uomo si arricchisce di elementi che ne modificano la natura, minandone le fondamenta. Conoscere se stesso significa precipitare dentro lo specchio (*sic*), superare il limite, abitare un mondo altro, parallelo, fragile, dove la vista non serve più, dove serve lo sguardo...». Dichiarazioni di principio che possiamo accettare anche se poi avremmo desiderato che dalla ribalta ci arrivasse qualcosa che rendesse vero e vivo il concetto. L'operazione non a ridursi, come ci è sembrato, a qualcosa di non molto di più di una sorta di recita scolastica. Unica nota originale, a parte la nuova e limpida traduzione di Bianca Maria Mariano, il ruolo di Tiresia affidato a un attore giapponese. *Domenico Rigotti*

Nella pag. precedente, a sinistra una scena di *Cleopatra e gli invincibili* di e con Eri De Luca; a destra Maria Marigliano regista e interprete di *Mai*, di Eri De Luca; in questa pag. Raffaele Gangale in *Don Giovanni rock party* da Molière, regia di Andrea Taddei.

Erri De Luca

Un hidalgo napoletano tra graffitari e musicisti

Un po' per gioco, e un po' per non morire di malastoria, violenza e impunità, tre amici, ciascuno con le proprie abilità si incontrano in palcoscenico e ci regalano una serata teatrale d'una bellezza rara e disarmata. In scena un tavolo, quattro sedie (la quarta è per il nuovo Chisciotte che deve tornare a esistere), un attaccapanni, cui basta uno scolapasta e un ombrello per trasformarsi nell'immagine di un cavaliere errante, una bottiglia di vino, alcuni bicchieri, ma dell'osteria a cui si vuole alludere non rimane più niente, perché l'immediatezza metaforica di quegli oggetti trasmuta la scena in qualcosa di diverso, più vicino alla "cantata" di Eduardo, o alla taverna di una moderna Tarascona dove si incrociano e riconoscono, muoiono e rinascono, i desideri e i sogni "della meglio gioventù", quella delle persone che non rinunciano a "battersi di nuovo". Le parole usate sono quelle dei poeti: Nazim Hikmet, Giuseppe Ungaretti, Izet Sarajlic, Bertolt Brecht, Erri De Luca, Rafael Alberti. La trama che le tiene unite, invece, tutta nei racconti di Erri De Luca, nel suo modo di stare in scena e di come si raccorda con Gianmaria Testa (voce e chitarra) e Gabriele Mirabassi (strabiliante clarinetto) dialogando con quella sapienza e discrezione che lo fa diventare, anche soltanto per lo spazio della recita, un autentico "uomo di scena". E se rimane uno spettacolo difficile da definire, lontano dalle consuetudini teatrali d'oggi (non è "teatro di narrazione", non è "recita con musica", o "ballata" per voce chitarra e clarino), alla fine rimane una gran voglia di rivederlo e risentirlo, perché arriva al pubblico immediato come uno spettacolo di Peter Brook, e sincero come quelle "cose vere" dette con eduardiana semplicità. *Giuseppe Liotta*

CHISCIOTTE E GLI INVINCIBILI, di Erri De Luca. Luci di Andrea Violato. Fonica di Claudio Viberti. Coordinamento di Paola Farinelli. Con Erri De Luca, Gianmaria Testa, Gabriele Mirabassi. Prod. Fuorivio, ALBA (CN).

A volte gli accostamenti più improbabili finiscono per sortire i migliori risultati. Il merito va a Milvia Marigliano, attrice apprezzata, che non solo è interprete, ma testa di un progetto che unisce la prosa asciutta di Erri De Luca alla musica dei Sulutumana: gruppo emergente comasco guarnito come una piccola orchestra di piano, violino, contrabbasso, chitarra, fisarmonica: e a cui si aggiunge l'arte urbana del graffito. Perché, in occasione dello spettacolo, come fondali di scena e disseminate per il teatro, vi erano opere di Marco Teatro, Atomo Tinelli, Pao, Matteo Fumagalli. Il dovere di cronaca verso i non milanesi, impone di dire che il sindaco Albertini, in questi tempi duri, ha stanziato la bellezza di un milione di euro per pulire i muri dei palazzi dai disegni. Invero l'ansia di decoro è tutta di facciata. La *street art*, allora, - contraddizione in termini - tocca esporla in teatro. Chiusa parentesi. La Marigliano ha estrapolato, di De Luca, pagine sparse, frammenti, non nati al teatro fino ad ora, ma legati tutti dall'esser pregni di autobiografia, vita vissuta e ricordi di un'infanzia a Napoli, indelebili, fermi nel paesaggio tra mare e Vesuvio. E li riversa, sulla platea incantata, l'attrice fremente, lucida, perché neanche una virgola si sperda. Contrappunta la canzone, d'autore, di tradizione e d'impegno, in italiano, dialetto, spagnolo. Parola e musica si amalgamano nella smania di darsi. Sono lì a dimostrare che la tessitura drammaturgica non ha schemi, che si ribella a chi la vuole chiudere in gabbie vecchie, che smentisce chi sentenzia che per il teatro si scrive così e così. Peccato solo un bis. *Anna Ceravolo*

VOLTI, parole, suoni e visioni per Erri De Luca. Regia e interpretazione di Milvia Marigliano. Musica dei Sulutumana. Graffiti di Marco Teatro, Davide Tinelli, Pao, Matteo Fumagalli. Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO.

rinto e dominato da un enorme specchio appeso su un lato o che, con il suo movimento, riflette figure ovvero situazioni temporaneamente significative. I personaggi - una scrittrice, una coppia forse in crisi, un fratello che aiuta la sorella a traslocare, un padre e una figlia, un giovane braccato dai suoi fantasmi e una donna ossessivamente al telefono - sono ombre di una metropoli. Non più soltanto Torino, dunque, ma qualunque città, ritratta nelle solitudini, nei progetti e nelle sconfitte che la animano. *Laura Bevione*

Un candida *Califfa*

LA CALIFFA, dal romanzo di Alberto Bevilacqua. Testo teatrale di Pierglorgio Paterlini. Regia di Alessandro Benvenuti. Scene di Tiziano Fario. Luci di Marco Palmieri. Con Lucilla Giagnoni, Roberto Ciufoli, Viola Pornaro, Gianluca Ferrato. Prod. Il Contato/Teatro Giacosa di IVREA (TO).

Pubblicato nel 1964 e reso popolare dall'omonima pellicola del 1971, il romanzo di Bevilacqua traccia un efficace ritratto dell'Italia del tardo dopoguerra, schizofrenicamente indecisa fra modernità e conservatorismo. Da una parte c'è lo stile di vita della *Califfa*, l'affascinante giovane donna che sceglie di modellare l'esistenza seguendo i contorni dei propri sentimenti e, perché no, delle proprie voglie, allo stesso modo dell'amica del cuore, prostituta per scelta e madre affettuosa. Dall'altra, c'è il "rumore", il chiacchiericcio dei compaesani, convinti assertori di una morale retriva e, in fondo, ipocrita. La "Califfa", mantenuta dall'industriale Annibale Doberdò, l'uomo più potente del paese, incarna un inconcepibile scandalo: non soltanto la donna si dichiara e appare sinceramente innamorata del suo ricco amante, ma non esita a sfruttarne i favori per aiutare, pur con discrezione, i più poveri. Una condotta che la Califfa persegue, coerentemente, fino alla conclusione della sua relazione, allorché, avvertita della scomparsa di Doberdò, ritorna a vivere con l'amica, abbandonando ogni lusso. La regia di Benvenuti, correttamente, fa scivolare in secondo piano gli aspetti storico-sociologici della vicenda, e preferisce amplificare l'analisi dei personaggi, a partire, ovviamente, dalla protagonista. Lucilla Giagnoni, consapevole di non possedere la bellezza quasi algida della cinematografica Romy Schneider, è una Califfa ingenua e persino candida, inconsapevolmente sexy e incline a slanci passionali. Roberto Ciufoli, invece, è un Doberdò severo e disincantato. Completano il cast una pragmatica e commossa Viola Pornaro e, impegnato in più parti, un efficace Gianluca Ferrato. Tutti i personaggi hanno in comune quella concezione della vita, pirandellianamente comica, che consente loro di tirare avanti, malgrado tutto. *Laura Bevione*

Le mancanze di tutti

SENZA, di Filippo Taricco e Beppe Rosso, in collaborazione con Francesco Surlano. Regia di Paola Zecca e Beppe Rosso. Scenofonia di Roberto Tarasco. Disegno luci di Massimo Violato. Luci di Matteo Lainati. Immagini video di Armando Ceste. Con Beppe Rosso, Fabrizio Pagella, Piero Negrisolo, Ivano Pallavidino, Lisandro Caligaris. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO e ACTI Teatri Indipendenti, TORINO.

Beppe Rosso conclude la cosiddetta "Trilogia dell'Invisibilità", che lo ha condotto, nei due anni passati, a occuparsi, rispettivamente, dei Rom e delle giovani donne vittime dell'odierna tratta delle schiave, con uno spettacolo che, nominalmente, parla dei "barboni", che, sempre più numerosi, affollano le strade delle nostre città. Diciamo nominalmente perché, in realtà, Rosso e Taricco ci raccontano molto altro: la sfaccettata fisionomia della solitudine, la strenua ricerca del superfluo per nascondere la mancanza dell'essenziale, il desiderio di stare con gli altri e l'incapacità di relazionarsi in maniera spontanea. Rosso e i suoi attori mettono a nudo - non soltanto metaforicamente - ansie e carenze, materiali e soprattutto spirituali, dell'uomo contemporaneo. Il palcoscenico è artatamente spoglio, occupato da un tavolone di legno grezzo, posto ora in orizzontale ora appoggiato in verticale su due gambe, e da poche sedie di legno. Un tendone, sul fondo, accoglie proiezioni di varia natura: pubblicità patinate, manifesti allettanti, ma anche i volti catturati dagli autori durante le passeggiate notturne fra le strade di Torino. E, fra i tanti, la faccia scavata e sempre sorridente di Lisandro Caligaris, che si materializza sul palcoscenico per leggere i suoi cervellotici pensieri sullo stato del mondo. Accanto a lui, Rosso e altri quattro attori professionisti, impegnati a correre, spogliarsi e rivestirsi, piangere e ridere, con sincera e concentrata commozione. *Senza* è senza dubbio lo spettacolo più riuscito della trilogia: la denuncia di una diffusa situazione di disagio si traduce in convincente linguaggio drammaturgico, riuscendo a coinvolgere il cuore e la mente degli spettatori, costretti a confrontarsi con le proprie personali mancanze. *Laura Bevione*

Nella pag. precedente: una scena di *La tempesta*, di Purcell e Galante, regia di Giancarlo Cobelli (foto Ramella&Giannese); in questa pag. in alto i quattro interpreti di *La califfa* di Alberto Bevilacqua, regia di Alessandro Benvenuti; in basso, una scena di *Senza*, di Filippo Taricco e Beppe Rosso, regia di Paola Zecca e Beppe Rosso (foto Matteo Lainati)

LA TEMPESTA, dramma giocoso e *masque* in parola e musica. Libretto di Luca Fontana da *The Tempest* di William Shakespeare. Musiche di Henry Purcell e Carlo Galante. Direttore d'orchestra Giuseppe Grazioli. Regia di Giancarlo Cobelli. Scene e costumi di Alessandro Clammarughi. Luci di Nevio Cavina. Con Laura Chatici, Gemma Bertagnolli, Claudia Nicole Bandera, Danilo Formaggia, Roberto Abbondanza, Carlo Lepore, Umberto Chiummo, Michele De Marchi, Paolo Proietti, Lucia Mascino. Orchestra e Coro del Teatro Regio di Torino, Quartetto d'Archi di Torino. Prod. Teatro Regio e Teatro Stabile di TORINO.

Frammenti musicali sparsi, forse composti da Henry Purcell per accompagnare un raffinato *masque* di corte ispirato alla *Tempesta* di Shakespeare. Su queste esili fondamenta, Galante, Fontana e Cobelli hanno costruito uno spettacolo composito e concettoso, in cui l'Inghilterra elisabettiana si mescola, più o meno armoniosamente, all'iconografia colonialista del "buon selvaggio", alla solitudine del diverso e, nel secondo atto, all'artificiosa meraviglia di un contemporaneo "villaggio vacanze". Raddoppiato lo spazio del palcoscenico grazie a una struttura praticabile in legno, assistiamo alla saggia vendetta di Prospero così come ci è stata raccontata da Shakespeare, di cui Fontana ricalca fedelmente situazioni e battute. Policroma ed eterogenea ne è, invece, l'interpretazione scenica, a partire dalla resa di due personaggi decisivi quali Ariel e Calibano. Il primo (il mezzosoprano Claudia Bandera) è una sorta di candida marionetta, le cui braccia sono in molti frangenti mosse a vista da burattinai; mentre il secondo (l'attore Michele De Marchi) denuncia la sua diversità non soltanto con l'aspetto da rancoroso afro-american giunto direttamente dal Bronx, bensì con l'esclusione dal canto, che lo sottomette irrimediabilmente all'elegante Prospero del baritono Roberto Abbondanza. Attorno a loro si muove una folta schiera di mimi con gonnellino di foglie tropicali, semi-nudi e dalla pelle artificiosamente imbrunita, impegnati ora come demoni, ora come ninfe ovvero creature semi-divine. Apparizioni che, se nel primo atto risultano congrue al clima di stupore suscitato dal mago Prospero, nel secondo divengono una sorta di parodia degli show per turisti, orchestrate da un protagonista inaspettatamente trasformatosi in scaltro capovillaggio. È evidente come il trio Fontana-Galante-Cobelli non si sia, dunque, limitato a compiere un'operazione filologicamente rigorosa, ma abbia voluto elaborare una drammaturgia originale e lussureggiante, contando sull'apporto di interpreti e musicisti di alto livello. La tiepida risposta del pubblico, tuttavia, pare confermarci la sensazione che lo spettacolo sia stato un *divertissement* soprattutto per i suoi autori. *Laura Bevione*

Torino: ritratto multimediale

INTERFERENZE FRA LA CITTÁ E GLI UOMINI, un progetto di Gian Luca Favetto. *Postazione M.C.*, elaborazione drammaturgica e regia di Michele Di Mauro. Scene e luci di Lucio Diana. Costumi di Monica Di Pasqua e Agostino Porchietto. Immagini video ed elaborazione sonora di Elvis Fiorello. Luci e video di Massimo Violato. Musiche di Fabio Barovero. *Postazione M.R.* Regia di Paola Rota. Scene di Nicolas Bovey. Luci di Cristian Zucaro e Luca Marzolla. Musiche originali di Fabio Barovero. Con Lorenzo Bartoli, Gisella Bein, Domenico Castaldo, Lorena Calvo, Michele Di Mauro, Lucilla Giagnoni, Tatiana Lepore, Simona Nasi, Francesca Porrini e Beppe Rosso, Lorenzo Bartoli, Lorenzo Corti (chitarra) e la Banda dell'Unione Musicale Condovese. Prod. Assemblea Teatro, TORINO.

Un progetto articolato: due spettacoli proposti in successione e non solo, un anomalo libro di Favetto consegnato a ogni spettatore alla fine della serata, e un sito internet, all'interno del quale è possibile mettere in scena un personalissimo allestimento. Favetto, ideatore e orchestratore di questo esperimento di teatro multimediale e interattivo, è mosso dal desiderio di raccontare Torino, città in cui lui, e la maggior parte degli artisti coinvolti, vivono più o meno da sempre. Il primo spettacolo, affidato alla regia Di Mauro, è suddiviso in dieci capitoli, brevi schizzi di situazioni e pensieri, immagini ed emozioni. I rom, insediati nel campo nomadi in periferia, impegnati nelle prove di un'edizione filologicamente impeccabile di *Monsù Travet*; ma anche le mamme col passeggino occupate a dribblare ogni tipo di rifiuto e il dialogo estemporaneo fra una veterana della prostituzione e una figurante in un negozio di paramenti sacri. E, ancora, i segreti del Cottolengo e le lotte operaie, la città che cambia e il desiderio di allontanarsene per capirne meglio la natura e il sentimento. Fra immagini video e musica, l'alternanza tra riso e commozione, si compone un quadro della città in cui è facile, soprattutto per i torinesi, identificarsi. Molto diversi il tono e l'atmosfera del secondo spettacolo, che si avvale della splendida colonna sonora composta da Fabio Barovero. Lo spazio, interamente bianco, è costruito come una sorta di labi-

Perché non affidare a un bravo (e ben più economico) *dramaturg* il compito di dare una forma più viva ed efficace a testi di insindacabile bellezza, ma non nati per la scena, nonché la possibilità a questi tre bravissimi attori di interagire fra loro? Tutto sarebbe stato più avvincente e coinvolgente. Così, invece, ha il sapore di una punizione e, in buona parte, di un'occasione mancata. *Claudia Cannella*

LO SPECCHIO DEL DIAVOLO, di Giorgio Ruffolo. Regia di Luca Ronconi. Scene di Tiziano Santi. Costumi di Simone Valsecchi e Gianluca Sbicca. Luci di Guido Levi. Suono di Hubert Westkemper. Con 47 attori tra cui Tommaso Ragno, Iaia Forte, Fiorenza Brogi, Giovanni Crippa, Raffaele Esposito, Bob Marchese, Franco Passatore, Elia Schilton, Simone Toni. Prod. Fondazione Teatro Stabile di TORINO.

Adamo ed Eva, costretti a sfangarsela da soli dopo la cacciata dall'Eden, furono i primi ad avere a che fare con i concetti economici di profitto e di costo. Stesso discorso, ma su versante più laico, per una famiglia di scimmioni del Pleistocene. Tutti insieme disquisiscono sul rapporto tra economia, tecnologia e natura davanti a un gruppo di clienti alquanto smarriti in un supermercato rutilante di prodotti e di colori. È il primo dei tre "capitoli" dello *Specchio del Diavolo* di Giorgio Ruffolo, spettacolo a cui, tra i cinque diretti da Ronconi per Progetto Domani, tocca il compito di illustrare il tema dell'economia. La strada scelta è quella di una divulgazione simpaticamente disinvolta. Per intenderci, una sorta di *SuperQuark* di Piero Angela, ma con il valore aggiunto dell'ironia. Nel secondo quadro, infatti, in cui si indaga il rapporto tra economia e moneta, si susseguono, in una specie di *caveau* pieno di monitor e di lingotti d'oro, una serie di quadretti di storia economica dal Settecento a oggi, passando attraverso la Rivoluzione industriale, la crisi del '29 per arrivare a quello «scandalo non previsto e indesiderato» che è l'euro, ridancianamente bollato anche come «reato premeditato». Infine il terzo capitolo, ovvero il rapporto tra economia e politica, ambientato in una sorta di archivio strabordante di pacchi di giornali (il potere dei media?) e di mappamondi. Anche qui i 47 attori coinvolti nello spettacolo (nella generale mediocrità spiccano, se non altro per il ruolo, Tommaso Ragno-Adamo e Iaia Forte-Eva) conducono un allegra sarabanda di scenette a tema, tra libero mercato, nuovo capitalismo finanziario e plutocrazia cosmopolita e apolitica. Ma alla fin fine che cosa ci rimane di tutto ciò? Ben poco. Perché è sacrosanto sostenere che la cultura non deve annoiare, così come che l'impegno è più efficace se riesce ad andare a braccetto con il divertimento. Ma, raggiunto questo scopo (per contrasto applicato ronconianamente a quattro ore di spettacolo!), si vorrebbe veder spuntare un pensiero critico, magari provocatorio e non condivisibile, ma certo stimolante a qualche riflessione, che possa andare oltre l'assorbimento simpaticamente didascalico di informazioni. E questo perché di Piero Angela ce ne basta uno. *Claudia Cannella*

BIBLIOETICA. DIZIONARIO PER L'USO, di Gilberto Corbellini, Pino Donghi, Armando Massarenti. Consulenza scientifica Fondazione Sigma Tau. Regia di Luca Ronconi, Claudio Longhi. Scene di Tiziano Santi. Costumi di Silvia Aymonimo. Luci di Guido Levi. Con 18 attori tra cui Fiorenza Brogi, Bob Marchese, Franco Passatore, Giovanni Battaglia, Cristian Maria Giammarini. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

Nell'ora e mezza in cui sono stata rinchiusa insieme a un centinaio di altri pazienti spettatori in un opprimente stanza nera dal soffitto basso, seduta su rigide panche nere e, sospinta in drappelli come anima dantesca in camerette sghembe ancor più nere e soffocanti, in cui a movimentare la monotonia verbale c'era solo l'andirivieni di zincati lettini d'ospedale su ruote, qualche immagine video o altre apparizioni atte a dimostrazioni bioetiche, non ho mai smesso di provare compassione per gli attori. Giovani la gran parte ma alcuni con capelli bianchi che meriterebbero ben altro, i quali eroicamente si sforzavano di adoperare l'arte detta interpretativa, impegnandosi in tutti i modi a dare un barlume di vita scenica a parole con le quali un relatore di un convegno su problemi della bioetica ci avrebbe intrattenuto con molta più naturalezza ed efficacia, sollecitando probabilmente di più la nostra mente. Ma davvero il teatro può ridursi a così poca cosa, a essere pura, nuda informazione, anche se problematica, o dibattito teorico su temi più o meno d'attualità? Possibile che si sia abdicato così smaccatamente e con alterigia intellettuale alla metafora (non solo verbale, ma anche scenica), alla poesia come grimaldello del reale? Ma sarebbe questo il modo di porci i problemi legati alla ricerca biologica e medica nel nostro mondo contemporaneo? Infilate sintatticamente elementari di parole grigie e ormai lise, impoverite dall'uso giornalistico, semplicistica retorica scientifico divulgativa da rotocalco o da trasmissione televisiva. Ma perché si devono opprimere gli spettatori per venti minuti con il concetto e le implicazioni del "consenso informato"? (Ce lo avessero chiesto a noi, quel consenso, all'entrata in teatro, avremmo almeno saputo quel che ci aspettava). I quattro attori in camice bianco attorno ad altrettante tristi scrivanie nelle loro parti di bioeticisti, medici e studenti non figurano diversamente da quei presentatori alle prese con sceneggiati intermezzi pubblicitari. Non è materia quella che può vivere sulla scena e da cui la scena può trarre vita. Ronconi vuole muovere il teatro alla conquista di tutti i campi dello scibile umano (matematica, economia, biologia, politica, scienza dell'informazione), è animato da una furia teatralizzatrice priva di mediazione drammaturgia che dove passa, necessariamente, semplifica, banalizza i problemi. Certo, soddisfa la voglia di cultura a buon mercato del pubblico e la fame di eventi impegnati degli organizzatori culturali. *Roberta Arcelloni*

Nella pag. precedente in alto Luigi Lo Cascio, Maria Paiato e Fausto Russo Alesi in *Il sacrificio del comunista* di Vittorio Foa, William Mafia e Alfredo Rechin in basso una scena di *Ad ogni guerra*, di Edward Bond; in questa pag. un'immagine da *Lo specchio del Diavolo* di Giorgio Ruffolo (tutte le foto: Marcello Norberth).

ATTI DI GUERRA: UNA TRILOGIA, di Edward Bond. Traduzione di Maggie Rose e Salvatore Cabras. Regia di Luca Ronconi. Scene di Tiziano Santi. Costumi di Silvia Aymonimo. Luci di Guido Levi. Suono di Hubert Westkemper. Con 23 attori tra cui Massimo Popolizio, Nanni Tormen, Laura Nardi, Franco Penone, Raffaella Boscolo, Elia Schilton, Pia Lanciotti, Debora Zuin, Cristian Maria Giammarini, Giovanni Battaglia. Prod. Teatro Stabile di Torino, TORINO.

«La violenza modella e ossessiona la nostra società. Chi non vuole che gli scrittori parlino della violenza, desidera che essi smettano di parlare del nostro tempo. Sarebbe immorale non scrivere della violenza». Così Edward Bond nell'introduzione di *Lear*, oscuro dramma composto tredici anni prima di questi *War Plays*, che di quella decisa dichiarazione di poetica sono coerente sviluppo. La trilogia (*Rosso nero e ignorante*, *Il popolo delle scatolette*, *Grande pace*) dipinge un mondo annientato da una terribile guerra, dominato dallo spietato istinto di sopravvivenza di quanti non sono morti e dalla ferrea assurdità della legge marziale. Una realtà disumanizzata, in cui anche quei sentimenti ritenuti comunemente "naturali" - l'istinto materno così come l'amore per i genitori - sono soffocati dalla pressante necessità di difendere la propria precaria esistenza. Ronconi colloca questa misera umanità in uno spazio unico livido e gelido: una bianca parete percorsa da profonde crepe e un pavimento dello stesso colore, così come le lunghe panche e i tavoli, unici arredi di scena. Un luogo che rimanda al paesaggio da *day-after* immaginato da Bond, riprodotto, però, con un maggiore grado di astrazione. E l'astrazione e l'enfasi del simbolismo oggettivamente presente nel dramma, sono le cifre qualificanti la regia di Ronconi che, come e più di Bond, vuole chiarire la natura altra del mondo rappresentato in scena. Un'esperienza che finora l'umanità non ha vissuto e che, tuttavia, ammonisce l'autore, potrebbe realizzarsi qualora non si ponga rimedio alla violenza strisciante della nostra società. Ronconi cela i volti degli attori con maschere di silicone che ne lasciano scoperti soltanto bocca e mento, omologando espressioni di uomini e donne che paiono aver perso singole individualità e sentimenti. Nella lotta per sopravvivere non esiste più differenza fra uomini e soldati, tutti costretti di fronte a immani questioni morali - se si è costretti a uccidere un bambino, meglio un estraneo o la sorellina? - e, alla fine, scettici fautori di un disperato tentativo di costruire una nuova società. Gli attori, posti davanti all'impossibilità di identificarsi in personaggi tanto estremi, scelgono una recitazione stilizzata e precisa, traducendo ogni situazione ed emozione in un perfetto mosaico di gesti e intonazioni. Del numeroso cast, omogeneo e di ottimo livello, meritano una citazione almeno Pia Lanciotti e Laura Nardi, oltre, ovviamente, a Massimo Popolizio, encomiabile interprete di ben cinque personaggi. Capace di trasformarsi da figlio patricida a vecchia madre, l'attore ricama una prova minuziosa e dettagliata, in cui la tecnica si unisce mirabilmente a una matura personalità di interprete. Peccato che proprio la malattia di Popolizio abbia costretto a interrompere le repliche dello spettacolo.

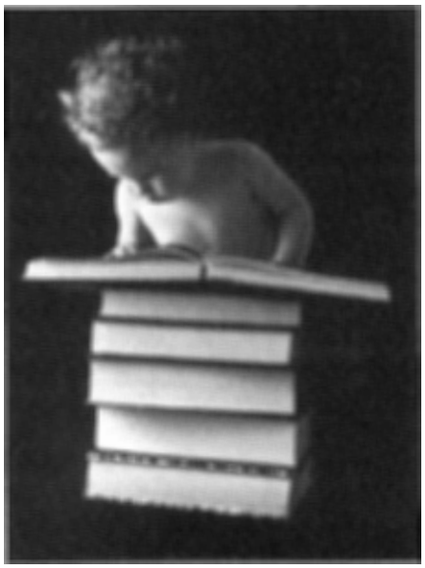
Laura Bevione

IL SILENZIO DEI COMUNISTI, di Vittorio Foa, Miriam Mafai, Alfredo Reichlin. Regia di Luca Ronconi. Scene di Tiziano Santi. Costumi di Silvia Aymonino. Luci di Guido Levi. Con Luigi Lo Cascio, Maria Paiato, Fausto Russo Alesi. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO.

Gran bel titolo, e pure intrigante. Richiama (ironicamente?) quel *Silenzio degli innocenti*, in cui Hannibal the Cannibal divorava compiaciuto le sue vittime... In realtà ci troviamo di fronte a uno splendido carteggio (pubblicato da Einaudi nel 2002) fra tre padri nobili del comunismo italiano - Vittorio Foa, Miriam Mafai e Alfredo Reichlin - che si interrogano, senza pentimenti, nostalgia o retorica, sul valore della memoria in rapporto al presente e per mettere a fuoco il futuro. Il silenzio in questione è l'atteggiamento dei comunisti di oggi nei confronti del loro passato, di cui hanno contemporaneamente perduto appunto la memoria ma mantenuto una forte nostalgia. Da questo, in una sorta di studio in disarmo, parte la riflessione di Foa, articolata in un excursus storico-critico sul comunismo italiano, che si trasforma con passione in aguzze domande destinate ai suoi due interlocutori. Altro giro, altra stanza, questa volta una cucina-tinello, sempre in disarmo. Qui Miriam Mafai (una straordinaria Maria Paiato che sovrasta, seppur di misura, i bravi Luigi Lo Cascio-Foa e Fausto Russo Alesi-Reichlin), battagliera e solare, racconta la "sua" rivoluzione fatta di piccole e grandi conquiste concrete (le lotte contadine, il diritto all'istruzione, la militanza da "dirigente di periferia") e affronta il presente con il disagio e la consapevolezza di non avere risposte convincenti, per esempio, punto dolente e causa di tanto odierno "silenzio", sul rapporto dei comunisti italiani con l'Unione Sovietica. Nella terza stanza, ancor più in disarmo delle altre, appollaiato su un trabattello da imbianchini, Reichlin si interroga sul distacco, oggi, della politica dalla gente e sul peso di un passato, sulle spalle del quale è necessario ora salire per guardare avanti. Poi un altro giro di giostra, con l'intera platea a scorrere nuovamente su binari invisibili per riascoltare, stanza per stanza, il proseguimento dello scambio epistolare. Fino alla conclusione in cui, con nostro grande sollievo, i tre si ritrovano insieme in una stanza. Parleranno finalmente tra loro? No. Imponendo a pubblico e attori una crudele e sterile forma di autismo teatrale, Ronconi li costringerà, pur *in praesentia*, a ignorarsi. Ma perché? ci si chiede, mentre il solito macchinoso e costosissimo apparato scenografico, di cui per altro non si comprende il significato drammaturgico, ha un ultimo singulto.

PRO

Rispetto alle polemiche scatenate da precedenti "follie" ronconiane, dal Laboratorio di Prato agli *Ultimi giorni dell'umanità*, accusati di sprechi e inutilità, il Progetto Domani è stato accolto da elogi pressoché unanimi. E forse i primi a dispiacersene sono stati proprio organizzatori e regista, che magari speravano nelle ricadute pubblicitarie dello scandalo. . Invece questa "gran fondo teatrale" ha brillantemente superato l'esame, come le lodatissime Olimpiadi torinesi. Gli spettacoli, con decine di ore di rappresentazione su palcoscenici giganteschi, utilizzando centinaia tra attori, tecnici, organizzatori, sono andati regolarmente in scena (salvo il forfait di Massimo Popolizio, in un curioso parallelo con le rovinose cadute di Rocca e Kostner). Man mano che debuttavano gli spettacoli è emersa la natura unitaria e organica del progetto: verificare sperimentalmente la possibilità del teatro di misurarsi oggi con i grandi temi del pensiero, della politica, della modernità, senza perdere il rapporto con la tradizione. Dunque una lettura "contropelo" della guerra di Troia (impossibile non collegare questo *Troilo e Cressida* al Bond, agli *Ultimi giorni*, ai *Soldati* di Lenz poco dopo in scena a Milano, in una riflessione di ampio respiro sulla guerra) per arrivare fino alle biotecnologie e all'economia della globalizzazione. Non è solo e tanto un problema di contenuti, quanto di metodo. Si trattava di verificare laboratorialmente la scommessa dell'ultimo Ronconi, dal *Pasticciaccio* a *Infinities*: usare come strumento di conoscenza il teatro - il lavoro di palcoscenico, l'interpretazione di un testo (non necessariamente drammatico) attraverso il corpo e la voce degli attori, l'esplorazione dello spazio e del tempo, la creazione di luoghi, immagini e figure (più che personaggi) che danno fisicità alle metafore, l'incontro con il pubblico. Aldilà dei singoli spettacoli (e quelli che ho visto mi sono piaciuti), l'esperimento mi ha incuriosito per questo. Quello di Ronconi è un teatro che non si accontenta di essere un museo (o una vetrina dell'Io), che non si chiude su se stesso e sulla tradizione, che non ha un messaggio da trasmettere, ma si propone come luogo di esperienza e di conoscenza. La "naturalezza" con cui sono state accolte le invenzioni linguistiche e l'intreccio di registri dello *Specchio del diavolo* dimostrano che la sua scommessa l'ha vinta e che al teatro si possono annettere altri territori, lontani dalla drammaturgia tradizionale ma anche dal documentario televisivo o da una spettacolarità puramente visivo-gestuale dalla narrazione, dalla classica conferenza o dalla narrazione. Una creazione di senso, non banalmente illustrativa, dove la pratica scenica diventa uno strumento per interrogare la realtà e noi stessi: mi pare una bella e ambiziosa idea di teatro. *Oliviero Ponte di Pino*



CONTRO

«Domani e l'intero progetto culturale che sta proseguendo lo Stabile di Torino rappresentano la grande occasione per tutto il teatro italiano di rilanciare e controbattere la politica di riduzione dell'arte dal vivo, per sostenere nei fatti che non è ancora finita e che bisogna muoversi. A Luca Ronconi diciamo grazie per avere accettato questa sfida, questo gioco bellissimo: per aver voluto, tutti insieme, regalare alla città di Torino e all'Italia qualcosa di nuovo, qualcosa che non c'era. Il teatro che non c'è». Walter Le Moli con queste sue altisonanti parole, ci regala una facile battuta: a Torino è andata proprio così, e noi siamo in effetti stati testimoni del teatro che non c'è, e per giunta anche di quello che non c'è stato (vedi *Atti di guerra*, la trilogia di Bond, oceanico spettacolo replicato per poche sere e poi interrotto a causa della malattia di Massimo Popolizio). Nel Progetto Domani (consegnato con scelta "assolutista" alle sole mani di Ronconi) a mancare è stato proprio il teatro come luogo dove il nostro reale è espresso con una lingua altra, priva delle semplificazione dell'uso quotidiano e su cui, attraverso il corpo dell'attore, si condensano storie e non teorie o spiegazioni. Così il nostro futuro si è dispiegato sulla scena come un catalogo didascalico, illustrativo, semplicistico dei problemi che affliggono la nostra civiltà contemporanea. E anche la presenza di una materia all'origine densa di energia (*Il silenzio dei comunisti*) non è bastata a eliminare la fatica dell'attenzione e quindi la noia. Tutto il mondo è teatro e il teatro è immagine del mondo, è vero ma l'infaticabile, titanico regista affronta la riflessione politica, l'analisi economica, e gli interrogativi bioetici traslocando in blocco parole dalla pagina alla scena come se questo bastasse a far loro prendere vita, e relegando l'attore al ruolo di dicitore solitario, di anonimo strumento di trasmissione vocale. Ben 7 milioni di euro (francamente troppi rispetto al risultato ottenuto) sono stati stanziati per la realizzazione dei suoi 5 spettacoli, per lo più inamovibili a causa dei soliti complessi (e spesso insensati) apparati scenografici e, per la loro struttura, destinati nella maggior parte dei casi a un numero limitato di spettatori. Il *Troilo e Cressida* ne è un esempio: messo in scena senza badare al risparmio con una compagnia di trentadue attori ha vissuto il tempo delle Olimpiadi o poco più, perché la prevista tournée in alcune città italiane, come Milano e Roma, è stata annullata. Spettacolo intrasportabile: questa la ragione. Non è un peccato di *hybris* pensare di poter portare a termine con la necessaria attenzione e profondità 5 spettacoli in pochi mesi, con quasi un'ottantina di attori impegnati in opere tutte da testare ex novo? Con buone dosi di autismo teatrale, quello di Ronconi sembra più *horror vacui* che spinta a comunicare al pubblico qualcosa di necessario. Fatti salvi contenuti e intenzioni del progetto ideato da Le Moli, ci chiediamo anche noi quello che già molti si sono chiesti: perché non coinvolgere cinque diversi registi, di livello internazionale, per gettare non uno ma più sguardi sui problemi scottanti dell'umanità?

In apertura Raffaele Esposito e David Sellin: *Troilo e Cressida*, di Shakespeare (foto Marcello Norberti), a questa pag l'immagine simbolo di Progetto Domani

RONCONIADI

Una landa desolata e desertica, sulla quale si aprono botole e si innalzano piccoli rilievi, circondata sui tre lati da un nudo muro di mattoni. All'interno di questo arido spazio unico, Ronconi mette in scena quella che potremmo definire la rilettura shakespeareana, per nulla ortodossa, dell'*Iliade*. L'amore contrastato fra Troilo e Cressida, antenati di Romeo e Giulietta, è il pretesto per ritrarre il differente approccio alla guerra da parte di troiani e greci. Una dicotomia che, in questo allestimento, è dichiarata già dai costumi: troiani rinchiusi in solide e anacronistiche armature, i greci con divise mimetiche e kaki, quasi contemporanei *marines*. I primi si muovono e argomentano con dignità e ossequio nei confronti di valori quali lealtà, amicizia, salvaguardia della patria e dei propri cari; i secondi trascorrono pigramente le giornate fra ripicche e baruffe, capricci ed ego da vezzeggiare. A eccezione di Ulisse - un Giovanni Crippa saggio e moderato, parco e controllato nei gesti e nelle parole - gli altri condottieri greci agiscono sulla spinta di istinto e rabbia, voglie e infantili vendette, tanto da spogliarsi del manto dell'eroismo. Emblematica la figura di Achille, a cui Shakespeare nega un glorioso duello corpo a corpo con il nobile Ettore: il troiano viene ucciso in un vile agguato, che il greco si limita a orchestrare, senza parteciparvi attivamente. Il drammaturgo inglese sostituisce cinismo e ironia all'eroicità omerica, affidando l'espressione del proprio inedito punto di vista a due personaggi complementari (non a caso, qui interpretati da un unico attore, Riccardo Bini). Pandaro, zio di Cressida, e Tersite, clown deforme e scurrile al seguito dei greci. Ronconi cambia prospettiva e offre una versione dell'*Iliade* all'insegna della deformazione parodica, a tratti anche involontariamente. Se tramutare in ridicole marionette eroi greci quali Aiace o Menelao può essere un'operazione non arbitraria e drammaturgicamente ragionevole, altre scelte - l'amplesso fra Elena e Paride ovvero l'espletazione in scena dei propri bisogni corporali da parte di Tersite - appaiono dettate da una volontà di *épater le bourgeois* più adatta a un giovane regista debuttante che al maestro della scena nazionale. Ronconi pare incapace di approntare un disegno registico coerente e maturo a una tragedia indubbiamente complessa e polisemica. Un'incertezza che disorienta inevitabilmente il folto e disomogeneo cast, di cui meritano una citazione, oltre ai suddetti Crippa e Bini, soltanto Raffaele Esposito (Achille) e Stefano Alessandroni (Aiace). *Laura Bevione*

TROILO E CRESSIDA, di William Shakespeare. Traduzioni da Gabriele Baldini e Luigi Squarzina. Regia di Luca Ronconi. Scene di Tiziano Santi. Costumi di Simone Valsecchi e Gianluca Sbicca. Luci di Guido Levi. Suono di Hubert Westkemper. Con Angelo Ferro, Tommaso Ragno, Francesco Scianna, Roberto Laureri, Andrea Simonetti, Umberto Petranca, Edoardo La Scala, Giacinto Palmarini, Paolo Paolini, Gianluca Gambino, Riccardo Bini, Simone Toni, Andrea Capaldi, Raffaele Esposito, Stefano Alessandroni, Giovanni Crippa, Claudio Puglisi, Enzo Curcurù, David Sef, Marco Vergani, Massimiliano Sozzi, Marco Maccieri, Iola Forte, Paola De Crescenzo, Francesca Ciocchetti, Irene Petris. Prod. Fondazione Teatro Stabile di TORINO.

contenuti, azione e passione, a quell'idea di teatro popolare che aveva sino allora guidato in largo misura le scelte del teatro genovese. Idea che non era lontana anche dal sentire di Besson che da quel momento più volte, negli anni a venire, lavorerà sotto la Lanterna in bella simbiosi con quello Stabile. Interpretato da Luca De Filippo e Lello Arena, porterà in scena *Tuttosà e Che bestia* di cui è autrice la stessa moglie, Coline Serreau scrittrice e attrice di successo e figlia di colui che lo aveva aiutato con il suo sapere agli inizi della sua carriera, e presenterà *Io (Moi)* di Labiche. Anche, si dedicherà a Shakespeare *(Hamleth)* e proporrà *Tartuffe* mai venendo meno la sua fedeltà a Molière. Così come non abbandonerà Brecht. È della stagione 2002-2003, suo canto del cigno italiano, (già era stato un suo grande successo al festival di Avignone nel 1978) *Il cerchio di gesso del Caucaso* posto in scena con fresca inventiva e l'uso di quelle maschere che a lui furono sempre care e ben utilizzate in un suo lontano (anno 1971) *Re Cervo* di Carlo Gozzi che tanto conquistò critica e spettatori. (Doveroso aprire una parentesi, il nostro Gozzi fu il terzo dei suoi grandi amori: fu l'autore che con le sue "fiabe" gli permetteva di esprimere al meglio la sua fantasia, di "colorare" di buffo e di grottesco i suoi spettacoli: vedasi i suoi allestimenti non solo di *Re Cervo*, ma anche di *L'augellin belverde* e di *L'amore delle tre melarance*). Rimpiangeremo questo svizzero cosmopolita, quest'uomo paziente e ostinato che arte e mestiere, le ragioni dell'impegno e quelle dell'intrattenimento sempre riuscì a fondere assai bene nel suo lavoro. ■

GIOVAMPIETRO, re dei classici

Se ne è andato lo scorso marzo a Roma Renzo Giovampietro, autore, attore, regista di gran classe. Se ne è andato in silenzio, lontano dalle luci della ribalta, come era nel suo carattere. Ottantadue anni, Giovampietro non ha mai brillato per eccessiva visibilità, preferendo concentrarsi su un teatro, quello classico, forse meno spettacolare, ma infinitamente più nobile quanto a contenuto, idealità, potenza espressiva. Un teatro meditato a lungo, figlio di una generazione con i sogni nel cassetto, coltivato all'Accademia e poi lì, sul palco, a tu per tu con i grandi di sempre, Strehler (*Pick-up Girl* di Shelley, *Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni, *La dodicesima notte* di Shakespeare), Tofano, Lucignani, Benassi, Ferrati, Randone, fino a Visconti, col quale esordì, notato da Paolo Stoppa, nell'*Antigone* di Anouilh. E dei suoi esordi, Giovampietro dimostrò di ricordarsi sempre, fino alla svolta dei primi Anni Sessanta, quando concepì, eccezionale eresia negli anni del boom economico, un teatro civile e didattico, figlio dell'impegno neorealista del dopoguerra, palestra di vita, oltre che di cultura. Ed eccoli, allora, i primi capolavori, dichiaratamente ispirati alla lezione dei greci, dei latini: *Processo per magia* di Apuleio, *I discorsi di Lisia*, *I dialoghi di Platone*, *Le verrine* di Cicerone fino a quel *Processo a Socrate*, che, con le sue 300 repliche, indicò nuove, inesplorate strade al teatro civile italiano. Un successo confermato dalle successive riduzioni da Alfieri (*Saul*, *Agamennone*), Milani (*Don Milani*) e Leopardi (*Processo ideale a Giacomo Leopardi*), rivisitate secondo la formula del "processo", e per anni portate nelle piazze di tutta Italia. A riprova dell'urgenza e della necessità di un teatro che, fedele allo spirito delle origini, sa ancora parlare al cuore della gente. *Roberto Rizzente*

Nella pag. precedente, in alto, un ritratto di Benno Besson: il passo di regista agli applausi finali dello spettacolo *Mille franchi di ricompensa* di V. Hugo allestito allo Stabile di Genova. In questa pag. un ritratto di Renzo Giovampietro.

Morto il padre del teatro di figura - È scomparso lo scorso gennaio in Francia Jacques Felix, uno dei padri del Teatro di Figura europeo. Ottantatrè anni, Felix è stato presidente dell'Unima (Union Internationale de la Marionette), fondatore dell'Institut Internationale de la Marionette, dell'Esnam, tra le più prestigiose scuole triennali di formazione per giovani artisti, e del Festival Mondial des Theatres de Marionnettes, la più importante rassegna europea dedicata ai burattini e alle marionette, in programma ogni anno a Charleville Mezieres, in Francia. Il merito fondamentale di Felix è quello di aver ridato importanza e dignità a un genere spesso sottovalutato, riconoscendone la piena autonomia, la fisionomia storica e linguistica, e il ruolo-guida per l'incontro e lo scambio culturale tra i popoli.

Raffaella De Vita - Artista versatile, tra i precursori del teatro-canzone, Raffaella De Vita è scomparsa lo scorso febbraio all'Ospedale Molinette di Torino. Napoletana di origine, la De Vita si forma all'Accademia d'Arte Drammatica L'Aquitone di Roma. Risale alla fine degli anni Settanta, dopo le esperienze avanguardistiche con il gruppo Mks, la Compagnia Raffaella De Vita, con cui dà inizio a una personale ricerca espressiva, in collaborazione con i musicisti Rindone, Mellano, Biolatti, e lo scenografo Vincenzo Fiorito. A partire dagli anni '80, intensifica le partecipazioni televisive, sia come cantante che come attrice: un suo disco, *Come mi gira, mi gira, mi gira... la ruota*, vince il Premio della Critica Discografica Italiana. Nel 1999, la produzione teatrale del periodo torinese viene raccolta in volume dalla Commissione per le Pari Opportunità della Regione Piemonte.

Birgit Nillson - Si è spenta a Stoccolma lo scorso gennaio all'età di 87 anni il soprano svedese Birgit Nillson. Protagonista alla Scala dal 1958 al 1972, la Nilsson era divenuta celebre per i ruoli wagneriani e l'interpretazione di Turandot.

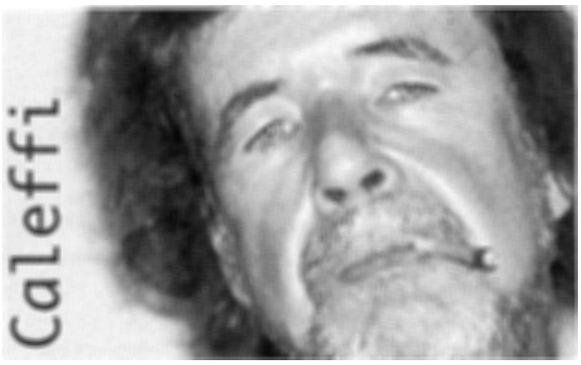
Wendy Wasserstein - La drammaturga Wendy Wasserstein, vincitrice di un Premio Pulitzer e di un Tony Award per *Heidi Chronicles*, è scomparsa lo scorso gennaio a New York. Cinquantacinque anni, la Wasserstein era nota per i contenuti femministi dei suoi lavori.

BENNO BESSON allievo "ribelle" di Brecht

di Domenico Rigotti

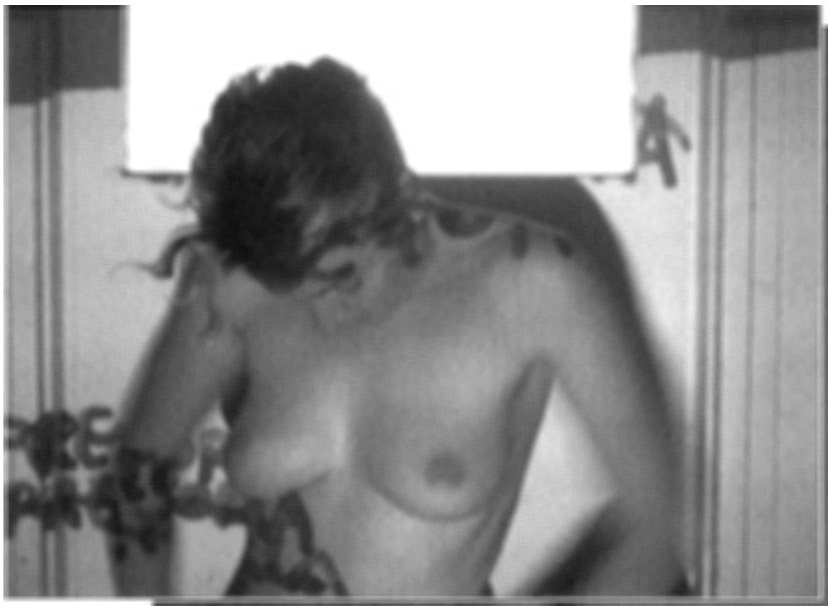
In una bella, lucida e lunga intervista rilasciata al saggista e giornalista Aldo Viganò in occasione della sua messinscena de *Il Tartufo* per il Teatro di Genova, motivava Benno Besson il perché dell'aver privilegiato un finale festoso e cantato da tutti i personaggi, un finale che concorreva a esaltare la convenzionalità dell'*happy end* da sempre caro alla commedia di Molière. Così il regista svizzero si esprimeva: «Credo che concludere in questo modo sia soprattutto un segno di modestia artistica: un segno che chiude tutta la rappresentazione in un giocoso rapporto di comunione tra i personaggi e gli attori e il loro pubblico. Non mi sembra che si tratti di una rottura di tono arbitrario, quanto piuttosto di un modo molto semplice e diretto di dichiarare che il teatro è un gioco. Un gioco che a volte può anche essere drammatico e violento, come accade in *Tartufo*, ma pur sempre un gioco che non ha motivo di negarsi un finale di riconciliazione collettiva». Parole chiare, nitide che possiamo in certo qual senso considerare come il suo testamento e come il manifesto del modo di far teatro di questo modesto ma determinato signore della scena che ci ha lasciato sulla soglia degli ottantaquattro anni in quella Berlino, città che gli diede gioie ma anche affanni. Il credo di questo regista, acclamato in tutta Europa come l'allievo meno accademico e più fantasioso di Bertolt Brecht, sempre fu infatti quello di operare con serietà, dunque di smuovere l'intelligenza dello spettatore (magari commuoverlo) ma di farlo al tempo stesso anche divertire. Artista cosmopolita, bilingue (franco-tedesco), lo svizzero Benno Besson aveva cominciato assai presto a occuparsi di teatro. Ventenne o poco più, creando nella sua cittadina natale, Yverdon, una sua compagnia con la quale fra l'altro metterà in scena il suo primo Brecht: l'adattamento del libro per bambini *Tre soldati* (1944). Del 1947 è l'incontro destinato a lasciare un segno profondo, con un altro teatrante d'ingegno e già di provata esperienza, Jean Marie Serreau, cioè uno dei pochi uomini di teatro francesi che conobbero a fondo Brecht. Con Serreau negli anni successivi alla guerra con un repertorio vario sarà anche in *tournée* nelle zone d'occupazione francese in Germania. Sono gli anni in cui Besson rappresenta a Parigi alla Comédie des Champs Elysée e incomincia a occuparsi con la messinscena di *Georges Dandin* di quel Molière che diventerà uno dei suoi autori preferiti, e diciamo più analizzati. Insieme naturalmente a Brecht che avrà occasione di conoscere nel 1948 a Zurigo. Incontro che segna il suo destino. Subito preso in stima dal drammaturgo di Augusta questo assai presto lo chiamerà accanto a sé a Berlino. Lo promuove suo collaboratore e poi regista di primo piano al Berliner Ensemble. Sarà proprio lui a inaugurare il Theater am Schiffbauerdamm con la messinscena del *Don Giovanni* di Molière. Morto l'autore di *Galileo*, Besson sarà però il perdente nella lotta fra i successori del maestro tedesco. Era sì uno dei più sensibili interpreti dell'opera teatrale brechtiana ma non era tuttavia un brechtiano "di ferro". Del resto, la sua partenza da Berlino, due anni dopo la scomparsa del Maestro, è il segno del rifiuto di partecipare all'instaurazione di un dogma teatrale brechtiano. Sempre meno marxista, Besson diventa sempre più artista. A Berlino est, però, ritornerà, e nel 1969 anche diventa direttore artistico della Volksbühne dove realizzerà, episodio da non trascurare, anche un testo collettivo (*Horizons*) scritto da operai. Di là dal Muro rimarrà fino al 1977, quando ormai conosciuto in Occidente intraprenderà un nuovo percorso. Da regista indipendente lavorerà in Francia, Belgio, Finlandia, Austria e anche in Italia dove per l'Ater mette in scena *Edipo tiranno* e *L'anima buona di Sezuan* per il Teatro di Roma. Assume quindi nel 1982 la direzione del Théâtre de Genève ma è al Théâtre National de Chaillot che allestirà uno dei suoi spettacoli di maggior successo, *Mille franchi di ricompensa* di Victor Hugo, opera che intrigava la sua fantasia e la sua intelligenza e che alcuni anni dopo, con non minor successo, riaffronterà in versione italiana, quando lo Stabile di Genova aprirà la sua nuova sede: il Teatro della Corte. È il 4 giugno del 1991. Uomo di fiuto, è Ivo Chiesa che l'ha chiamato e anche aveva scelto quel testo che gli era parso un perfetto omaggio, per scrittura,

di Fabrizio Caleffi



Segni (*da una lacrima sul viso/ho capito molte cose*), sogni (*la vita è sogno o la vita è segno?*) e bisogni (*bisogna saper perdere/non sempre si può vincere*): in questa confusa e tesa stagione dei Faccia a Faccia, guardate a destra (o a sinistra, a seconda dei punti di vista). Vedete, faccia a faccia, fronteggiarsi splendidamente i profili della contessa Olghina de Robilant e del giovane Ronconi (foto sotto). Il tema è: teatro&dolce vita. Scomparsi i mattatori (Gassman), i tenori/soprano (cfr. I Sopranos) alla Carmelobene e le primedonne di ogni sesso, che resta? Resta Ronconi. Il non più giovane Luca firma per le Olimpiadi invernali il progetto "Domani" con Walter Le Moli e porta, tutto da solo, in scena ben cinque megaproduzioni. Da *Troilo e Cressida* a *Lo specchio del diavolo* (sull'economia, ma non certo realizzato… in economia). Per una volta, ho non solo le stesse iniziali, ma anche la stessa opinione di FC (Franco Cordelli), che commenta: «se Ronconi è stato 40 anni fa uno degli innovatori della nostra scena, oggi ne è l'esecutore testamentario». Se il teatro è un rito, ha bisogno di costumi (di scena), se è un mito, di corone. Ma di cartone: quel che conta è la testa che le porta. «Ci sono attori che fanno ruoli e attori che fanno i re: io faccio i re» affermava orgogliosamente Orson Welles. Se Broadway schiera in palcoscenico Julia Roberts, possiamo noi rispondere con Manuela Arcuri? Se a Londra trionfano Woody Harrelson in *The night of iguana* (Lyric theatre) e Jeremy Irons in *Embers*, se Kevin Spacey è Best Actor per *Riccardo II*, votato da più di dodicimila elettori, come possono sperare gli azzurri teatrali di vincere i mondiali? Con *Il silenzio dei comunisti*? Che, tacendo rumorosamente, versano lacrime di coccodrillo? Anzi, di anti-caimano? Il Metodo. Strasberg? No, Lacoste. Par condicio mezzo gaudio? Guerra&Pace a teatro somigliano sempre di più a guerra al teatro: più Prodi che Tolstoj. La Macchina Teatrale, carburata a noia, è un carrarmato di gomma. Mentre il Dio della Scena rimane una Volkswagen che va e va e va (Emilio Isgrò). In questa tesa e confusa stagione elettorale, a Milano, per esempio, non sarebbe stato meglio vedere Dario Fo contendere la poltrona di sindaco ad un collega, forte dello slogan «dopo Albertini Albertazzi?» Se il teatro non è (più) di moda, scomparse le facce da regista di Visconti e Strehler, resta solo la moda in passerella a fare scena. All'armi siam fashionisti! E chi mettiamo di profilo per una istantanea 2006, Letizia Moratti e Walterino Veltroni? Claudia Gerini ed Er Mutanda? Alba Parietti e Costantino? Mutanda mutandis… Da *Infinities* a *Biblioetica*, ci si domanda se funzioni meglio il Prozac o il Placebo. Sempre a Milano, dove è in ballo il futuro, chi mena le danze al party delle rimembranze? Fabrizio di Salina o Fabrizio Del Dongo? Noi fummo i Gattopardi… Tutto sta per cambiare, perché tutto resti uguale? Se nella palude cinematografica sguazza il Caimano (e il Cavaliere di Moretti non è neppure un po' Citizen Kane), quanto dobbiamo ancora aspettare per vedere nella piscina teatrale Briatore battere il crawl col salvagente a paperetta dal profilo di Naomi Campbell? Attualità, signori, attualità. Le figure di Erika e Omar calcano le tavole del palcoscenico. A quando Cechov con il piccione di Povia al posto del Gabbiano? Ma voi, signori, ditemi: siete per la Tebaldi o per la Callas? È sempre la Notte Prima degli Esami quando gli Esami Non Finiscono Mai.

nel tracciare solitari percorsi iniziatici intrisi di erotismo. Colta sulla linea d'ombra che separa l'adolescenza dalla vita adulta, la protagonista del romanzo *Valeria e la settimana delle meraviglie* di Vitezslav Nezval diviene in questo assolo danzato il veicolo di un progressivo sprofondamento in un'interiorità priva di psicologia, dove anche il sesso è una maschera da indossare e il corpo è la cripta di desideri inconfessabili non perché vergognosi, ma perché nel tradursi in immagini perdono la possibilità di essere confessati. Riflessa in uno specchio invisibile, Valeria compie «l'esperienza inaudita e feroce che l'immagine è e non è la nostra immagine» (ancora Agamben), in un continuo oscillare tra rigidità e sinuosità che tradisce l'assenza del soggetto, il suo esistere solo nel rischio del gesto che si offre allo sguardo altrui. Dopo gli studi di classico e contemporaneo, di butoh e di yoga, e tra le collaborazioni con Tanti Cosi Progetti, Habillé d'Eau e la Societas Raffaello Sanzio (ha preso parte agli episodi di Berlino, Londra e Marsiglia della *Tragedia Endogonidia*), Francesca Proia lega i suoi primi progetti personali alla presenza di animazioni proiettate create a mano (*Can Can Live* e *Black out my love* nel 2000), accompagna con la danza le immagini horror-documentarie del surrealista ceco Jan Svankmajer (*Svankmajer Solo* nel 2002) e si specchia nell'immaginario del regista cinematografico polacco Walerian Borowczyk (*Racconto Immorale* nel 2003). Ceco e surrealista è anche Nezval, lo scrittore praghese che ispira *Buio luce buio* prima di *Qualcosa da Sala*, assolo «senza volto, in cui la danza si origina da un rapporto intimo ed esclusivo con le vibrazioni della musica per trautonium del compositore Oskar Sala (1910-2002)», pioniere della musica elettronica, autore di partiture di siderate rarefazione (nonché della colonna sonora degli *Uccelli* di Hitchcock). Qui le maschere e le posture scandiscono un vero e proprio inabissarsi nel buio, verso un vuoto in cui il corpo apre altri vuoti in una spoliazione che conduce dalla quotidianità a un tempo arcaico che affonda le radici nel mito delle grandi madri. Qui la carne si fa pietra, nodo insolubile, veicolo per un viaggio immobile. Liberato dai malintesi in cui è incappato certo terzo-teatro, l'hatha yoga nel lavoro di Francesca Proia non è utilizzato come strumento per eliminare le contrazioni che bloccano l'energia corporea ma, al contrario, per rallentare i processi vitali (del resto, già Grotowski aveva messo in guardia gli attori che «pensando di liberare attraverso gli esercizi dell'hatha yoga la loro espressione e di trovare qualche stato psichico eccezionale, stimolano solo differenti tipi di astenia»). La giovane coreografa ha ben chiaro che «le posture yoga nascondono in sé il desiderio di non esistere» e vi si accosta per mantenere «la minima tensione interiore possibile» in un processo di sottrazione che tende al silenzio e all'opacità, e in cui il fattore umano assume un aspetto puramente residuale. Massa informe alla deriva in uno spazio indefinito e privo di gravità, il corpo diviene enigma minerale, custode inesaudito del vuoto che contiene, mentre le linee spezzate cedono il posto a un agglutinarsi in cui il desiderio immaginato sembra luccicare come un frammento di quarzo da una lontananza incolmabile. ■



MK. Fondato nel 1997 a Salerno e poi stabilitosi a Roma, il gruppo è composto da Michele Di Stefano e Biagio Caravano, provenienti da esperienze eterogenee, più legate alla musica che alla coreografia. Tra i primi lavori ricordiamo e-ink *(1999),* mk ultra *(2000),* Zero Moses *(2001),* Addominale bianco *(2002). Nel 2000 Michele Di Stefano riceve il premio Danza&Danza per la coreografia contemporanea. Nel 2001 il festival Teatri90 dedica al gruppo una personale al Piccolo Teatro Studio di Milano. Nel 2003 esce per Ubulibri* Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea: *MK è una delle cinque formazioni alle quali è dedicato il libro. Nello stesso anno il gruppo inaugura il progetto* Birdwatching, *interrogazione sul senso della resa spettacolare modulata nell'arco di due anni, a cui si affianca* Sostanza sonora, *lavoro di ricerca tra suono, immagine e fisicità avviato nel 2004 e conclusosi con* Real Madrid *(2005).*

Francesca Proia. Studia danza classica e contemporanea, poi l'hatha yoga, diplomandosi alla Federazione Europea Arti Orientali e divenendo insegnante nel 1997. Ha collaborato con Monica Francia, Masaki Iwana, Silvia Rampelli. Dal 1998 fa parte della compagnia Tanti Cosi Progetti. Nella stagione 2003-2004 ha danzato in tre episodi della Tragedia Endogonidia *(Berlino, Londra, Marsiglia) della Societas Raffaello Sanzio, collaborando alla creazione delle coreografie. Dal 2000 realizza progetti personali:* Can Can Live *e* Black out my love, *assoli con la presenza di animazioni proiettate create a mano;* Svankmajer Solo *(2002), accompagnamento danzato al documentario* Kostnice *di Jan Svankmajer;* Racconto Immorale *(2003), ispirato al mondo erotico del regista Walerian Borowczyk;* Buio luce buio *(2004), menzione speciale al Concorso Iceberg 2005;* Qualcosa da Sala, *creato in collaborazione con Danilo Conti segnalazione speciale Premio Scenario 2005.* A.N.

La Cia ci spia (e non vuole più andare via)

Alla compilazione di un vocabolario gestuale in cui di ogni lemma vengono declinate tutte le ambiguità - sono sufficienti pochi gradi di rotazione del polso o di apertura dell'articolazione del gomito per distinguere un segno di schieramento politico da un richiamo amicale? - si è dedicato con particolare evidenza Michele Di Stefano, capofila di MK (nome in codice degli esperimenti condotti dalla Cia negli anni '50 del secolo scorso per verificare la possibilità di controllare la mente attraverso l'uso di sostanze chimiche come l'Lsd). Il biennio d'esordio del gruppo (1997-99), scandito da duetti di breve formato realizzati con Biagio Caravano, trova in *e-ink* un primo punto d'arrivo ritmato da una motricità in cui l'ironia del fumetto incontra l'indecifrabilità del mito sul filo di una precisione formale alonata di perplessità. Il triennio successivo, aperto da quattro versioni di *mk ultra* che contengono i primi semi di una «esperienza di spaesamento nel rapido cambiamento», culmina in due cerimonie di spossessamento - i quartetti *Zero Moses* e *Addominale bianco* - attraversate da una viscerale furia decostruzionista. Mai come in questi lavori, «una soggettività si produce dove il vivente, incontrando il linguaggio e mettendosi in gioco in esso senza riserve, esibisce in un gesto la propria irriducibilità ad esso» (per dirla con Giorgio Agamben). L'impossibilità di compiutezza si attua in pratiche di autosabotaggio funzionali allo scatenamento di un flusso di movimento in cui riecheggiano l'utopia della scrittura automatica e l'anelito alla bellezza convulsiva vagheggiati da André Breton. Uno scomposto tentativo di rifondazione linguistica si cela dietro lo sberleffo di «un'attitudine punk» evidente sia nello scontrarsi casuale dei corpi, trascinati da correnti soggette a continue e imprevedibili variazioni di voltaggio, sia nell'irrompere in scena degli intrusi che *Zero Moses* accoglie come reagenti chimici (a ogni replica un ospite all'oscuro di tutto è chiamato ad agire in piena autonomia all'interno della partitura eseguita/disattesa dal gruppo). La coreografia procede per autocombustione - esposta come una ferita aperta alle ruvide sonorità elettroniche di Paolo Sinigaglia, musicista che accompagna il gruppo nell'arco dei suoi primi cinque anni di attività - prima di implodere, in *Addominale bianco*, in abulie solcate da tensioni impercettibili, pervase da un'opacità e da un'"ottusità" di barthesiana memoria. L'eco di un desiderio indeterminato risuona nei contatti inconsapevoli di corpi senza memoria, nei tremori che increspano la superficie elastica di uno spettacolo in cui la lezione di Samuel Beckett e Francis Bacon appare metabolizzata nei suoi presupposti senza ricalcarne gli esiti formali. Come due facce - una centrifuga e l'altra centripeta - di una stessa medaglia, *Zero Moses* e *Addominale bianco* segnano un punto d'arrivo che impone una cesura per scongiurare il rischio dell'(anti)accademia. La via di fuga si configura attraverso una disseminazione di eventi unici in cui l'analisi del dettaglio scalza alla radice l'organicità della sintesi.

Nasce così il progetto *Birdwatching*, da cui si origina a sua volta il progetto *Sostanzasonora*, giunti a compimento nella "seduta coreografica" *Divano occidentale* e in *Real Madrid*, vera e propria summa di un triennio di lavoro incentrato sulla scomposizione della forma. Presentati dal coreografo-*front man* al microfono, nelle tappe di *Birdwatching* i danzatori si esibiscono in un concerto anatomico la cui natura dichiaratamente episodica trova conferma nell'incidentalità delle immagini e nell'arbitrarietà delle didascalie accompagnate dalle amate sonorità punk dei Wire. L'incontro con Esc (Electroacoustic Synthesis Crew), quartetto elettronico composto da musicisti italiani di stanza a Parigi, riporta sulla scena la musica dal vivo proprio mentre MK torna alla forma spettacolo con *Real Madrid*, riflessione sulla rappresentazione condotta con ironia nomenclatoria e chirurgica malinconia. Come in uno zoo-obitorio, le icone in cattività del nostro tempo sono esposte allo sguardo mentre vengono dissezionate e ricomposte nel corso di un esame autoptico che moltiplica i reperti senza condurli a soluzione nel continuo sgranarsi e riaddensarsi delle superfici. Intanto anche le istituzioni più accreditate cominciano a dar credito al gruppo, come testimonia la commissione di un nuovo lavoro per la prossima Biennale Danza a Venezia.

La sensualità delle pietre

In bilico tra organico e inorganico, maschera senza volto in continua metamorfosi, il corpo è anche per Francesca Proia, «residuo, guscio vuoto, inabitato». Capace di articolare nell'arco di soli cinque anni un linguaggio scabro e sensuale in cui l'hatha yoga si intreccia alla tradizione espressionista, la giovane danzatrice e coreografa ravennate si è imposta al pubblico più attento per «il grande rigore formale e la raffinatezza della sua scrittura coreografica», come recita la menzione speciale ottenuta all'ultima edizione del Premio Scenario. È in particolare in *Buio luce buio*, segnalato al bolognese Concorso Iceberg 2005, che emerge con nitore la tensione a «procedere per sospensioni e vertigini»

In apertura un'immagine da *Divano occidentale* del gruppo MK (foto: Michele Di Stefano); in questa pag. Francesca Proia in *Qualcosa da Sala*, nella pag. seguente, a sinistra, Laura Scarpini in *Divano occidentale* (foto: Michele Di Stefano); a destra Francesca Proia in una scena di *Buio luce buio* (foto: Laura Arlotti)

LO SPECCHIO OPACO DEL CORPO

di Andrea Nanni

Ricognizione nella nuova danza italiana: i corpi ad alto voltaggio degli MK di Michele Di Stefano in scena alla Biennale 2006 e la danza intrisa di yoga di Francesca Proia, segnalata al Premio Scenario 2005, due percorsi che testimoniano la vitalità di una scena in movimento

Lo sgretolarsi del sistema di pensiero un tempo garante dell'integrità della cultura occidentale, non ha risparmiato gli strumenti primi - la parola e il gesto, la voce e il corpo - attraverso i quali la scena articola il proprio discorso. Non si tratta di distinguere gli strumenti contaminati da quelli incontaminati, dato che nessuno di questi è depositario di verità o purezza originarie, quanto di applicarsi a un paziente lavoro che permetta di rimodellare gli strumenti a partire da ciò che è da pensare (e non il contrario, come il più delle volte accade). Certo, il corpo sembra offrire una resistenza maggiore del linguaggio verbale ai dispositivi logici dominanti (e proprio per questo è da sempre accanitamente sorvegliato e punito). E se la diffidenza verso una terminologia usurata ha decretato, sia in campo critico che di autodefinizione dell'artista, un ostracismo temporaneo verso alcune parole (una a caso, coreografia), le esperienze più significative nell'ambito della nuova danza italiana testimoniano tanto l'angustia normativa delle discipline quanto l'enfasi mistificatoria di una pretesa naturalezza.

Teatrografia

Lo spazio della quiete (1983)
Rebus (1983)
Le radici dell'amore (1984)
Chetzemiane (1985)
Atlante dei misteri dolorosi (1986)
Rucido umano (1986)
Otello e le nuvole (1987)
Caulos (1988)
Canti dall'esilio d'occidente (1988)
Riassunto del paradiso (1989)
Antenata atto I. "Sigillo alle madri" (1991)
Antenata atto II. "Tornare al cuore" (1992)
Antenata atto III "Enigma" (1993)
Ossicine (1994)
Fuoco centrale (1995)
Parole Porte Parole Ali (1996)
Ero bellissimo, avevo le ali (1996)
Sue Dimore (1996)
Cattura del soffio (1996)
Nei leoni e nei lupi (1997)
Per il pianto degli angeli (1998)
Parsifal Piccolo (1998)
Parsifal (1999)
Corone (2000)
Chioma (2000)
Sue lame suo miele (2001)
Attraversare Decisi il Fiume (2001)
Predica ai Pesci (2001)
Senza polvere e senza peso (2002)
NON. Splendore rock (2002)
Imparare è anche bruciare (2003)
Fare Ponte (la musica del diavolo) (2003)
Paesaggio con fratello rotto. Trilogia (2005)

tutto preso in mano, rovesciato come un calzino e riscritto, rifatto. Che viene frantumato in mille pezzi e ricomposto. Che viene zittito e riascoltato. «A scrivere si fa così: si dorme un pochino / si resta in attesa con mani perfette vuote». Il primo lavoro della Valdoca legato interamente ai testi della Gualtieri è *Antenata*: «Parlami che / io ascolto parlami che / mi metto seduta e ascolto / metto una mano sull'altra / parlami e ascolto» sono le prime parole. Le parole di una dea madre pronta ad avere a che fare con la vita e con la morte. Da allora, la poeta-drammaturga, i suoi attori e il regista con lei, i musicisti che si sono avvicendati, e gli spettatori che s'incantano di quella musica che scava e accarezza, hanno potuto dialogare con animali parlanti e padri silenziosi, con fuoco e tregua, con miti e sciocchezze. Quella di Mariangela Gualtieri è una vera e propria lingua. Quando recita lei è come se quelle parole, venute dal silenzio, ne riacquistassero la qualità, pur senza scomparire. Quelle parole che avevamo visto essere carne, sangue, travaglio nel lavoro degli attori, liberano nella lettura della stessa Gualtieri il canto semplice che li sottende e li genera. Metti lei e il microfono, lei e l'oscurità, e senti qualcosa che ti comprende nell'universo. In diversi recital tra cui il memorabile *NON. Splendore Rock*, con il gruppo rock Aidoru, e nel prossimo lavoro attualmente in preparazione *Misterioso Concerto* che aspettiamo con trepidazione. ■

Le dichiarazioni di Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi sono tratte da Teatro Valdoca, *a cura di Emanuela Dallagiovanna, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2003. I testi poetici sono pubblicati da Giulio Einaudi Editore.*

Bibliografia

Ruvido umano (a cura di Giovanna Botti), Edizioni Teatro Valdoca, Modena 1987.
Tre discorsi naturali, in *Il Patalogo 8*, Ubulibri, Milano 1985.
Pensieri intorno alle radici, in *Magazzini*, n. 8, Ubulibri, Milano 1985.
Atlante dei misteri dolorosi, Edizioni Teatro Valdoca, Modena 1986.
Le dodici lune, Edizioni Teatro Valdoca, Cesena 1987.
Canti dell'anacoreta fanciullo, Edizioni Teatro Valdoca, Cesena 1988.
Tappeti, in *La Corte*, n. 13, Mantova 1991.
I racconti delle grandezze, Edizioni Teatro Valdoca, Cesena 1992.
Tornare al cuore, Edizioni Teatro Valdoca, Cesena 1992.
Antenata, Crocetti, Milano 1992.
Mending crickets' antennas, in *Theaterschrift*, n. 4, Bruxelles 1993.
Sempre sete sempre sete, in *Società di Pensieri*, n. 4, Bologna 1993.
Signoria di ora, in *Postmedia*, n. 2, Milano 1995.
Parole Porte Parole Ali, in *Voce donna*, Il vicolo / Il ponte vecchio, Cesena 1995.
Fuoco Centrale e Ossicine, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna 1995.
Fuoco Centrale, in *La Parte*, 1995-96.
Sue Dimore, Catalogo Palazzo delle Esposizioni, Roma 1996.
Nei leoni e nei lupi, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna 1997.
Parsifal Piccolo, Edizioni Teatro Valdoca, Cesena 1998.
Verso Parsifal. Testi per la scena, in *Art'O*, n. 2, Bologna 1999.
Parsifal, Edizioni Teatro Valdoca, Cesena 2000.
Chioma, Edizioni Teatro Valdoca, Cesena 2000.
Caro ba', qui il sudario non ce l'hanno cavato, in *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000* (antologia a cura di Franco Loi e Davide Rondoni), Garzanti, Milano 2001.
Fuoco centrale e altre poesie per il teatro, Einaudi, Torino 2003.
Donna che non impara, Galleria Emilio Mazzoli, Modena 2003.
Teatro Valdoca (a cura di Emanuela Dallagiovanna), Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2003.
Senza polvere e senza peso, Einaudi, Torino 2006.

In questa pag. in alto una scena di *Nei leoni e nei lupi* (foto: Christian Bort); in basso Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri nella pag. seguente una scena di *Imparare è anche bruciare*, regia di Cesare Ronconi.

Gualtieri ed è così che quei versi portano a toccare degli stati di gioia, perché sono la dimostrazione di un possibile sentire allargato a tutti gli esseri e alle cose, e a tutto questo ritrovato dentro di sé. È una poesia-drammaturgia che entra ed esce da ciò che vede, che raccoglie parole scartate, altre abusate, quelle corrotte e quelle pesanti per poi medicarle, attraverso un gioco di atletica, una costruzione primitiva, una morte comica.

Le parole ci salveranno

«Penso che se ci salveremo sarà grazie a delle parole. Saranno parole che conosciamo e cioè vecchie e logore, parole che qualcuno riuscirà a rendere nuovamente efficaci e parlanti». Oscenità, grazia, inni odi e bassezze sono le dimensioni nelle quali galleggia una scrittura che non ha paura di dire la paura e che non ha pudore a mostrare la gaiezza. «La lingua è la nostra carne mentale» scrive Valère Novarina introducendo una dimensione visiva che ci porta a pensare alla lingua di Mariangela Gualtieri come a una radiografia della parola attraverso la quale ci vengono mostrate le calcificazioni, le legature, le parti nascoste mantenendo però un alone di ombre e di mistero. «Ho parole stampelle, parole porte parole ali sotto i / vestiti, parole strade e fiumi parole barche affilate. Ho / solo parole e ali incerte - ali incerte e parole (...)». Leggendo o ascoltando i testi di Mariangela Gualtieri si entra in un mondo; mondo che si è presentato a noi attraverso spettacoli di forge e danze diverse ma che sembrano comporre un unico poema. È un

Non si può tentare un ritratto di Mariangela Gualtieri se non attraverso la concretezza del suo appartenere totalmente al Teatro Valdoca, il gruppo fondato col regista Cesare Ronconi. Siamo nel cuore di Cesena, ovvero in quell'area romagnola che sembra non voler produrre altro che identità uniche, sfuggenti alle definizioni, rivelatrici o scomode. Parlare di lei in queste pagine - lei poeta, lei attrice, lei drammaturga - vuole dire spostare l'asse della vecchia idea di drammaturgia intesa come atto parziale del teatro. La scrittura teatrale di Mariangela Gualtieri non si stacca mai da quella che è la sua origine e la sua destinazione, ovvero il corpo della scena. «Ciò che vorrei capire e che mi stupisce continuamente - afferma Ronconi a questo proposito - è il modo perfetto in cui le parole di Mariangela aderiscono ai corpi in scena: sembra che essi le contengano già. I testi hanno dentro molti luoghi. Sono un vero e proprio paesaggio. I versi sono luci e guide. Sono anche punti di riposo: la mente esce dal panico e trova la cosa da dire». Non è una scrittura a tavolino, di quelle che precedono prepotentemente l'atto teatrale, è bensì atto teatrale in sé, inscindibilmente legato alle leggi o alle energie di una scena fatta di carne, respiri, musiche, architetture e rovine. La Valdoca è il rione vecchio di una cittadina di provincia sulla via Emilia, influenzata da venticelli collinari, gite al mare e passaggio di tir. Città non ancora esasperatamente imbellettata come di solito accade nel nord, che dunque conserva quella sua ruvidezza gentile e una certa genuinità interrogativa, specie in quelle stradine della Valdoca silenziose e riparate eppure a due passi dal resto del mondo. La città, dai trascorsi malatestiani, vanta la biblioteca più antica d'Europa che tuttora custodisce manoscritti di importanza universale. Lì nasce nei primi anni Ottanta il gruppo fondato dai due allora studenti di architettura, uniti a distillare sentimenti e visioni. Gravità e leggerezza, mistero e luce, movimento e quiete sono i poli da mettere in equilibrio o in cui sprofondare, prima attraverso una poetica minimalista e muta dove la Gualtieri si pone già in un fare compositivo che riguarda però inizialmente soggetti, moti e oggetti, e che vede poi sopraggiungere interferenze di testo, attraverso il cui contatto ritrovato si farà presto spazio una parola che si chiama poesia.

Il rione Valdoca

La penna di Mariangela aveva preso a farsi corpo e, nell'incontro con Milo De Angelis, a cavallo tra gli Ottanta e i Novanta, si aprì il varco alla parola nelle strutture spaziali ancestrali e silenti della Valdoca e che mise la Gualtieri di fronte al proprio destino di poeta nel teatro. In quegli anni la compagnia diede vita anche a una Scuola di Poesia che coinvolgeva tra gli altri i maggiori poeti italiani, fra cui Mario Luzi, Franco Fortini, Piero Bigongiari, Giuseppe Conte, Franco Loi, Maurizio Cucchi e lo stesso De Angelis. Da lì è partito lo svelamento di un'anima oltre che di un talento, grazie al quale la Gualtieri ha regalato e si è regalata ciò che lei stessa chiama una "festa" continuando ad alimentare e ad alimentarsi reciprocamente con le regie del compagno di viaggio, con filosofie e orienti, con malattia e guarigione, e con le invenzioni fisiche e narrative degli attori e danzatori a loro giunti in abbondanza. È degli anni Novanta, con *Ossicine*, *Fuoco centrale*, *Nei leoni e nei lupi* la fase di sviluppo del gruppo che, mentre mette a fuoco alcune figure portanti di attrici, come Gabriella Rusticali e Carolina Talon Sampieri, avvia anche un processo di contaminazione, un afflato pedagogico a carattere barbarico che ha radunato molti giovani energie sulla scena valdochiana chiamate a "produrre meraviglia" e a lasciarsi meravigliare. La scena del gruppo cesenate ha acquisito oggi la fisionomia di un rione felliniano, nel quale si muovono attori imbizzarriti, danzatori zoppicanti, uomini e donne mezzi clown mezzi animali, personaggi di un'età millenaria altri baciati da infanzia perenne. I lavori più recenti del Teatro Valdoca, sprigionano un immaginario che mette le briglie al pensiero e lo doma e lo sopisce, per cedere alle metamorfosi, e liberare il dialogo tragicomico con gli dei. Qualcosa di unico accade quando è lei stessa a leggere i propri testi. Indice di una poesia-voce, devota al suono, alla "musica storta", e composta di materia fisica. «Io credo in una sapienza del corpo. (...) Chiedo sempre aiuto alle mie mani quando sono in forte impaccio: impasto argilla e faccio grandi vasi di terracotta. Oppure impasto uova e farina e faccio tagliatelle. Le mani sono sempre fonte di guarigione. Come pure le gambe. Ecco, prendere su e fare molti chilometri a piedi, fino a che tutti i diavoli che hai in testa sono stremati e si mettono a dormire». La parola è salvezza per Mariangela

In apertura, a sinistra, Mariangela Gualtieri; a destra le prove di *Paesaggio con fratello rotto*, regia di Cesare Ronconi; in questa pag., una scena di *Predica al pesce*, regia di Cesare Ronconi.

ritratti di drammaturghi italiani/6

Solo PAROLE e ali incerte

di Cristina Ventrucci

La scrittura di Mariangela Gualtieri è inscindibile dagli spettacoli per cui nasce. Di formazione architetto, come Cesare Ronconi con cui ha dato vita nei primi anni Ottanta al Teatro Valdoca di Cesena, la sua è una poesia-drammaturgia che si fa naturalmente teatro. Da *Antenata* primo lavoro del gruppo romagnolo legato interamente ai suoi testi, a *Ossicine*, *Fuoco centrale*, *Nei leoni e nei lupi* degli anni Novanta, fino ai recital come *NON. Splendore Rock* in cui lei stessa recita i suoi versi, la sua inusitata arte delle parole evoca un mondo visionario e meraviglioso che si muove fra oscenità e grazia, bellezza e dolore, umano e animale

quale si presentavano, commentandoli, brani dei taccuini di drammaturgia di Massimo Castri precedenti le sue prime messinscene di dramma ibseniani, *Rosmersholm* e *Hedda Gabler*, realizzate nel 1980. Sia la drammaturgia che la regia si collocavano nell'ambito di una analisi approfondita della «crisi del dramma borghese», colta nel momento in cui cominciava compiutamente a manifestarsi. Nello stesso periodo Castri aveva fatto oggetto di un'analoga indagine (documentata in un precedente volume dello stesso tipo dal titolo *Pirandello Ottanta*) un certo numero di drammi pirandelliani, che non si possono considerare un possibile punto d'arrivo, forse il più significante, di questa crisi. Di Ibsen come di Pirandello, Castri tornerà più volte ad occuparsi, finendo per realizzare complessivamente sul palcoscenico varie altre opere (cinque di Ibsen, sette di Pirandello), che, sia pure spalmate su un quarto di secolo (e in un contesto, come quello del teatro italiano, non particolarmente favorevole alle programmazioni di lunga durata, se non in condizioni produttive decisamente eccezionali) rivelano un lungo e paziente lavoro sull'opera di un autore, piuttosto insolito nella carriera di un regista italiano (lavoro per certi aspetti simile a quello svolto su altri due drammaturghi, Euripide e Goldoni, che del dramma borghese possono essere ritenuti i progenitori più o meno lontani, almeno nel tipo di lettura che ne dà Castri). Il tipo di operazione compiuto dal regista consiste sostanzialmente nell'affrontare questi drammi utilizzando tecniche esplicative proprie della cultura novecentesca, rifiutando quindi di limitarsi alla lettera del testo per metterne in luce i significati recondili, con risultati che possono irritare, o addirittura indignare, quanti lo pensano ormai definito una volta per tutte dalle operazioni critiche condotte in precedenza su tali opere o dai vari sistemi ideologici in cui si stabilisce di inserirle. Si arriva così a vedere nel testo una sorta di macchina celibe che può produrre innumerevoli significati, vale a dire nessuno. Il lavoro drammaturgico compiuto da Castri non è tuttavia un'operazione di tipo saggistico, come molte pagine di questi quaderni potrebbero far supporre, ma un'introduzione meditata alla messinscena, dove le diverse suggestioni stimolate dal testo dovranno coagularsi sino a produrre finalmente un senso, in una scelta che può essere arbitraria qualora non si verifichino condizioni di laboratorio tali da permettere la presentazione di una pluralità di significati. Il cammino procede dunque dalla drammaturgia, studiata in solitudine dal regista, alla regia vera e propria, che comporta, per esempio, la collaborazione con gli attori e con lo scenografo, e che può modificare, a volte, anche radicalmente, i risultati raggiunti sulla pagina: l'oggetto "rappresentazione" si pone dunque come qualcosa di molto differente, anche se il lavoro drammaturgico ne costituisce l'indispensabile fondamento. Così almeno si svolge il lavoro registico di Castri, quanto più le circostanze pratiche in cui esso si svolge gli permettono averne un compiuto sviluppo. ■

> ### *Il piccolo Eyolf*
> Il primo atto è precipitoso. Succedono forse troppe cose: Eyolf scompare come se avesse sentito il fastidio che poteva provocare agli altri, o meglio viene eliminato. Ibsen ne descrive l'annegamento come una morte differita; e la morte è legata al sesso. Il tema, funesto e raccapricciante, del sesso che provoca morte percorre tutto questo limbo di dramma borghese, da Ibsen a Pirandello, via Strindberg e Wedekind.
>
> ### *John Grabriel Borkman*
> Ma forse il tema più generale è un altro: una lotta di morti intorno a un vivo. Ella, Gunhild e Borkman sono morti da anni, da quando hanno subito lo scacco (Ella nell'amore, Borkman nel progetto di potere eccetera). E ora questi morti s'accaniscono. Il III atto è un balletto di morti intorno a un giovane vivo; ma già l'inizio del I era una contesa di due madri fallite intorno a un figlio da conquistare. Nel IV atto poi i morti restano soli, e ora sono proprio morti. I vivi (?) sono tutti partiti. Mi sembra tutto sommato un grande *De profundis* sulla borghesia ottocentesca; muore con Borkman la borghesia che credeva in una missione da compiere per l'umanità.

Le citazioni sono tratte da: Massimo Castri, *Ibsen postborghese*, a cura di Ettore Capriolo, Ubulibri 1984.

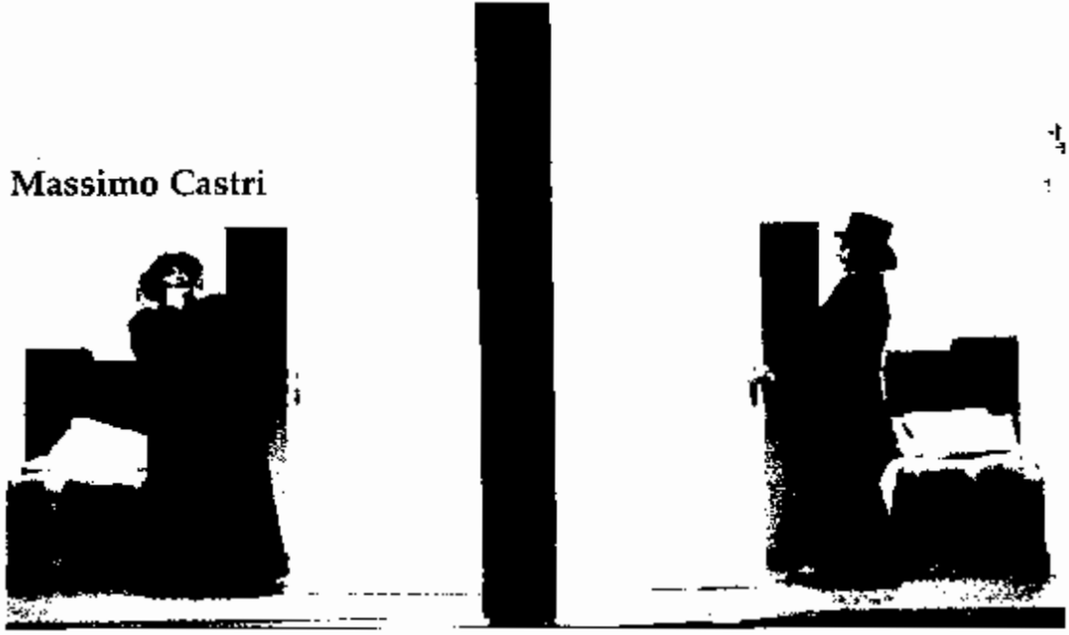
Rebekka la seconda moglie

VILLA ROSMER, di Henrik Ibsen. Regia di Antonio Sixty. Scene e costumi di Andrea Taddei. Con Emanuele Fortunati, Greta Zamparini, Francesco Paolo Cosenza, Gaetano Callegaro, Bruno Viola, Silvia Giuliano. Prod. Teatro Litta, MILANO.

Il mio nonno materno, musicista e socialista, ammirava la possente drammaturgia ibseniana e le sue problematiche. Ma mettere in scena Ibsen è, oggi, difficile e rischioso. Sixty, che riallestisce *Casa di Bambola*, si misura in questa stagione commemorativa anche con il poco frequentato *Rosmersholm*. Un drammone. Rosmer perde la moglie Beate, che si è tolta la vita, gettandosi nella gora del mulino vicino alla villa del titolo. E cerca di rifarsi una vita con Rebekka: vedendo Greta Zamparini in scena, si capisce perché. Vedendo la regia di Sixty, ci si sente dalle parti di... Rosmers Baby. Un approccio cinematografico che, di per sé, non rappresenta una cattiva idea. Ma un po' macchinosa risulta l'esecuzione. Si arriva in debito di ossigeno al doppio suicidio finale. La confezione e l'interpretazione della compagnia risultano, comunque, eleganti. Bisognerebbe sfuggire a tentazioni ronconiane. È togliere un po' di burro e di panna acida dalla cucina norvegese dello chef Henrik. *Nomen omen*: Rebekka fa di cognome West, come la scrittrice nordamericana Rebecca West. La pertinenza del plot a problematiche contemporanee suggerirebbe l'ambientazione nel motel Rosmer. O in una cabana con vista sul Pacifico piuttosto che sui fiordi mentali. *Fabrizio Caleffi*

In apertura: Piera Degli Esposti e Tino Schirinzi in *Rosmersholm* (foto Tino Ainsoldy); in questa pag. Valeria Moriconi in *Hedda Gabler* (foto Luigi Ciminaghi), entrambi nella regia di Massimo Castri (1980).

Massimo Castri



Un regista d'età borghese

di Ettore Capriolo

«L'opera ibseniana si pone come un tutto unico nel quale, partendo dai due testi cardine, *Brand* e *Peer Gynt*, si riprendono continuamente, modificandoli, criticandoli, negandoli, perfezionandoli, nuclei tematici riconoscibili. E nei testi più tipici, quelli che sembrano più chiaramente far proprie le *ficelles* drammaturgiche delle *pièce bien faite*, è leggibile il processo del graduale svuotamento degli elementi caratterizzanti il teatro precedente (il cosiddetto dramma borghese): l'intreccio che si spappola, cessando di essere il veicolo perfetto per trasmettere il discorso dell'autore, conservando tuttavia funzioni di elemento portante: i personaggi che perdono man mano consistenza sino a diventare sempre più chiaramente marionette arbitrariamente mosse dal drammaturgo in funzione di suoi precisi disegni o, negli ultimi testi, raffigurazioni, appena mascherate, delle sue personali ossessioni, ora espresse in termini molto più diretti; sebbene siano in fondo gli ultimi personaggi nella storia del teatro occidentale provvisti nonostante tutto di una propria individualità o immediatamente riconoscibili nelle loro caratteristiche di fondo al solo pronunciarne il nome (sappiamo benissimo chi sono Oswald, Nora, Hedda, non abbiamo neanche bisogno di citarne i cognomi). Inoltre, nei limiti in cui è lecito cogliere nell'opera di un artista il senso di un'epoca, nel dramma ibseniano è individuabile la messa in crisi, o la presa di coscienza, della crisi dell'uomo della tradizione illuministico-ottocentesca, della sua fede nella ragione e nel progresso ininterrotto, nella sua capacità di salire sempre più in alto: l'eroe ibseniano conserva dunque tutte le tentazioni del grande personaggio romantico, aspira addirittura alla tragedia, ma la sua cifra è il grottesco, la sua sconfitta ha il sapore di un ruzzolone, il suo itinerario è seguito da uno sguardo impietoso e spesso beffardamente crudele. Ibsen, dunque, come somma di contraddizioni, come anello indispensabile tra il teatro di ieri l'altro e quello di ieri (forse anche quello di oggi), come inevitabile porta d'accesso al dramma moderno, come stimolatore di riflessioni che, nonostante le troppe cose che da lui ci separano, non hanno perduto attualità. E, forse soprattutto, come momento privilegiato per capire realmente che cosa sia stato e cosa abbia significato il dissolvimento delle strutture sino allora apparentemente solidissime, del dramma borghese».

Avevo scritto queste pagine nella prefazione a *Ibsen postborghese* (Ubulibri, 1984), un volume nel

“

Rosmersholm

Si è tentati di spingere il testo verso il *monodramma a due*. Si tratta in realtà di un unico personaggio, spaccato nel suo femminile e nel suo maschile, che ritrova alla fine un'unità nella morte e nella distruzione. Non essendo riuscito a trovare un'unità positiva, si è scisso per confrontarsi nel gioco del Doppio; ma questo confronto non ha portato a soluzioni e allora si riunisce per morire. Si potrebbe quindi concepire *Rosmersholm* in uno schema psichico che procede dall'unità alla divisione e di nuovo all'unità. Insomma, ruotare i ruoli e dare un carattere fantasmatico agli altri personaggi. Rosmer è Rebekka e Rebekka è Rosmer. Ma perché ruotare i ruoli se sono aspetti diversi di una medesima personalità?

Hedda Gabler

Sembra ci sia in lei, come appunto nelle donne di Wedekind, il rimpianto di non essere uomo, e di non avere quindi quella possibilità di lottare e gareggiare negata alla donna. La sua invidia del pene (come direbbe Freud) sembra non essersi mai spenta. E non potendo lottare si dà a distruggere. È un triste personaggio, insomma: vigliacca, ipocrita, intrisa di cattivi miti culturali. Al centro di questo dramma ci sono però *due* donne, due comportamenti diversi e due esiti diversi. Thea che accetta di vivere in funzione di un uomo e Hedda che non accetta, ma non riuscendo a inventarsi un'alternativa reale, finisce per impigliarsi in una rete di schiavitù (nei confronti delle convenienze, del marito, dell'amante, eccetera), per accettare insomma l'intero bagaglio della normalità borghese. L'altra è una figurina pallida e minuta, ma ben più coraggiosa.

”

Anno 1917: Gramsci e *Casa di Bambola*

Emma Gramatica, per la sua serata d'onore, ha fatto rivivere, dinanzi a un pubblico affollatissimo di cavalieri e di dame, Nora della *Casa di bambola*, di Enrico Ibsen. Il dramma evidentemente era nuovo per la maggioranza degli spettatori. E la maggioranza degli spettatori se ha applaudito con convinzione simpatica i primi due atti, è rimasta invece sbalordita e sorda al terzo, e non ha che debolmente applaudito: una sola chiamata, più per l'interprete insigne che per la creatura superiore che la fantasia di Ibsen ha messo al mondo. Perché il pubblico è rimasto sordo, perché non ha sentito alcuna vibrazione simpatica dinanzi all'atto profondamente morale di Nora Helmar che abbandona la casa, il marito, i figli per cercare solitariamente se stessa, per scavare e rintracciare nella profondità del proprio io le radici robuste del proprio essere morale, per adempiere ai doveri che ognuno ha verso se stesso prima che verso gli altri? (...) Sono immorali questi cavalieri e queste dame, o è immorale l'umanità di Enrico Ibsen? Né l'una cosa né l'altra. (...) È avvenuta semplicemente una rivolta del nostro costume (e voglio dire del costume che è la vita del pubblico italiano), che è abito morale tradizionale della nostra borghesia grossa e piccina, fatto in gran parte di schiavitù, di sottomissione all'ambiente, di ipocrita mascheratura dell'animale uomo, fascio di nervi e di muscoli inguainati nella epidermide voluttuosamente pruriginosa, a un altro costume, a un'altra tradizione, superiore, più spirituale, meno animalesca. Un altro costume, per il quale la donna e l'uomo non sono più soltanto muscoli, nervi ed epidermide, ma sono essenzialmente spirito; per il quale la famiglia non è più solo un istituto economico, ma è specialmente un mondo morale in atto, che si completa per l'intima fusione di due anime che ritrovano l'una nell'altra ciò che manca a ciascuna individualmente: per il quale la donna non è più solamente la femmina che nutre di sé i piccoli nati e sente per essi un amore che è fatto di spasimi della carne e di tuffi di sangue, ma è una creatura umana a sé, che ha una coscienza a sé, che ha dei bisogni interiori suoi, che ha una personalità umana tutta sua e una dignità di essere indipendente. Il costume della borghesia latina grossa e piccola si rivolta, non comprende un mondo così fatto. L'unica forma di liberazione femminile che è consentito comprendere al nostro costume, è quella della donna che diventa *cocotte*. La *pochade* è davvero l'unica azione drammatica femminile che il nostro costume comprenda; il raggiungimento della libertà fisiologica e sessuale. Non si esce fuori dal circolo morto dei nervi, dei muscoli e dell'epidermide sensibile. Si è fatto un grande scrivere in questi ultimi tempi sulla nuova anima che la guerra ha suscitato nella borghesia femminile italiana. Retorica. (...) La donna dei nostri paesi, la donna che ha una storia, la donna della famiglia borghese, rimane come prima la schiava, senza profondità di vita morale, senza bisogni spirituali, sottomessa anche quando sembra ribelle, più schiava ancora quando ritrova l'unica libertà che le è consentita, la libertà della galanteria. Rimane la femmina che nutre di sé i piccoli nati, la bambola più cara quanto è più stupida, più diletta ed esaltata quanto più rinunzia a se stessa, ai doveri che dovrebbe avere verso se stessa, per dedicarsi agli altri, siano questi altri i suoi familiari, siano gli infermi, i detriti d'umanità che la beneficenza raccoglie e soccorre maternamente. L'ipocrisia del sacrifizio benefico è un'altra delle apparenze di questa inferiorità interiore del nostro costume. Le cocottes potenziali non possono comprendere il dramma di Nora Helmar. Lo possono comprendere, perché lo vivono quotidianamente, le donne del proletariato, le donne che lavorano, quelle che producono qualcosa di più che non siano i pezzi d'umanità nuova e i brividi voluttuosi del piacere sessuale. (da Antonio Gramsci, *Pirandello, Ibsen e il teatro*, Editori Riuniti 1992)

Nella pag. precedente Lucinda Pitoëff in *Casa di bambola*, regia di Georges Pitoëff; in questa pag. Pernilla Ostergren ed Erland Josephson in *Casa di bambola*, regia di Ingmar Bergman (1989); (foto: Bengt Wanselius).

E aggiunge: «Tutto accade dentro di lei, non ci sono uscite!» Diverse sono le opinioni di altre attrici italiane: «Nora non può tornare indietro, è impossibile, sarebbe infelice, infelicissima», sostiene Giulia Lazzarini che riflette con grande acutezza sul personaggio interpretato in un'edizione televisiva del 1968. «Nora taglia con il passato per andare verso una nuova vita. È una risoluzione dolorosissima, crudele, ma anche coraggiosa, molto coraggiosa. Oggi ci può essere anche più crudeltà nelle convivenze, ma è rara una forza di decisione come la sua. Si cercano più accomodamenti. Nel suo gesto finale c'è l'illusione di un cambiamento, forse di una possibile felicità». Per la Lazzarini la decisione di quella rottura è fulminea, come se improvvisamente tutto le si chiarisse, e cadessero le maschere della commedia familiare che l'ha vista inconsapevolmente allegra fino al momento in cui tutto crolla come un castello di carta. Micaela Esdra parla invece della sua Nora infelice, tormentata fin dall'inizio, sdoppiata al limite della schizofrenia tra una forzata recita di felicità e un malessere che affiora nei momenti di solitudine per esplodere violento nella danza della tarantella. «A lungo - dice l'attrice - sollecitata dal regista Pagliaro, ho studiato il fenomeno delle tarantolate e visti gli sconvolgenti documentari dell'antropologo De Martino. Di qui ho appreso gesti e movimenti per dare a quella danza del secondo atto tutta l'energia scatenata che sgomenta Torvald perché si sente incapace di controllarla». Per lei questo è il vero climax del dramma, un delirio terribile, ma anche liberatorio. Secondo De Martino infatti la tarantolata attraverso il rito si libera del "cattivo passato". «Erano sette minuti di danza parossistica che mi lasciavano stremata ed ero davvero grata a Ibsen che a questo punto dà all'attrice la possibilità di riposare dietro le quinte. Quando tornavo in scena per l'ultimo dialogo la mia Nora era calma, seria, triste. Si è liberata della sua falsa identità, ma è ora incerta, insicura, non sa chi è, si sente come un guscio vuoto. Può solo dire fermamente che non vuole più vivere quello che ha vissuto». ■

la voce di alcune attrici italiane

Discutiamo di *Casa di bambola*

di Laura Caretti

Siamo molto lontani da quel 1879 quando per la prima volta il dramma di Ibsen cominciò a Copenhagen il suo viaggio sui palcoscenici di tutto il mondo, provocando reazioni a non finire. «Proibito discutere di *Casa di bambola*!» si scriveva su alcuni inviti a cena, per evitare che le divergenze di opinione rovinassero la serata e persino i rapporti tra i commensali. Come si sa, Nora Helmer da personaggio teatrale diventò immediatamente l'esempio concreto di una donna che per crescere se stessa lascia il marito e i figli. Un esempio assolutamente scandaloso per i più, ma illuminante per molte donne che si battevano per un cambiamento della propria condizione. L'impatto del dramma di Ibsen fu così forte, scrisse George Bernard Shaw, che la casa borghese ne fu scossa dalle fondamenta. E oggi che in occasione del centenario della morte di Ibsen si riflette sul suo teatro, *Casa di bambola* fa ancora discutere? Che cosa rende ancora attuale e dirompente questa "tragedia moderna", come Ibsen la chiama? Non c'è dubbio che allora come ora il punto cruciale è sempre quella porta sbattuta con la fiducia di andare verso una vita nuova. È un finale aperto, ma in molti, fin dal tempo di Ibsen, si sono affannati a immaginare la sconfitta di quella fiducia o illusione, ipotizzando anche un ritorno a casa. Tra questi Elfriede Jelinek, recente premio Nobel per la letteratura, in un testo dal titolo molto esplicito: *Che cosa accadde a Nora dopo che lasciò il marito ovvero i pilastri della società* (1977) dimostra, in modo teatralmente assai poco inventivo, che Nora cade miseramente preda del mondo capitalistico in cui si avventura. Insomma ancora oggi quell'uscita di scena su cui Ibsen cala il sipario suscita reazioni diverse e, quel che più ci interessa, provoca scelte registiche che riscrivono il finale di Ibsen anche solo con un geniale cambio di scena, come fa Ingmar Bergman, o rendendo ancora più violento lo scontro dell'ultimo atto al punto da farlo terminare con un colpo di pistola, come nella messinscena dello scorso anno dello Schaubühne di Berlino, dove Nora appunto uccide Torvald. In altre rappresentazioni Nora invece si ferma sulla soglia, esita e rimane. Le ragioni certo non sono più quelle moralistiche che costrinsero lo stesso Ibsen a riscrivere il finale per un'attrice tedesca, che non accettava il fatto che Nora abbandonasse i propri figli. Perché allora? Rivolgo la domanda a Fiorenza Menni, interprete e co-regista che insieme a Pietro Babina del Teatrino Clandestino ha tratto dall'ultimo dialogo uno spettacolo di forte impatto visivo (*Proibito discutere di Casa di bambola*, Teatrino Clandestino, 1999): «Nora torna indietro al suo passato - dice - non può ricominciare da zero!»

della rappresentazione, messa in discussione dalle apparenze. Concentra e rivela il pensiero, le tensioni, il non detto. Per la prima volta il regista Babina sperimenta uno schermo dal quale traspaiono le azioni degli attori: procedimento che arriverà a compimento nel 2005 con *Madre o Assassina*, per certi versi una *Casa di bambola* intinta nel mito di Medea e nell'immaginario smosso dal delitto di Cogno: ugualmente ne è protagonista una donna coccolata dal marito e felice, che alla fine, non reggendo il peso della realtà, ucciderà i figli. Anche lì tutto precipita a partire dall'incontro con una vecchia amica; anche in quello spettacolo vari schermi simulano una realtà che alla fine scopriremo agita solo dalle figure virtuali, proiettate, degli attori, presenti dal vivo unicamente con le voci. ■

Groddeck anno 1910

NORA ovvero l'arte di mentire

La sua essenza è la finzione. (...) Nora mente, mente con una facilità, con una naturalezza, riscontrabile soltanto in persone per le quali la finzione è realtà. Per il suo talento fantastico non esistono confini fra finzione e menzogna. (...) Il focolare di Nora irradia felicità. Tutto questo lo si dimentica, la sua esultanza, la sua gioia, la sua felicità, il suo amore, tutto questo lo si dimentica sopraffatti dalla potenza delle parole che scaglia contro il marito. Nora incanta, è una grande artista del gioco, ama questo gioco, l'eccitazione del gioco, è una donna meravigliosa che domina incontrastata in qualsiasi situazione. Ma neppure lei vive una tragedia, nient'affatto. Nora trasforma la vita con la fantasia, la trasforma come piace a lei e come piace agli altri; è una creatura piena di profumo e di poesia. Trasforma il proprio passato: della falsificazione fa un atto di eroismo, un atto di eroismo compiuto per il marito e per il padre. (...) Trasforma il presente, ogni istante, con la menzogna e l'artificio e la simulazione, con una stupefacente maestria. (...) Gioca con la vita, con le persone e con sé stessa. Di Helmer fa un eroe, di Helmer, fino all'ultimo istante. (...) È completamente sprofondata, completamente assorbita dal suo sogno sacro del sacrificio reciproco: lui per me e io per lui; una vera donna. E con quale paura rifugge dalle tenerezze di questo marito che deve assolutamente far l'eroe e tuttavia non pensa che all'amore e al vino. E come reagiranno le sue orecchie quando, in quest'ora sacra, ode le goffe parole di Torvald, lei che con freddezza rinuncia a Rank perché non recita il ruolo che lei gli aveva affibbiato? E con quale maestria sa addossare a Torvald la colpa di ciò che lei è, come sa trasformarlo in pochi istanti da eroe in assassino di anime; non soltanto sé stessa, non soltanto gli spettatori, no, sa persuadere di questo lo stesso Helmer; lo crede lui stesso: Sì, è colpa mia se questa donna è una bambola, se gioca con la vita, se è allegra invece d'esser seria. Anzi, di più: quando il vecchio sogno si dissolve ce n'è subito un altro, il sogno di diventare una persona, di essere libera, di imparare a vivere. Davvero, questa donna fa miracoli, sa sempre circondarsi del meraviglioso, lo tiene prigioniero nel suo essere, e dovunque vada provoca il miracolo con l'incantesimo della sua fantasia. Perfino la miserabile natura di Helmer sa trasfigurare di nuovo. Pensa, e lo dichiara, che egli diventerà un altro quando gli sarà tolta la bambola, e crede già che poi, quando lei tornerà dopo una lunga separazione, questa nuova immagine della fantasia diventerà realtà, il nuovo miracolo, la cosa più meravigliosa: un matrimonio vero. Invidiabile per la sua fede e per la sua forza, una vera eroina. (...) Ma chissà, forse davvero qualcuno di voi crede che io faccia torto a questa leggenda distruggendo così, in blocco, lo splendore del martirio, di Nora. In questo caso vi prego di riflettere: ma perché Nora fugge? Per la stessa ragione per la quale volge le spalle a Rank, perché Helmer non agisce come lei si aspettava. (...) Lui è un uomo semplice che divide tutto con lei, persino le sue faccende d'ufficio. Lei non divide niente con lui, assolutamente niente. «Tu non mi hai mai capita», dice; una vera donna. Ma come sarebbe stato possibile dal momento che lei non ha mai cessato di recitargli la commedia? (...) Ma andiamo avanti: in questa notte in cui tutto succede c'è spazio per atti di eroismo? No. I due sono soli. Non c'è nessuno davanti al quale Helmer potrebbe addossarsi la colpa. L'attesa del miracolo da parte di Nora è puerile. In questo momento può verificarsi soltanto una scena più o meno toccante, nient'altro. Ed è questa scena toccante che lei aspetta: sì, nella speranza di questa scena toccante per otto anni ha esposto marito e figli al pericolo di perdere un giorno la loro onorata reputazione. La si può girare e rivoltare come si vuole, ma nel momento in cui Helmer era tornato dall'Italia ristabilito e in grado di lavorare, Nora avrebbe dovuto metterlo a parte del suo segreto. Il fatto che non abbia agito così dimostra appunto che per lei la smania del meraviglioso e dell'eccitazione passa davanti a tutto il resto. (...) Su una cosa ancora vorrei attirare la vostra attenzione. Nora prende sul serio la sua partenza, non c'è da dubitarne; sul serio come può prendere lei qualcosa sul serio. Ma in effetti questa serietà non va mai al di là del sogno, neppure in questo caso. Potete star tranquilli: Nora non lotterà per i diritti della donna. Al contrario, Nora tornerà molto presto nella casa di bambola e lì riprenderà il suo vecchio gioco in forma nuova. Quel tanto di eccitazione che si poteva trarre da questo conflitto - ed è l'eccitazione che a lei importa - l'ha ottenuto. La vita lontano da casa, senza la stupita ammirazione dello spettatore che ha acquisito con il matrimonio, per lei non ha alcun fascino. Adesso spera in un secondo atto che le spiani il ritorno con una nuova eccitazione. (da Georg Groddeck, *Il teatro di Ibsen*, Guida Editori 1985)

sta alienazione non è l'abbandono, atto ormai divenuto troppo comune e debole, ma il crimine. Ma per Anne Tismer, la splendida interprete di *Nora*, Ostermeier pensa a un'ulteriore possibilità. Chiede al *Dramaturg* Franz Xaver Kroetz di scrivere un seguito di *Casa di bambola*. *Concerto alla carta* debutta l'anno successivo (2003). Nora esce di carcere, dopo aver scontato la sua pena, e si ritrova in una nuova casa, un piccolo appartamento ora, dove non succede niente, dove si sta soli come cani, come tante donne che, fuggite dalla "protezione" della famiglia, si smarriscono in un quotidiano difficile, ritratto qui con iperrealismo desolato, in un vuoto riempito solo dalle musiche di una radio a modulazione di frequenza.

Una casa lillipuziana

Diversa è la prigione offerta all'eroina inventata dallo scrittore norvegese da una storica troupe dell'avanguardia newyorkese anni Sessanta, i Mabou Mines. In *Mabou Mines Dollhouse*, uno spettacolo che è transitato dall'ultimo Festival d'Automne a Parigi, il palcoscenico appare ingombro di oggetti abbandonati da lungo tempo. Poi la sala viene inondata di velluti rossi e trasformata in un sogno. Quando si riapre il sipario, sulla scena appare una vera casa per bambole, di quelle in scala, con i mobili minuscoli. Sarà popolata da donne travestite secondo le caratteristiche intime dei personaggi, e da lillipuziani personaggi maschili, interpretati da nani. Nora ha una parrucca bionda e una gestualità da bambola meccanica, che si muove fin quando dura la corda, per poi lentamente spegnersi; la vecchia amica Kristine diventa letteralmente decrepita, mentre la serva è una gigantessa incinta. Il contrasto con i minuscoli personaggi maschili, che nonostante le dimensioni reggono le fila del gioco, è dirompente. Si entra in un clima irreale, di favola, di deformazione grottesca e ansiogena, con le donne che devono piegarsi per uscire dalle porticine, per entrare nella scena, per muovervisi. Tutto appare simile a un incubo infantile e sembra, nello stesso tempo, molto normale. Siamo in una fiaba nera che non sembra cucita sulla taglia delle donne, che pure è simile a quella degli esseri che vivono nel mondo normale. Ma il teatro, si sa, altera le proporzioni e i rapporti. In questo allestimento di Lee Breuer Nora finirà nuda e androgina, con il cranio rasato, un'immagine di conclusione e nuovo inizio fortissima.

In apertura: due protagonisti di *Casa di bambola* regia di Thomas Ostermeier nella pag. precedente Fiorenza Menni del Teatrino Clandestino in *Si prega di non discutere di Casa di bambola*; in questa pag. il manifesto di *Mabou Mines Dollhouse*; nella pag. seguente il frontespizio del manoscritto di *Casa di bambola*.

Sei personaggi in lotta

Un ring diventa la scena, bianco ma simile a una foresta dove si scatenano gli istinti belluini dei personaggi, nell'allestimento di Giuseppe Marini, un promettente regista che ha diretto *Casa di bambola* nella scorsa stagione. L'ambiguità e la finzione, indossate come esasperate maschere, rivelano la falsità e la violenza dei rapporti umani, in una lotta senza esclusione di colpi di marionette impazzite, mosse solo dai fili dell'egoismo e dell'ipocrisia, che tutto travolgono. La recitazione spasmodica evita ogni psicologismo e qualsiasi connotazione realistica è bandita in questa metaforica arena di massacro all'ultimo sangue più che casa.

Dramma fuori sincrono

Apparentemente fuori dalla stanza si svolgeva *Per non discutere di Casa di bambola* del Teatrino Clandestino, presentato insieme ad altre performance di Motus, Fanny & Alexander, Masque Teatro in "Prototipo", un progetto per la Biennale Teatro 1999 diretta da Giorgio Barberio Corsetti, ospitato nella ex stazione frigorifera di Verona. Solo i due personaggi principali sono in scena, piccolissime figure reali lontane circa cinquanta metri dallo spettatore che avanzano su un carrello fino al primissimo piano, dove uno schermo su cui è proiettato un filmato con i dettagli dei volti di lui e lei ingranditi rinchiude la scena che si mostra solo in trasparenza. La voce è registrata, fuori sincrono rispetto alle immagini, mentre i rumori d'ambiente, dal vivo, danno un'impressione di presa diretta. Le due figure reali alla fine oltrepasseranno lo schermo. Questo allestimento è deliberatamente uno studio che si concentra sul dialogo, enfatizzando i microrapporti tra i personaggi; ed è anche una preparazione del successivo *Hedda Gabler*, presentato nel 2000 come un espressionistico inferno *post mortem*. In *Hedda*, come nel vecchio allestimento di Castri, il suicidio apre il dramma, che diventa un percorso psichico in rapporti deflagrati. Intanto Teatrino Clandestino in *Per non discutere* affronta come centrale il rapporto di coppia. La casa diventa insieme un luogo mentale disperso nel lunghissimo corridoio della stazione frigorifera e una sovrapposizione tra presenza reale e immagine riprodotta. L'immagine reale *traspare* da quella cinematografica, che fa spiccare i dettagli di un dialogo che avviene distante, tra i due attori veri. Con questi espedienti il gruppo bolognese affronta la questione della verità e della menzogna, della simulazione, della riproduzione e della falsificazione del reale. Lo scavo nella relazione a due diventa riflessione sulla civiltà dell'immagine e

naggi che boccheggiano in una vita-acquario senza uscite. Le cercherà proprio la protagonista le vie di fuga tra il rigido e manageriale marito, l'amico dottore capellone e dissipato, l'avvocato fallito che ha in mano le sue cambiali e il suo destino, l'amica spuntata dal passato, i figli biondi, sorridenti e fotografatissimi, la cameriera di colore dal piglio informale, confidenziale. La cercherà, l'uscita dalla ricca ammorbante stanza, in scene che rompono la trama come proiezioni del sogno, del desiderio più represso: pistole giocattolo che innescano una strage da folle americano che spara alla cieca nel mucchio; un ballo dove la canonica tarantella viene trasformata in un selvaggio, allucinato sbattere sui bei mobili o nell'acquario sotto infernali ritmi techno, in una violenza spietata contro se stessa e contro il marito. La troverà l'evasione difficile da quella galera dorata in una pistola, più volte guardata, corteggiata, rivolta contro se stessa quando non vede più scampo, poi nascosta all'arrivo dell'onnipresente consorte col suo computer portatile d'ordinanza e la macchina digitale che forma e ingrandisce le belle immagini della famigliola. Alla fine, dopo averla indirizzata verso di sé, dopo essersi fatta penetrare eroticamente la bocca sottile e sensuale dalla sua grossa canna metallica, rivolgerà il revolver decisamente contro di lui, contro Helmer, chiudendo la storia con una serie di colpi, prima timidi, sorpresi, poi sempre più fitti, a massacrare colui che non la capisce. Lo spettacolo vive di volti, di tensioni, di scatti grazie ad attori fenomenali, con quelle scene in luci violente e notturne che rivelano qualcosa che sta nascosto sotto il benessere, sotto il sesso incurante, rubato senza amore, i toccamenti furtivi o esibiti, la volgarità di un mondo di fretta, di affari, di apparenze, senza sentimenti. La violenza cova nella musica sparata, nei travestimenti punk per il ballo che celano le botte e le ferite, nel privilegio che non esita a travolgere vite per difendersi. Alla fine i bambini, in tutto lo spettacolo quasi dei fantasmi, assistono alla conclusione della scena dell'allucinata uccisione del padre, mentre Nora prova a pulire la pistola forse per simulare un suicidio, che non sarà creduto. Ibsen è riletto in modo politico secondo lo stile diretto del regista tedesco, la famiglia e la monogamia sono presentate come un'invenzione economica che influenza la morale. La soluzione contemporanea di que-

Teatrino Clandestino

IBSEN catturato in video

Come mai una compagnia nata dalla tempesta sperimentale degli anni Novanta, tutta orientata alla ricerca sui linguaggi odierni, si rivolge a Ibsen? Ce lo racconta Pietro Babina, regista di Teatrino Clandestino, ricordandoci innanzitutto la loro formazione accademica, presso la Scuola dell'Antoniano di Bologna.

A un certo punto, dopo spettacoli basati sull'immagine, evocativi, abbiamo sentito la necessità di tornare alle "origini", di affrontare di nuovo la forma dialogica, che ci sembrava abbandonata dal teatro che frequentavamo, o usata dal teatro tradizionale per inerzia, senza un vero pensiero. Perciò siamo andati alla fonte del contemporaneo, a Ibsen, che è la radice di Beckett o del teatro inglese più recente. In lui la struttura è chiara, evidente, non ci sono mai più di due o tre personaggi in scena. Abbiamo provato a ripartire dai testi, a riscriverli, riparlarli, mantenendo la situazione ma cercando di farli risuonare con noi, oggi. Perché sono storie bellissime, con grandi personaggi femminili: e il "primo attore" della nostra compagnia è una donna, Fiorenza Menni. Ci interessavano i temi, a partire da *Casa di bambola*, l'autodeterminazione della figura femminile, una questione ancora scottante, attuale, vedi la discussione sui Pacs, la presa di coscienza per la ricerca di autonomia. Poi in *Hedda Gabler* ci siamo interrogati sul conflitto tra la purezza e il bovarismo, un altro tema attuale, che viviamo noi stessi continuamente nello scontro tra la radicalità dell'arte e l'adattamento alle esigenze della vita. Per *Hedda Gabler*, abbiamo sviluppato un altro tipo di esperimento: abbiamo fatto leggere il testo a quindici persone diverse e glielo abbiamo poi fatto raccontare a modo loro. Abbiamo fermato gli elementi che rimanevano in tutti i ricordi. In tal modo abbiamo provato a riposizionare la storia rispetto a un immaginario contemporaneo. Abbiamo poi estratto alcuni nodi della vicenda e siamo partiti per un lavoro in cui movimento del corpo e le parole erano scissi dall'inizio, con gli attori costretti in pose rigide, su carrelli scorrevoli, ridistribuendo la sequenza delle azioni man mano che cresceva lo spettacolo. La scena (piena di sbilenche case che richiamavano una figurazione espressionista, *ndr*) era chiusa da un tulle su cui erano proiettate immagini filmate. Questa idea è nata dallo studio su *Casa di bambola*, come un modo per rendere il dialogo intimo di Ibsen. Pensavamo che con la distanza teatrale oggi non potesse funzionare, non ci sarebbe stata vicinanza, interiorità. Per rendere l'intimità abbiamo pensato di ricorrere alle immagini, di avvicinare la visione per restituire plausibilità alla situazione per uno spettatore abituato ai primi piani del cinema. Con le immagini era come se guardassi dentro ai personaggi, mentre le figure reali si stagliavano lontane. Le battute risultavano come cose pensate più che dette, restituendo un piano crudele alla scrittura ibseniana, perché ciò che non si dice è più terribile di quello che viene espresso. In realtà il sonoro era registrato, mentre i rumori erano riprodotti dal vivo, dando l'impressione di suono in diretta e fuori sincrono. Così, con questo lavoro e poi con *Hedda Gabler*, inizia il nostro uso del video come oggetto drammaturgico e non semplicemente come espediente scenografico. È stato proprio il lavoro su Ibsen a richiedere la necessità di una nuova drammaturgia. In *Hedda* in video trascorrevano le scene raccontate, qualcosa che non c'è, che si evoca, che si figura. Ma l'uso del video nasce da quell'esigenza di dare forza e vicinanza al dialogo drammatico". *(a cura di Massimo Marino)*

Una bambola che fa BANG BANG

di Massimo Marino

Nora in un loft secondo Thomas Ostermeier, in una casa giocattolo con i Mabou Mines, in un'arena di scontro per Giuseppe Marini o nel cinematografico campo lunghissimo del Teatrino Clandestino: diversi modi contemporanei per raccontare il più famoso dei drammi di Ibsen

Lo spazio sembra l'elemento centrale di alcuni recenti allestimenti di *Casa di bambola* di Ibsen. La dimora dove si consuma la vicenda della "lodoletta" viene rappresentata come una trappola, un inferno domestico mascherato sotto le apparenze di un loft alla moda o di una casa giocattolo, graziosa, minuscola, adatta appunto a una vera bambola, insidiosa. Oppure diventa, con più trasparente metafora, un bianco ring per scontri senza tregua o, ancora, un campo lunghissimo per uno sdoppiamento di immagini che prova ad andare al cuore del conflitto tra i personaggi.

Con la pistola in pugno

È vestita Prada con borse di Gucci la Nora di Thomas Ostermeier, che dà, secondo la tradizione tedesca, il titolo alla pièce messa in scena dal giovane regista alla Schaubühne nel 2002. L'unico grande ambiente a piani sfalsati è tutto legno, poltrone minimaliste e *design* molto *cool*; altre stanze le intuiamo oltre leggeri muri divisori in metallo e vetro. Soprattutto campeggia in questo *open space* una enorme vasca con i pesci rossi, quasi dei simulacri di perso-

Londra

Abbasso la verbosità

di Laura Caretti

Dopo la messinscena, alla fine dell'anno scorso, di *Pillars of the Community* (*Le colonne della società*) al National Theatre, sono ora al centro dell'attenzione due nuovi spettacoli che in modi diversi mostrano la vitalità del teatro di Ibsen a un secolo dalla sua morte. Al Donmar Warehouse *The Wild Duck* (*L'anitra selvatica*), diretta da Michael Grandage, dà pieno rilievo alla coralità del dramma familiare in un interno domestico ottocentesco, mentre ai Riverside Studios, il giovane regista Terje Tveit del Dale Teater punta i riflettori sui solitari personaggi di *Little Eyolf* (*Il piccolo Eyolf*) in uno spazio neutro che magnifica conflitti e desideri. Da tempo le due opere non si vedevano in Inghilterra. Scritte a distanza di dieci anni, rivelano il cambiamento della sua drammaturgia dal 1884 dell'*Anitra selvatica* al 1894 del *Piccolo Eyolf*: un cambiamento ancora più accentuato dai due allestimenti. Se non lo sapessimo, diremmo che appartengono a uno stesso stupefacente autore che sembra contemporaneo non solo di Strindberg e di Cechov, ma di Arthur Miller, di Albee e persino, nel finale del *Piccolo Eyolf*, di Beckett. In entrambi i casi una nuova traduzione rende contemporaneo, senza forzate attualizzazioni, il dialogo dei personaggi, ma anche qui siamo di fronte a due diverse operazioni. Secondo una prassi frequente in Inghilterra (e da cui avremmo molto da imparare), lo scrittore David Eldridge ha lavorato su una versione letterale, fatta da Charlotte Barslund, per arrivare a un testo efficace per la scena (già edito da Methuen) che sapientemente snellisce le battute senza alterarne il significato. La "verbosità" di Ibsen - dice Eldridge - è un ostacolo da superare per ridare energia e ritmo alla parola viva del suo teatro. Nel caso di *Little Eyolf* è invece lo stesso regista norvegese, perfettamente bilingue, che ha tradotto, saggiando la traduzione dal vivo con gli attori e adattando il copione alla regia. La stretta unione dei due momenti della messinscena è una delle caratteristiche del lavoro creativo di Terje Tveit che da qualche anno è tutto dedicato a Ibsen in una ricerca che tende, come nella sua applaudita *Casa di bambola*, a estrarre la dinamica essenziale del dramma. Ne risulta un *Little Eyolf* sottratto a precise coordinate temporali e iscritto nel presente di un dramma messo in moto da forze misteriose che materializzano le pulsioni più segrete. Di qui l'onnipresenza in scena della inquietante Rat-Wife (la donnina dei topi) che attrae il piccolo Eyolf nel fondo del fiordo e resta spettatrice con lui del tormento che attanaglia i personaggi. Eldridge è invece affascinato dalla macchina drammaturgica che nell'*Anitra selvatica* fa progredire l'azione attraverso una successione incalzante di rivelazioni che scuotono l'equilibrio dei personaggi e spingono la storia verso il colpo di scena finale. In perfetto accordo con questa lettura, anche la messinscena di Grandage e dei suoi attori mira a far emergere la tragicità dell'azione che il fanatico missionario dell'ideale Gregers esercita sulla fragile felicità della famiglia di Hijalmar. La bella scenografia di Vicki Mortimer dispiega lo spazio realistico di un interno domestico, mentre colloca in alto, in cima a una ripida scala, il luogo immaginario dove vive l'anitra selvatica. Sul palcoscenico dei Riverside Studios ci sono invece solo pochi oggetti che acquistano un potente rilievo simbolico: una grande borsa da viaggio da cui escono i fogli intonsi del libro che Alfred ha solo sognato di scrivere, un tavolino con dei calici di cristallo e una bottiglia di champagne che Rita (la bravissima Sarah Head) offre inutilmente, la gruccia del piccolo Eyolf ingrandita di misura, ossessivamente presente in scena.■

THE WILD DUCK, di Henrik Ibsen. Regia di Michael Grandage. Scene di Vicki Mortimer. Musica e suono di Adam Cork. Costumi di Louise Dodd e Lynette Mauro. Luci di Neil Austin. Con John Atterbury, Peter Coulfield, Peter Eyre, Susan Brown, Richard Syms, Sean Jackson, William Gaunt, Ben Daniels, Paul Hilton, Michelle Fairley, Sinéad Matthews, Nicholas Le Prevost, Sean Jackson. Prod. Donmar Warehouse, LONDRA.

LITTLE EYOLF, di Henrik Ibsen. Traduzione, adattamento e regia di Terje Tveit. Luci di Finnuala McNulty. Con Shane Armstrong, Stephen Doran, Vallborg Frøysnes, Edward Fulton, Sarah Head, Rosalind Stockwell. Prod. Dale Teater Kompani, LONDRA.

In alto una scena di Il piccolo Eyolf, regia di Terje Tveit.

nuvole - scappa dalla realtà». L'Odin, nel 1964, era nato proprio in Norvegia e, si potrebbe immaginare, che si ponesse come l'assoluta antitesi della solida tradizione ibseniana locale. Apparentemente era così, eppure Barba ha sempre parlato di Ibsen con considerazione estrema e, recentemente, mi ha scritto di averlo studiato all'Università di Oslo con passione: «Mi capita spesso di citare Ibsen in conferenze e articoli, *Casa di bambola* è uno degli esempi che riprendo, perché penso che tutti lo conoscano. Molte delle mie analisi, durante seminari e situazioni pedagogiche, si appoggiano a testi come *Amleto*, *Re Lear*, *Georges Dandin* e, appunto, *Casa di bambola*». Qualche lettore avrà del resto avuto modo di ammirare la dimostrazione di lavoro dell'Odin, *Dialogo tra due attori*, nella quale Roberta Carreri-Nora e Torgeir Wethal-Helmer creano un ghirlanda di mutevoli magistrali improvvisazioni proprio sulle ultime battute di *Casa di bambola*. Insomma, che altro aggiungere a proposito di questo teatro *antiibseniano* così filoibseniano o, meglio, così diligente nel non confondere l'originalità geniale del padre dai suoi stanchi epigoni del "teatro mortale"? Che Tadeusz Kantor considerava il norvegese, con Strindberg e Maeterlinck, uno dei modelli del suo simbolismo? Che Peter Brook (che nel 1945 aveva allestito *La donna del mare* col Birmingham Repertory Theatre) - come sottolinea la recente biografia di Michael Kustow - avviando il suo Cirt, non poteva non riannodarsi moralmente a Ibsen, Stanislavskij e Copeau, padri di un teatro moderno davvero vivente? Mi piace concludere proprio con Peter Brook. Il grande regista una volta ha detto: «Dimentichiamo che l'autore mentre scrive un dialogo, esprime movimenti nascosti e profondamente sepolti nella natura umana, e che quando scrive le didascalie propone soluzioni tecniche basate sullo sale teatrali del suo tempo». Per Ibsen, a questo punto, potremmo adottare le stesse parole che Brook ha usato per Cechov: «È importante leggere tra le righe. Quando Cechov descrive un interno o un esterno nei minimi dettagli, quello che dice veramente è: "Voglio che sembri vero"». Quest'ansia sperimentale di *verità* è tutt'altro che indifferente ai maestri dell'avanguardia del secondo Novecento, a coloro che hanno cambiato la direzione del teatro contemporaneo, senza evidentemente perdere il senso della storia. Nessuno di loro sembra voler rinunciare a Ibsen. Sentono che la perdita sarebbe fatale, anche perché (è sempre Brook a parlare) «non c'è limite al numero di forme virtuali presenti in un grande testo», che è in effetti un autentico concentrato di energia e, «come l'elettricità, come tutte le fonti di energia, l'energia stessa non ha forma, ma ha una direzione, una forza» che, nel caso del cosmo poetico ibseniano, ci raggiunge e non poco ci tocca. ■

Il Centenario in Italia

- **Amalfi** (dove Ibsen scrisse *Casa di bambola*): l'Accademia della Bussola organizza **Omaggio a Ibsen: il cuore ad Amalfi** (10-26 aprile) con una serie di manifestazioni: Premio Ibsen per giovani attori che si confrontino con la drammaturgia ibseniana; Sulle orme di Ibsen, un percorso guidato nei luoghi ibseniani e la Mostra d'Arte contemporanea integrata alla Mostra di documenti e testimonianze sulla permanenza italiana nell'opera di Ibsen. Info: Accademia della Bussola, tel. 0812589083; e-mail: beppe.palomba@libero.it.
- **Bologna**: nella sezione Luci del Nord, a cura di Luca Scarlini, all'interno del **Riccione TTV festival, La scena e lo schermo** (3-14 maggio) Teatrino Clandestino presenta *Si prega di non discutere di casa di bambola* nella versione live e *Hedda Gabler* in istallazione video. Inoltre *Nora* ed *Hedda Gabler* di Thomas Ostermeier. Completano l'omaggio i film: *Terje Vigen* di Victor Sjostrom, capolavoro del cinema muto scandinavo, accompagnato dalle musiche di Daniela Cattivelli, *I pilastri della società* di Douglas Sirk e Nora Helmer, adattamento televisivo di Rainer Werner Fassbinder, *Sara* dell'iraniano Dariush Mehrjui. Info: tel. 0541.694425, fax 0541.475816; e-mail: ttv@riccioneteatro.it; www.riccioneteatro.it.
- **Casamicciola Terme**, Ischia, dove fu scritto nel 1867 *Peer Gynt*: rassegna **Ibsen 2006**. In programma: *Ibsen e i giovani*, rassegna di esperienze didattiche; mostra itinerante "Lo sguardo del poeta - Ibsen nostro contemporaneo" (22-28 maggio); *IbsenArte, festival ibseniano di arti varie*; esposizione di opere originali di illustratori del *Peer Gynt* (10-16 luglio); convegno nazionale *Studiare Ibsen* a cui parteciperanno fra gli altri Luigi Allegri, Roberto Alonge, Siro Ferrone, Luigi Livio, Lorenzo Mango, Federica Mazzocchi Doglio, Franco Perelli, Paolo Puppa, Claudio Vicentini (18-24 settembre); *Libri ibseniani non solo in mostra* e molte altre iniziative. Info: tel. e fax 081980310; e-mail: procasamicciola@tin.it; www.henrickibsen.it.
- Numerosi gli spettacoli teatrali: a **Napoli** al **Teatro Mercadante**, è andata in scena *La donna del mare*, con la regia di Mauro Avogadro, replicato poi a **Roma** al **Teatro Argentina**; a **Milano** al **Teatro Litta** ha debuttato *Villa Rosmer*, e è stato ripreso *Casa di bambola*, sempre con la regia di Antonio Syxty; a **Roma** (22-28 maggio) al Teatro **Piccolo Eliseo**, *Ibsen e Munch: I diari di Munch*, con la regia di Gianluca Bottoni, e nel corso della notte bianca del 9 settembre si terrà l'evento **Ibsen a Villa Pamphili** con la rappresentazione di *Casa di Bambola* dell'artista multimediale Marianne Heske. A ottobre a **Roma** al **Teatro Eliseo**, *Il piccolo Eyolf*, con la regia di Carmelo Rifici e a **Milano** a novembre al **Piccolo Teatro** all'interno del Festival Teatri d'Europa andrà in scena *Vildanden* (*L'anitra selvatica*) del teatro nazionale norvegese.
- Dal 24 marzo a **Roma** al **Museo del Burcardo**, la mostra "Di burrasche e di calma. Le donne del mare in Italia dal 1894 al 2006"; e alla Biblioteca Nazionale (14 settembre-12 ottobre) "Le donne di Ibsen: le sculture di Nina Sundbye si confrontano con i manoscritti originali di Ibsen".
- A giugno a **Roma** presso la **Casa del cinema**, si terrà il Festival Film Nordico, con una sezione dedicata ai drammi di Ibsen. Sono previsti i convegni: presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici "La dimensione politica in Ibsen- Le trasposizioni di Ibsen. Tradurre, mettere in scena, adattare per il cinema" (12-15 ottobre) e nell'Istituto di Norvegia sul tema "Il femminismo di Ibsen", a **Sorrento** a novembre si parlerà di "La lezione di Ibsen cent'anni dopo" (14-15 ottobre).
- In collaborazione con Teche RAI è previsto il percorso "Ibsen negli archivi della RAI" (www.rai.it). *Albarosa Camaldo*

modernizzazione, che (sui mercati) si è ormai fin troppo manifestata. Di questi spettacoli e di molti altri ancora alle più inusitate latitudini geopolitiche (dalla Serbia in fiamme al lontano Venezuela), viene offerta un'interessante testimonianza nel documentario norvegese del 1999, *Udødelige Ibsen* - appunto, *Ibsen immortale* - di Erling Borgen. Se considero la cartina dall'Asia, il Bangladesh m'incuriosisce davvero, ma non ci andrò per vari motivi; dove invece non mancherò sicuramente sarà a Oslo, al grande convegno del 21-27 agosto su *The Living Ibsen*. Mi hanno chiesto di tenere una relazione su un argomento originale e io ho proposto: *Ibsen nel teatro antiibseniano*. È stata subito accettata e sto raccogliendo il materiale dell'intervento proprio in questi giorni.

Parole parole parole

Debbo dire che, al di là delle mie stesse previsioni, studiare la fortuna di Ibsen alla luce del lavoro del Living Theatre, di Jerzy Grotowski, di Eugenio Barba e di altri esponenti della Riforma teatrale del secondo Novecento può dare imprevedibili risultati. Cercherò di anticiparne alcuni, ovviamente ancora preliminari. Nella comune percezione critica, a differenza di Strindberg, Ibsen è attribuito più all'Ottocento che al Novecento e, dopo tutto, il suo ultimo dramma *Quando noi morti ci destiamo* viene pubblicato, quasi emblematicamente, nel 1899. Già nel 1918 Pär Lagerkvist aveva parlato con sufficienza del «tipico dramma ibseniano col suo silenzioso calpestio di tappeti per cinque lunghi atti di parole, parole, parole». Ibsen sarebbe così uno dei padri nobili del teatro borghese e, sebbene largamente sconfinante nel simbolismo, l'autore per antonomasia di un teatro naturalistico dagli estenuanti dialoghi e minuziosamente arredato, parapettato e plafonato, sigillato dalla quarta parete, dal quale derivano poi alcuni aggiornati epigoni (per fare un solo nome, Arthur Miller), generalmente visti come fumo negli occhi dalle avanguardie teatrali. Così nel 1973, su *Yale/Theatre*, Richard Schechner - che pure (come ci racconta Victor Turner, in *Dal rito al teatro*) ha sulla coscienza una sua *Casa di bambola*, al limite fra la performance e lo psicodramma - di fronte al riflusso dell'avanguardia teatrale degli anni Sessanta, si chiedeva ironico e preoccupato: «Non staremo avanzando verso Ibsen?». Solo otto anni prima, a Venezia il Living Theatre aveva presentato *Frankenstein*, costruendo una larga sezione dell'ultima parte di questo sulfureo spettacolo con un affresco di scene ibseniane, che fu interpretato da vari critici non solo per quello che era, una grande allegoria dell'alienazione borghese, ma anche come un'implicita condanna dello stesso Ibsen. *Contro Ibsen*, titolò infatti un giornale dell'epoca, ma, quando di recente mi sono rivolto a Judith Malina per chiederle cosa pensasse del drammaturgo norvegese e quanto fosse stato contestato in *Frankenstein*, ho ricevuto una lettera dolcissima, con la quale la storica animatrice del Living mi assicurava la profonda affezione (sua e di Julian Beck) per «la coraggiosa opera di Ibsen» in favore delle donne e dell'individualismo. La lettera concludeva: «Non so se sia vero, ma una volta mi hanno detto che le ultime parole di Ibsen sono state: "Al contrario..."». Pare proprio di sì, e certo - Judith Malina lo sente - avrebbero potuto essere anche il motto del Living. Persino Grotowski deve aver fantasticato su *Peer Gynt* - il testo più fisico, più dinamico, più rapinoso e più pregno di archetipi di Ibsen - già nel 1964 e, certo, a metà degli anni Ottanta, a Irvine, conduceva ancora sul tema degli esercizi, nella cornice della ricerca sull'*Objective Drama*. Fu poi il suo *Principe Costante*, il grande Riszyard Cieslak, a mettere in scena, nel 1987, il testo con una giovane e agguerrita formazione danese: Teatergruppen Kimbri di Århus. «Il processo», leggiamo nel programma di sala, «è consistito in una stretta collaborazione fra regista e gruppo. Attraverso un mare d'improvvisazioni abbiamo sviluppato le scene, ne abbiamo saltato alcune e ne abbiamo aggiunto altre. Insieme siamo andati a caccia nel testo, il cui spirito e la cui storia abbiamo cercato di conservare, e da ciò abbiamo tratto la nostra visione di *Peer Gynt*. Siamo sette attori per 53 differenti personaggi in una storia dai colori e dalle atmosfere mutevoli. La rappresentazione ha una varia colonna sonora con musica e canto, che noi stessi forniamo, emozionante, da un semplice tema di Edvard Grieg su canzoni tradizionali norvegesi, canti indiani e russi fino alla musica folklorica jugoslava e a pezzi composti da noi». Perché riproporre questo copione? Perché «Peer Gynt reca in sé i rimpianti e la ricerca di tutti, è in tutti noi». Il Kimbri era evidentemente vicino, geograficamente e artisticamente, al "terzo teatro" di Eugenio Barba, il quale - sollecitato dalla sua attrice norvegese Else Marie Laukvik, l'Alkestis di *Ferai* - avrebbe dovuto curare, anche lui, la regia di un *Peer Gynt*. Per una serie di impegni improrogabili, lo spettacolo divenne poi, nel '96, *La saga di Peer Gynt* ovvero *Rapsodia drammatica sull'eroe di Ibsen alla maniera dei cantastorie*, per la regia della stessa attrice e del compianto Renzo Vescovi del Teatro Tascabile di Bergamo. Questo allestimento intendeva valorizzare il tratto informale del dramma, ambientandolo in una sala senza palcoscenico e sviluppandolo, con un'azione di danza e di canto, che enfatizzava certi suoi tratti fiabeschi e infantili. La Laukvik mi ha confermato, in una lettera, questa peculiarità della produzione: io - mi ha scritto - sono «una grande sognatrice come Peer Gynt. Ho sempre sognato - il mio lavoro è un "sognare eterno". (...) non m'interessa tanto il passato (o il mio passato). Peer Gynt non vive nel passato - crea sempre nuove

In apertura un disegno di Gor Heienstad; in questa pag. Roberta Carreri e Torgny Wæhle in *Peer Gynt* fra due attori dell'Odin Teatret (foto Tony D'Urso)

l'altro teatro

Ibsen dove non te l'aspetti

di Franco Perrelli

Studiare la fortuna del drammaturgo norvegese alla luce del lavoro del Living Theatre, di Jerzy Grotowski, di Eugenio Barba e di altri esponenti della riforma teatrale del secondo Novecento può dare imprevedibili risultati

Insegno Storia del Teatro Scandinavo al Dams di Torino e l'anno ibseniano minaccia di essere davvero impegnativo. Non dico ogni giorno, ma ogni settimana, scaricando la posta, mi arrivano inviti a scrivere o a parlare da qualche parte: i più recenti dalla Romania e dal Bangladesh, tanto per chiarire la portata globale del fenomeno e per ricordare che Ibsen - dopo Shakespeare naturalmente - è l'autore più rappresentato sulle scene mondiali. Non c'è dubbio, l'Asia è in fermento per il drammaturgo norvegese quasi quanto il mondo occidentale. È un fenomeno di questi ultimi anni, piuttosto consistente, accarezzato e favorito dal Centro per gli Studi Ibseniani di Oslo, punto di riferimento obbligato per tutti gli studiosi. Così l'Iran ha prodotto, nel 1993, un film ispirato a *Casa di bambola*, *Sara*, regia di Dariush Mehrjui, localizzato nella complessa inquieta società persiana contemporanea. La Cina, immancabile e rampante - dopo aver bruciato i libri di Ibsen ai tempi della rivoluzione culturale - gli dedica oggi un'assidua serie di convegni. Famosa peraltro la rappresentazione al Teatro Sperimentale di Pechino, a partire dal 1998, di un'altra curiosa e acclamata *Casa di bambola*, per la regia di Wu Xiaojang, dove un'attrice norvegese, Agnete G. Haaland, si contrapponeva (in inglese) a un attore locale, esibendo un conflitto fra civiltà inconciliabili, fra autonomia femminile e tradizionalismo. Il testo era ampiamente adattato e una battuta finale di Nora suonava: «Questa è la filosofia di Confucio che rende i cinesi così mediocri!», a suo modo propiziando un'apertura alla

HENRIK IBSEN

una splendida scenografia a forma di serra, dentro la quale prendono posto pubblico e gli attori, che recitano in un lungo spazio rettangolare, un salotto senza porte simile a un campo da tennis, dove le battute dette sul fondo volutamente si perdevano. Considerato che questo dramma ruota sul nodo dell'origliamento, significa che a Ronconi della tragedia di Osvald e di sua madre non interessa nulla. Era una sperimentazione di tipo essenzialmente formale e di gusto cinematografico, infatti in quello stesso anno aveva girato una versione di *John Gabriel Borkmann* per la tv. Massimo Castri è uno dei pochi a saper leggere i testi in trasparenza. Nel suo *Piccolo Eyolf* del 1985, per esempio, evita la canonica chiave di lettura che vede quasi un lieto fine nella riconciliazione dei due coniugi dopo la morte del bambino, mostrando invece come marito e moglie in realtà si detestino e per giunta siano costretti a vivere insieme per l'eternità proprio a causa dei sensi di colpa generati da questo incidente. Castri inoltre, fedele all'ideologia sessantottina, non ama l'idea di Ibsen cantore del capitalismo borghese e sostiene che i suoi personaggi sono in realtà caricature, già messi alla berlina dallo stesso autore. Ibsen, secondo lui (e qui sta il senso dell'aggettivo postborghese con cui lo definisce nel suo libro) viene dopo che la borghesia è entrata in crisi e quindi non può esserne il cantore, ma semmai diventarne la coscienza critica.

HY - *Nessuna traccia di Ibsen nel teatro di ricerca italiano post '68? E oggi?*

R.A - No, il teatro di ricerca di quegli anni lo vedeva come un trombone. Ricordo solo una *Casa di bambola* di Quartucci. Oggi, a parte le due recenti messinscene di Castri di *John Gabriel Borkman*, che per altro aveva già affrontato nel 1988, e di *Spettri* nel 2004, e alcune regie di Beppe Navello, non vedo in giro nulla di rimarchevole, mi sembrano tutte scelte conformiste perché ormai è considerato un classico. E poi, secondo me con Ibsen la mania di attualizzare non funziona, perché è un autore profondamente ottocentesco, e solo in quel contesto certe pulsioni violente e la loro repressione potevano entrare in cortocircuito. ■

a colloquio con Franca Nuti

Quando ero la madre di Peer

È sempre illuminante, per chi scrive di critica teatrale, il dialogo con gli attori. Lo riscopro ogni volta che li interrogo e inseguo i percorsi tracciati dalla loro mente creativa. Così è successo con alcune delle attrici che hanno negli anni interpretato dei personaggi di Ibsen. Ascoltare Franca Nuti che parla della sua esperienza come attrice del teatro di Ibsen è un'emozione difficile da trasferire sulla pagina. Le sue parole non solo evocano un arco di storia delle rappresentazioni ibseniane in Italia, dalla fine degli anni Sessanta ad oggi, ma più ancora sanno tracciare il ritratto dei personaggi dall'interno, visti nella loro terribile complessità: «Ibsen è troppo complicato per non piacermi - esclama ridendo - è come Cechov, inesauribile». Cresciuta alla scuola della "immedesimazione", come dice ricordando con affetto la sua maestra Esperia Sperani, il suo sguardo in soggettiva è lucido, acutamente critico. «La mia visione delle donne di Ibsen è che non sono delle eroine, neppure Nora, anche se ha la forza di andarsene. Sono tutte piegate. Penso soprattutto alla Signora Alving ai suoi vani tentativi di salvare la vita al figlio, prima mandandolo via, poi persino arrivando ad accettare l'incesto (un gesto che trovo spaventosamente complesso e duro per il personaggio). Alla fine è costretta ad aiutarlo a morire. Tuttavia le attribuisco la notevole debolezza di non essersi ribellata. Ha fatto atti di forza su se stessa non accorgendosi di essere estremamente debole. Ha voluto coprire, nascondere. Si è adeguata, ha rinunciato all'amore, anche perché lo spettro del sacerdote che le ha imposto il sacrificio, come l'unica cosa che doveva fare, non l'ha mai lasciata. È una donna debole che crede di essere nel giusto, ma continua a sbagliare. Così anche la moglie di Borkman non riesce a reagire, preferisce chiudersi in casa. Anche lei soffre dell'impossibilità di essere felice. La vergogna di quanto è accaduto la soffoca, le impedisce di vivere». Le considerazioni su *John Gabriel Borkman* e su *Spettri* portano Franca Nuti a dare ragione a Slataper: «Concordo con la sua idea che i personaggi di Ibsen non sono liberi di correre al canto. Tendono verso l'alto, ma non riescono a volare. A un certo punto nel loro animo si fa buio». Soltanto quando la invito a ripensare al suo primo incontro con Ibsen con *Le colonne della società*, *Il piccolo Eyolf* e *Peer Gynt*, questa visione cupa si rischiara: «Lola è un'eccezione tra le donne di Ibsen, va via da una società chiusa, ipocrita, e torna con altre esperienze. Forse è il personaggio più coraggioso, in senso umano e sociale, che Ibsen abbia immaginato». Discutiamo del finale del *Piccolo Eyolf* che a detta di alcuni critici risultava fortemente ironico nella messinscena di Trionfo. Il suo ricordo è diverso: «Non mi pare ci fosse ironia nel finale. Quando Rita capisce che ha perso tutto, allora pensa di poter essere utile agli altri. È un colpo di genio, inventarsi l'amore per gli altri quando l'amore per l'uno non è consentito». Ma il personaggio che riporta Franca Nuti con gioia indietro nel tempo è Aase, la madre di Peer Gynt. Per la prima volta, nel nostro colloquio, la scena teatrale s'illumina e l'attrice si rivede sul grande letto dell'immaginario tavoloso del *Peer Gynt* di Trionfo. Persino la sua voce cambia. «Nessuno degli altri personaggi che ho interpretato ha lo spazio di Aase, che nutre la fantasia del figlio e muore giocando con lui. Siamo in tutt'altra opera. Il testo di Groddeck faceva pensare che Aase fosse anche la altra donna di Peer. Trionfo, accogliendo questa idea, mi ha lasciato sempre in scena e io

HY - *Poi c'è una sorta di buco nero: tra il secondo decennio del '900 e gli anni '50 l'interesse per Ibsen cala vistosamente in tutta Europa. Perché?*

R.A - Non è più vissuto come elemento di scandalo, di feroce dibattito su problemi d'attualità (i diritti della donna, il femminismo, l'ereditarietà del male). La schiavitù della condizione femminile si attenua e la scoperta della penicillina sottrae ogni alone di incubo al dramma di una malattia come la sifilide, che è al centro di *Spettri*. È un autore troppo vecchio e troppo giovane al tempo stesso: non ci sono più i dati di attualità che lo rendevano scandaloso, ma non c'è stato ancora quel distacco critico che lo potrebbe rendere un "classico". Bisogna arrivare ai tardi anni '60 perché il punto di vista psicanalitico e freudiano ci facesse capire che si può rileggere Ibsen con questi strumenti. La pedofilia, le relazioni edipiche, l'incesto sono mostri dell'inconscio di cui solo oggi riusciamo a parlare con una certa libertà. Quando dico "pedofilia" mi riferisco a un testo come il costruttore Solness, incentrato su una serie di baci passionali, sulla bocca fra un affascinante uomo di mezza età e una bambinetta di dodici-tredici anni anche se nessuno ci ha fatto caso...

HY - *In Italia, l'avvento del teatro di regia nel secondo dopoguerra genera nuovo interesse intorno a Ibsen. Costa, Squarzina, Strehler tra gli anni '40 e '60, Trionfo e Ronconi nel decennio '70-80 e Castri negli anni '80. Ma con quali esiti?*

R.A. - Nel primo ventennio post bellico, direi tutti allestimenti noiosi, nessuno memorabile. Tutti prendevano sul serio solo certi temi e valori. Ma il problema non è tanto il teatro di regia, quanto lo scatto di genio. Aldo Trionfo, nel 1972, fece un bellissimo *Peer Gynt*, rileggendolo in chiave psicanalitica. Il protagonista aveva un rapporto edipico con la madre e diventava figlio di tutta la narrazione, che si svolgeva su un palcoscenico trasformato in un grande letto. A Ronconi, invece, dei contenuti e dei sottotesti non importa nulla. Per esempio in *Spettri* (1982) costruisce

1977 *L'anitra selvatica* di Ronconi

L'ANITRA SELVATICA, traduzione di Marcella Rinaldi. Regia di Luca Ronconi. Scene di Gae Aulenti. Costumi di Vera Marzot. Con Claudio Gora, Omero Antonutti, Ferruccio De Ceresa, Eros Pagni, Lucilla Morlacchi, Giancarlo Dettori, Miriam Crotti. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

L'idea che presiede all'*Anitra selvatica* di Luca Ronconi, lo spettacolo ibseniano prodotto dallo Stabile di Genova (...), è la definitiva liquidazione dell'Ottocento. Quest'idea percorre tutto lo spettacolo; lo apre con una geniale intuizione figurativa, che appartiene al miglior Ronconi "sonnambulico", al Ronconi delle larve, dei sogni, della mobilia in disuso di Utopia e lo chiude con un bellissimo finale dove il messaggio "idealista" finisce sconfitto e si rivela - d'accordo con Ibsen - come il vero "cattivo", che muore friggendo nella tragedia come un tizzone fumoso e bruciacchiato nell'acqua gelida. Come sempre, la genialità di Ronconi è di natura semplice. Lo spettacolo presuppone la decrepitezza del teatro ibseniano, e, nello stesso tempo, il suo diritto alla novità. Secondo un'esplicita equazione fra "testo" e "corpo", l'*Anitra* di Ibsen viene trattata da Ronconi come un corpo vitale ma anche come un cadavere, suscettibile di un'analisi che è un'autopsia. Il testo di Ibsen viene smembrato, disarticolato e riarticolato, restituito dalla mummia al sangue; smontato come un meccanismo che si può guardare da tanti punti di vista, però sempre nel punto in cui ogni passione è gelata, e ci si stacca, ci si comporta da manipolatori impassibili della vita. L'*Anitra* di Ronconi non è altro che questo procedimento di lettura, questa reinvenzione di un procedimento creativo tradotta in termini scenicamente visibili. Ronconi parte dal passato, dalla decrepitezza, da un orizzonte defunto. Parte dall'Ottocento, e lo sfrutta, lo provoca, costruendo sopra il primo atto di Ibsen, e con il corpo stesso del testo di Ibsen, una magistrale "prefazione critica in scena", un preambolo straniante dove ci viene spiegato "dove siamo". Ci si spiega che il drammone di Ibsen si situa (e ci situa) nello spazio tardoborghese del capitale, delle industrie famigliari, delle ciminiere che coprono piccoli inferni di denaro e di sesso. Siamo fra anticaglie e ectoplasmi, nelle muffe di una caverna dove i favoriti di Ibsen proliferano rampicando sulle gote di fantasmi in marsina dalle facce di falsi Verdi e falsi Garibaldi. L'Ottocento è deriso non senza commiserazione e dolore. Così siamo subito messi in posizione critica. Aspettiamo. Aspettiamo un dramma di Ibsen. Poi, questo stesso dramma ci viene messo sotto gli occhi incredibilmente aggiornato, ravvicinato, strappato alle anticaglie, investito da una luce nuda che lo uccide mentre lo fa esistere. Una luce impassibile, antidrammatica, antieroica. La luce delle fotografie. Stiamo infatti guardando l'*Anitra* di Ibsen con la testa infilata sotto il cappuccio nero di un vecchio treppiedi (il protagonista di Ibsen è un fotografo). Ed ecco che lo spettacolo "si fotografa" si sviluppa sotto i nostri occhi, simile a uno di quei modellini che gli architetti usano e manipolano per dare forma plastica alle proprie idee (e infatti lo scenografo di Ronconi è un architetto, Gae Aulenti). Ne nasce un rigoroso, coerente contrappunto fra la struttura formale della tragedia e lo sviluppo formale delle immagini in negativo delegate a riprodurla. Il testo dell'Anitra, simile a un corpo in movimento, si agiterà fissandosi in tanti fotogrammi, in tante pose, mentre a livello stilistico è chiaro che la lastra si svilupperà ignorando il naturalismo, e dando corpo ai simboli. (da Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo*, Garzanti 1998)

In questa pag. una scena di *L'anitra selvatica*, messa in scena nel 1977 da Luca Ronconi (foto: Nuova Arcadia) nella pag. seguente Giancarlo Dettori e Franca Nuti in *Spettri*, regia di Cesare Levi (2001-2002).

perché c'è sotto un altro malinteso, questa volta legato alle traduzioni, cioè l'uso forzato di sinonimi di una medesima parola, che depista il lettore-spettatore.

HY - *Tra la fine del"800 e l'inizio del '900, quanto ha inciso nella ricezione da parte del pubblico dei paesi non di lingua scandinava o tedesca la traduzione delle pièces di Ibsen? Quanto è labile il confine tra adattamento e censura?*
R.A. - Le traduzioni hanno banalizzato e impedito una più profonda comprensione, perché l'ottica di teatranti ed editori era quella di pensare che la varietà lessicale fosse una ricchezza. Il significato delle ossessioni linguistiche di Ibsen non è quindi stato capito. Non solo. L'errore di considerarlo figlio della cultura positivista ha fatto pensare che usasse una lingua colloquiale, mentre la sua è una scrittura ossessiva, non certo naturalistica. C'è un doppio livello nascosto in Ibsen: nei contenuti è lo scandaglio dell'inconscio, nella forma è l'uso di una lingua simbolista. Ma i teatranti tutto sommato sono moralisti e non vogliono vedere le cose sgradevoli. Per esempio, in *Spettri*, Ibsen sottolineava anche un aspetto minore, cioè che la madre, oltre alla corda nobile della sofferenza e del sacrificio, ne aveva anche una più umana, fatta di passioni e leggerezze, che si manifesta nel tentativo abortito di tornare insieme al pastore Manders dopo essersi accorta di aver sposato un dissoluto. Questo fatto secondario, ricordato in un dialogo tra i due, è quasi una piccola pochade dentro il dramma. Ecco, Antoine taglia tutte queste battute, perché non voleva considerare la parte bassa e un po' adulterina della vicenda. Quindi c'è sì un'ottusità moralista e perbenista nel pubblico borghese, ma anche gli intellettuali più illuminati non vogliono vedere e, quando non tornano i conti, barano.

HY - *In Italia, si diceva prima, a fine '800 c'è una borghesia pronta a recepire solo certi temi, e il teatro di regia ancora non esiste. I drammi di Ibsen cadono nelle mani di mattatori e di agenti teatrali geniali ma senza scrupoli. Con quali risultati?*
R.A. - Le pièce di Ibsen sono considerate lunghe e difficili. Enrico Polese, proprietario dell'agenzia teatrale *L'Arte Drammatica* e dell'omonimo potentissimo periodico, firma molte traduzioni di Ibsen, semplificando e moralizzando con l'intenzione di rendere tutto più a misura della tradizione teatrale italiana e di un pubblico che, proprio in virtù di questi "accorgimenti", magari riesce ad apprezzare i grandi temi civili, ma certo non ha più materia per cui scandalizzarsi. Per esempio, in *Spettri* il pastore Manders ha delle tentazioni della carne, ma nelle traduzioni italiane diventa una sorta di buon parroco di campagna. E poi i mattatori si scelgono i personaggi come personali cavalli di battaglia, ma senza alcuna idea di regia e di coerenza con le indicazioni del testo. Il teatro del grande attore non ha un'idea dell'insieme. La Duse, quando fa *Spettri*, sposta tutto dal punto di vista del grande dolore della madre, ma ne trascura completamente, e credo non a caso, il lato "baldracchesco".

In apertura un disegno di Gustav Laerum, in questa pag. Franca Nuti e Corrado Pani in Peer Gynt, regia di Aldo Trionfo (1972)

1972 *Peer Gynt* di Trionfo

PEER GYNT, traduzione di Anita Rho. Riduzione e regia di Aldo Trionfo. Scene e costumi di Emanuele Luzzati. Musiche di Edvard Grieg. Con Corrado Pani, Franca Nuti, Leda Negroni, Franco Branciaroli, Franco Mezzera, Cecilia Polizzi. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

Nelle mani di Aldo Trionfo (Teatro Stabile di Torino) il *Peer Gynt* di Ibsen diventa un album di immagini della puerizia, un'arruffona bamboccería. Il tema sembra essere questo: le avventure del protagonista sono tutte bravate e balle e fandonie: in realtà egli non è mai uscito dalle morbide coltri del suo letto infantile, dalle fiabe, dai giuochi, dai giorni felici della fanciullezza, non si è mai spiccato dalla madre. Peer Gynt (Corrado Pani) trascorre l'intero spettacolo involto, come un bruco nel bozzolo, tra le pastose lenzuola e gli innumeri cuscini di un letto badiale. E se non saltasse continuamente come una renna, se non tombolasse con rotolamenti e capriole sulla gommapiuma, il suo debole per le imbottite e i piumacci lo assomiglierebbe ad Oblòmov. Invade l'universo con biancherie di Fiandra l'immensa distesa del letto abbagliante, escogitata da Emanuele Luzzati, dietro la quale pinnacoli di garza grigia e fumosa fingono ora picchi di nordici monti ora dune ora frangenti. Su questo giaciglio, traboccante come pasta che lievita, Peer Gynt si trascina la madre e le altre sue donnettine, inventate nei sogni a occhi aperti, e ospita trolli, coboldi, la corte sguaiata del Vecchio di Dovre, persino guerrieri africani provvisti di pennacchi e flabelli. Con bianchi stivaletti le incongrue creature sprizzate dai castelli in aria del fantasioso ragazzo balzano sul soffice suolo di piumini e guanciali, sfilano agli orli del letto sontuoso. Poiché la fuga della sua vita è un prodotto del suo onirismo infantile, la mattia, la grandigia, la spregiudicatezza del protagonista si attenuano a favore dell'innocenza. Il regista denuda con compiacimento il risvolto incestuoso dell'affetto tra Peer Gynt e la madre. Già all'inizio, nella scena dei falsi litigi, la bionda Aase (Franca Nuti), apprensiva e lunatica, si getta con modi lascivi sul figlio disteso nel letto ed il figlio la porta poi a cavalcioni sulla propria schiena di renna. E per questo Aase può poco dopo cambiarsi nella maliarda Donna vestita di Verde (lamé smeraldino), che Peer Gynt seduce e rinnega. (...) Trionfo si ingegna di dissipare tutto il macabro, gli incubi, le paure che opprimono le reveries solitarie della fanciullezza, e converte anche i lèmuri in ninnoli. (...) I mitologemi infantili di questo Peer Gynt, molle per la soffocità delle coltri come un topo di mulino cresciuto nella farina, non hanno supplementi di orrore. La bambineria, dilatata dalla proiezione del grande gatto nero sul fondo, si addice alla scena del transito di Aase, in cui Ibsen stempera con sentori di favola il ribrezzo della morte. Ma come conciliarsi con quella banale batteria di intatti balocchi da emporio, ammucchiati sulla ribalta, se i paradisi della fanciullezza, veduti con gli occhi di oggi, sono in effetti un terribile assortimento di crushed toys, di bambole rotte, di fracassatissimi attrezzi? (da Angelo Maria Ripellino, *Siate buffi!*, Bulzoni 1989)

gressista europea di quel tempo. Anche in Italia è stato accolto così, ma ancora di più come filosofo e drammaturgo portatore di valori considerati un po' astratti, come la libertà o la coerenza verso se stessi. Questo perché la borghesia italiana era meno assestata e avanzata rispetto a quella europea e qui basti un semplice confronto. Il teatro colto europeo di fine '800 e inizio '900 (Ibsen, Strindberg, Cechov, Shaw) si muoveva su due assi: da una parte la rappresentazione in chiave sociologica della classe borghese, ormai protagonista indiscussa dei testi, e dall'altra le problematiche esistenziali a essa legate, come il rapporto con la donna, la madre, la moglie, la famiglia. In Pirandello, invece, esistono solo i problemi esistenziali, perché evidentemente l'Italia di allora era ancora un paese latifondista e nullafacente, dove quindi erano poco sentiti i problemi riguardanti le professioni.

HY - *Ma anche in Italia si erano manifestati dei "piccoli Ibsen", come Praga o Giacosa, primi timidi cantori di una borghesia in ascesa, che però aveva già in sé i germi della decadenza...*

R.A. - Sì, però di valore inferiore, anche se ne sono in qualche modo i corrispondenti nostrani, perché affrontano sia temi sociali (le professioni borghesi e relativi problemi) sia esistenziali (adulterio *in primis*). Ma sono eccezioni, anche dal punto di vista geografico, perché rappresentano problematiche esistenti sostanzialmente solo nel nord Italia.

HY - *Torniamo all'impatto di Ibsen sulle scene europee...*

R.A. - Ibsen è considerato un autore democratico e progressista, che serve alle battaglie culturali e che sta dentro i valori della civiltà naturalista. Per esempio in *Spettri* affrontava il tema dell'ereditarietà della sifilide e quindi delle colpe dei padri che ricadono sui figli. Questa impostazione favorisce secondo me un altro grande malinteso: Ibsen viene recepito come una specie di grande tragico greco dei nostri giorni. E questo lo capisce bene Antoine che per primo mette in scena *Spettri* in Francia nel 1890, leggendo il personaggio di Osvald come una sorta di Edipo-Oreste moderno, con una madre che lo allontana da sé per salvarlo dalla depravazione in cui cadrebbe vivendo sotto lo stesso tetto di un tale padre degenere. Ma il fato colpisce lo stesso perché il male è dentro. Questa visione di Ibsen come nuovo drammaturgo "greco" si smonta osservando attentamente le didascalie, che più delle battute contengono il vero sottotesto delle sue pièce. Il fondamentale tema dell'origliamento attraverso porte sempre semichiuse o semiaperte c'è in *Spettri*, in *Rosmersholm*, in *Un nemico del popolo*, probabilmente anche in *Anitra selvatica*. In tutta la drammaturgia ottocentesca è presente questo tema, perché la società borghese vive in questi spazi chiusi e claustrofobici, ma anche di rappresentanza, che sono i salotti, pieni di porte, popolati da cameriere pettegole, mariti e mogli che vogliono sapere. Ma la grandezza di Ibsen, a mio parere, non è solo nell'aver affrontato temi sociali, ma soprattutto nel suo essere stato, come dice Massimo Castri, il fratello gemello di Freud. Ibsen mette certamente a fuoco anche i problemi professionali e sociali della borghesia, ma c'è anche fortissima questa capacità di ascoltare l'inconscio, di tirare fuori tutte le perversioni immaginabili e non, incesti, adulteri, pedofilia, complessi edipici. E lì c'è Freud, che di lì a poco farà passare la borghesia viennese dal divano del salotto al lettino della psicanalisi.

HY - *Ma allora lo scandalo che suscita in Europa è perché era andato a scomodare i fantasmi dell'inconscio più che a toccare problematiche di tipo sociale?*

R.A. - No, credo che nell'Europa di fine '800 Ibsen suscita scandalo e interesse perché tocca tematiche sociali. Nel '900 avanzato, in Italia direi con le regie di Massimo Castri a partire dagli anni '80, sono invece privilegiati i fantasmi dell'inconscio. Tutto parte da Groddeck, che nel 1910 tiene quattro conferenze su Ibsen. La sua analisi di Nora in *Casa di bambola* è folgorante. Sostiene infatti che la protagonista ha una struttura mentale romanzesca, ha bisogno di trasformare sempre la realtà in favole, per esempio che suo marito è un eroe e che lei, la sua bambinella, gli ha salvato la vita, ma poi, quando tutto va a rotoli, se ne va di casa facendo una scenata. Ecco, secondo Groddeck lei in realtà non può vivere al di fuori di questo rapporto sado-maso, di cui il marito è lo spettatore privilegiato, e quindi tornerà a casa nel giro di pochi giorni con la scusa che nel frattempo sono entrambi cambiati e maturati. Insomma è tutto un giochino a uso e consumo dei due coniugi e del loro menage. Questo è straordinario perché vuol dire che la chiave di lettura protofemminista si vanifica. Il bello è che Groddeck arriva a questa conclusione per forza di intuizione (che hanno solo le persone geniali). Oggi abbiamo uno strumento fondamentale per comprendere che Groddeck aveva ragione, e mi riferisco alle *Concordanze* ibseniane, pubblicate una quindicina di anni fa. Sempre a proposito di *Casa di bambola*: se, in tutti i suoi 26 drammi, la parola «vidunderlig» (meraviglioso) ritorna 47 volte, di cui 19 in *Casa di bambola*, è chiaro che quella è la parola chiave del testo. Se poi di quelle 19 volte, 15 sono in bocca a Nora e 4 a Kristine e Torvald (oltre tutto come ripetizioni interrogative del termine usato da Nora), allora è chiaro che il termine «meraviglioso» è la parola chiave non solo di tutto il testo, ma di un personaggio. «Meraviglioso» sta a indicare quella dimensione fiabesca già intuita da Groddeck, che forse non sapeva il norvegese e certo non aveva a disposizione le *Concordanze*. Ma la cosa buffa è che su uno strumento straordinario come le *Concordanze* oggi non ci lavorano nemmeno i nordici. Abbiamo la possibilità di cogliere la ricchezza del linguaggio di Ibsen, ma non la sfruttiamo

intervista a Roberto Alonge

L'inconscio: che DRAMMA!

di Claudia Cannella

Nato a Skien il 20 marzo 1828 e morto cent'anni fa, il 23 maggio 1906, a Christiania, l'odierna Oslo, lo scrittore norvegese è considerato il padre del dramma moderno. Cantore critico della civiltà borghese ottocentesca, con lui il teatro si fa specchio critico della società, luogo deputato al dibattito delle grandi questioni della famiglia, del lavoro e della carriera. Il successo arriva nel 1879 con la storica "prima" a Copenhagen di *Casa di bambola*, testo che lo consacrerà paladino dei diritti della donna. Come scrisse Shaw: «la discussione conquistò l'Europa». Una discussione i cui echi, lo vedremo in queste pagine, non si sono ancora oggi spenti. Ma sono soprattutto le opere che lo hanno fatto accomunare a Freud, per i temi scottanti che andò a pescare nel fondo dell'uomo che si affacciava al '900, a sollecitare da sempre attori e registi d'occidente e d'oriente a confrontarsi con lui

IBSEN

a cura di Roberta Arcelloni

Se la regia nasce nel cuore dell'Europa, la grande drammaturgia di fine '800, quella che canta i sogni e le angosce dell'esistenza borghese - Ibsen, Strindberg, Cechov - si sviluppa in Paesi più decentrati. «Lo sguardo che viene da lontano - come sempre avviene a chi si sente emarginato - è più curioso, guarda più intensamente, penetra meglio la realtà delle cose» dice Roberto Alonge, ordinario di Storia del Teatro al Dams di Torino e tra i massimi studiosi di Ibsen in Italia, che qui intervistiamo. L'autore norvegese, contrariamente a tanti intellettuali inerti e nullafacenti presenti nei suoi drammi, sa amministrare molto bene il suo lavoro e il favore che incontra sulle scene europee a partire dall'ultimo decennio dell'800. Forse perché ci arriva quando ha più di sessant'anni e alle spalle una solida, seppur locale, carriera di drammaturgo. È infatti con lui che, in un Paese ancora legato a un repertorio di derivazione francese (*vaudeville*, commedia d'intrigo, dramma storico), inizia la via norvegese al teatro. La sua produzione giovanile si indirizza alla tradizione storico-folklorica nazionale, ha successo ma, per arrivare alla "seconda maniera", quella incentrata sulle tematiche contemporanee che lo renderà celebre, passeranno ancora molti anni. A partire dal 1864 trascorre lunghi periodi all'estero in una sorta di autoesilio creativo e, proprio durante uno dei lunghi soggiorni italiani, scrive *Una casa di bambola* (1879) e, due anni dopo, *Spettri*. La borghesia, come in gran parte della produzione drammaturgica europea, ne è protagonista, ma i temi che affronta sono scottanti: la condizione femminile, la trasmissione della sifilide e, su tutto, l'ascesa e la caduta di grandi borghesi, tutti *self made man* con il nobile intento di forgiare il progresso e molto meno nobili incapacità di costruire altrettanto nella vita privata. I suoi testi vengono rapidamente tradotti (in certi casi edulcorati) e messi in scena con grande clamore in tutta Europa. Tra il 1877 e il 1899 scrive, tra i ventisei drammi della sua produzione, quei dodici che ne faranno il critico cantore della borghesia ottocentesca.

HYSTRIO - *Prima i paesi di area scandinavo-tedesca, poi il resto d'Europa e l'Italia. Ibsen è il "caso teatrale" dell'ultimo decennio dell'800, perché?*

ROBERTO ALONGE - Ibsen, alla fine dell'800, è stato il drammaturgo più importante a livello europeo. A mio avviso, però, con un malinteso: è stata presa sul serio l'apparenza esteriore dei suoi drammi incentrati sulla famiglia, la libertà, le donne, il lavoro. È stato visto come un autore che metteva in crisi gli assetti familiari e andava a toccare i problemi della professione. Indubbiamente è stato uno straordinario specchio per la borghesia pro-

DOSSIER

HENRIK

ubulibri

le edizioni dello spettacolo

via Ramazzini 8 20129 Milano
tel 02/20241604 fax 02/29510265
edizioni@ubulibri.it www.ubulibri.it

Premio Nobel 2004
Elfriede Jelinek
Sport. Una pièce
Fa niente. Una piccola trilogia della morte *(La regina degli Elfi, La morte e la fanciulla, Il viandante)*
introduzione di Luigi Reitani
pp. 180, €22,00

Thomas Bernhard
Teatro V
(Il presidente, Il teatrante, Elisabetta II)
introduzione di Eugenio Bernardi
pp. 264, €22,00

Bernard-Marie Koltès
Da Sallinger a Roberto Zucco
con l'aggiunta di *Le amarezze* e *L'eredità*
a cura di Franco Quadri
pp. 192, € 22,00

Il teatro vagante di Giuliano Scabia
a cura di Fernando Marchiori
con scritti dell'autore, di Eugenio Barba, Gianni Celati, Antonio Costa, Massimo Marino
pp. 288, ill. b/n e colore, € 20,00

Eugenio Barba e Nicola Savarese
L'arte segreta dell'attore
Un dizionario di antropologia teatrale
pp. 320, ill. b/n e colore, €40,00

Stefano Casi
I teatri di Pasolini
introduzione di Luca Ronconi
pp. 320, €26,00

Davide Enia
Teatro
(Italia-Brasile 3 a 2, maggio '43, Scanna)
pp. 156, €16,00

Louise Brooks
Lulu a Hollywood
2ª ed. aggiornata, pp. 152, ill., €16,00

Annibale Ruccello
Teatro
(Le cinque rose di Jennifer, Notturno di donna con ospiti, Week-end, Anna Cappelli, Mamma, Ferdinando)
introduzione di Enrico Fiore
pp. 188, €19,00

Franco Scaldati
Pupa Regina Opere di fango
introduzione di Franco Quadri
pp. 140, €14,50

Il Patalogo 28
Annuario del teatro 2005
Speciale "Il ruolo della regia negli anni duemila"
pp. 320, illustratissimo, €55,00

Copi
Teatro
(La giornata di una sognatrice, Eva Peron, L'omosessuale o la difficoltà di esprimersi, Le quattro gemelle, Loretta Strong, La Piramide, La torre della Défense, Il frigo, La notte di Madame Lucienne, Le scale del Sacro Cuore, Una visita inopportuna)
a cura di Franco Quadri
pp. 336, €24,00

Ekkehard Schall
La mia scuola di teatro
Seminari, lezioni, dimostrazioni, discussioni
introduzione di Maria Grazia Gregori
pp. 192, ill., €22,00

le ultime novità

Motus
Io vivo nelle cose
introduzione di Goffredo Fofi
pp. 192, ill., €29,00

Barbara Nativi
Teatro
(G.G., Io è un altro, dedicato ad Arthur Rimbaud, Nervi e cuore, un viaggio con Artaud, Dracula, Non solo per me, Lettera di bambola, Lettera del soldato, Ritratti di fine secolo, Il prologo delle domande, Stakanov ailhi)
a cura di Dimitri Milopulos e Andrea Nanni
pp. 272, €15,00

Antonio Tarantino
La casa di Ramallah e altre conversazioni
(La pace, Conversazioni, Stranieri)
introduzione di Franco Quadri
pp. 176, €16,50

Gioele Dix e Sergio Fantoni
Edipo.com
con la collaborazione di Francesco Brandi
prefazione di Umberto Albini
pp. 96, €13,00

di nuovo in libreria

Michel Leiris
La possessione e i suoi aspetti teatrali
2ª ed., pp. 88, €10,00

Mel Gussow
Conversazioni con Pinter
2ª ed., pp. 136, €13,00

mata sulla base di alcuni rappresentanti della scuola russa, penso di lavorare in modo simile, per lo meno me lo auguro, a come lavorava Mar'ja Knebel. Io l'ho vista al lavoro sugli *etjudy*. Perché tutto deve prima nascere nel corpo dell'attore e poi prendere la forma indicata dal regista. Per quanto un regista possa essere dotato di un pensiero vasto e profondamente intuitivo, tuttavia predire, pronosticare come si comporterà l'individualità irripetibile di un organismo umano complessissimo, intendo dire l'attore, non è possibile. Per questo se si spia, si osserva l'attore al lavoro e poi con delicatezza si tenta di stimolare, di correggere, ciò che lui stesso ha proposto, beh, si ottiene un risultato molto più ricco di quello che ci si era immaginati. È un percorso lungo, accidentato, ma la parte, diceva il mio maestro, ha bisogno di maturare». Già, Mar'ja Knebel, diretta allieva di Stanislavskij. Qui in Russia pedagoga amatissima e citatissima (suo allievo è stato anche Anatolij Vasil'ev), autrice di libri importanti come *La pedagogia come poesia*, purtroppo, è da noi sconosciuta (se volete saperne qualcosa di più, prendete il numero 2/2003 di *Hystrio*, troverete un suo brano tradotto). E gli *etjudy*, anche di questo tema abbiamo parlato su questa rivista. Come dice la parola stessa si tratta di studi scenici, di schizzi, abbozzi, che possono avere innumerevoli temi ispiratori: una scena, alcune battute del personaggio, o una fantasia su un possibile momento biografico che precede o segue una certa scena. Su questi studi si lavora ripetutamente insieme al regista. «Via via che le prove proseguono si viene a formare un notevole assortimento di etjudy. Alcuni di questi mi sono ben chiari nella mente, ma non è detto che siano i migliori, altri meno. E allora arriva il momento in cui propongo agli attori di fare le cosiddette "filate"».

Venti ore di "filata"

«Che si prolungano per molto molte ore: nove, undici, a volte anche venti ore. Durante questa terribile, faticosa filata di tutti gli *etjudy* creati sul testo, qualcosa cominciano a capire gli attori e qualcosa comincio a capire io. E pian piano si arriva a scegliere cosa tenere e cosa eliminare. E non mi è mai capitato di trovarmi di fronte al problema di avere troppe cose e di non sapere che cosa tagliare. E poi una grandissima parte di materiale si riduce grazie a una regolazione del ritmo. E qui si tratta di un lavoro prettamente mio. Un lavoro che bisogna condurre con molta dolcezza, delicatezza. Perché l'attore durante il suo faticoso lavoro ha cominciato, diciamo, a fare amicizia con la sua parte, e istintivamente cerca di proteggerla da me e quindi, bisogna regolare il suo lavoro con molta cura e talvolta l'operazione è molto dolorosa. Accade che l'attore si perda e non se ne renda conto, pensa di affrontare al meglio il personaggio e invece lo soffoca. Ma questa è una questione complessa...». Come abbiamo detto Erenburg è ora alle prese con *Ivanov* di Cechov («Perché Cechov? Non lo so. Il mio maestro diceva che appena tu formuli qualcosa, nomini un sentimento lo uccidi. Comunque è lo scrittore più violento, più crudele che io conosca, dal punto di vista della verità che ci presenta, più crudele di lui per me ci sono solo Bunin e Nabokov») con cui pensa di debuttare nella primavera del 2007. Un'altra gelida serata pietroburghese eccomi, seduta su una panca, una tazza di tè in mano, a una prova. A coppie e singolarmente alcuni attori hanno preparato da soli alcuni *etjudy* e li mostrano a Erenburg. Per ora si tratta di scene molto brevi, in cui sono presenti pochissime battute del testo. Ognuno, naturalmente, parte dal proprio personaggio. Alla dimostrazione assistono tutti gli attori della compagnia, i quali al termine di ogni studio, guidati molto abilmente da un istrionesco e al contempo maieutico Erenburg, discutono, cavillano appassionati su ogni più piccolo gesto, avanzano le proprie ragioni, chi timidamente come il pallido straordinario interprete di Vaska Pepel' nello spettacolo di Gor'kij, chi vincendo una evidente vergogna con il riso, come l'attrice che, sempre *Nel fondo*, dà corpo a una vitalissima Natasa, e si lanciano in fantastiche elaborazioni biografiche del personaggio. Un'ora di accesa discussione attorno, magari, a due sole parole che Cechov ha messo in bocca a un personaggio, nel desiderio di aprirsi delle strade proprie nel testo e nella parte, di attingere a quella vita-verità sempre così pervicacemente cercata, inseguita, ciascuno a suo modo, dagli uomini di scena russi. Una razza in via d'estinzione, in verità, perché il capostite dei cercatori di verità - sì lui, Stanislavskij - se oggi ricapitasse nella sua Russia e andasse a vedersi un po' di spettacoli, non farebbe che esclamare sconsolato «Eh no, non ci credo». Quindi bisogna avere molta attenzione verso registi come Erenburg che da buoni medici fanno di tutto per tenere vivo il teatro. ■

ferro battuto (e gradini rotti, pareti scrostate, corrimano di legno inaridito: l'incuria del nostro sud) e al quarto piano ecco - ah, che tepore - alcune stanze utilizzate come sale prove dal Teatro Lensovet, che si trova poco distante da qui. Qui Erenburg sta provando il suo prossimo spettacolo, *Ivanov* di Cechov. Non è un giovane regista Lev Borisovic, i cinquanta li ha già oltrepassati, ma i tre spettacoli messi in scena con il gruppo di attori da lui seguito e portato al diploma all'Accademia d'arte teatrale della città (Spgati) e che poi si è costituito come Nebolsoj dramaticeskij teatr (alla lettera, ma in italiano suona male, Non-grande teatro drammatico, o che abbreviato si scrive NeBdt, omaggio e al contempo presa di distanza dal Grande teatro drammatico, Bdt dell'amato maestro Tovstonogov, oggi scomparso, uno dei maggiori registi russi) hanno ricevuto larghi consensi della critica e quest'anno *Nel fondo* è candidato come miglior spettacolo all'importante premio nazionale La Maschera d'oro.

La zattera degli ultimi

Nel fondo (o *Bassifondi*, o, ancora, nelle prime traduzioni italiane, *L'albergo dei poveri*) che per primo venne messo in scena da Stanislavskij nel 1902, e che portò la fama di Maksim l'amaro (questo il significato del suo pseudonimo) oltre i confini russi (Reinhardt ne fece un suo cavallo di battaglia) riflette, non meno di allora, gli anni immediatamente precedenti la rivoluzione, le condizioni drammatiche di povertà e degrado sociale della Russia di oggi. Ma al regista non è quest'aspetto sociale del testo di Gor'kij che interessa. A lui preme indagare e portare in luce l'universalità delle sofferenze e delle passioni da cui sono animati i "miserabili" che si ritrovano nel tetro asilo notturno e che parlano della morte, dell'aldilà, di Dio, si dibattono in pene d'amore, sono schiavi dell'alcool e vittime della povertà o della violenza. «Per me questo testo tratta dell'ignoranza che gli uomini hanno di se stessi. Tu pensi che nel tuo fondo c'è una certa cosa, e invece c'è qualcosa di completamente diverso, a volte di opposto a ciò che tu pensavi. Se si mette in scena quest'opera dal punto di vista sociale, secondo la mia opinione, non vale un soldo bucato». Il regista affronta il testo di petto, senza mediazioni, affidando la possibilità di una nuova efficacia dell'opera di Gor'kij, esclusivamente al lavoro degli attori su se stessi o sul personaggio (per dirla alla Stanislavskij), compiendo insieme a loro un percorso lungo arduo e impietoso di ricerca di una verità scenica sempre al limite di un realismo crudo, aspro ed estremo. I personaggi vivono i loro drammi a ridosso uno dell'altro su una nuda e piccola pedana di legno scuro, che da inclinata si fa verticale a seconda delle circostanze, una sorta di zattera non solo di "ultimi" della terra, ma di uomini alle prese con le nude passioni e i nudi dolori di noi tutti, che naviga in un mondo buio e deserto, con la speranza che continuamente si riaffaccia di riuscire ad approdare a un punto di luce, di trovare una via di uscita dal "fondo" in cui si è precipitati. Uno spettacolo, dunque, che vive tutto della interpretazione e gli attori di Erenburg sono di un affiatamento eccezionale, tutti senza eccezione vivono ogni piega, ogni sfumatura, del loro personaggio con un'adesione emotiva e fisica alla storia di ciascuno che passa in platea come una corrente elettrica. Non c'è gesto o tono di voce esteriore o di pura maestria interpretativa o ancora che travalichi in modo fastidioso la linea dell'arte per precipitare nella vita *tout court*, anche se l'interiorizzazione è profonda, intensa, il personaggio quasi una seconda pelle dell'attore.

Riscaldare l'anima

Biografia complessa, come dice lui stesso, quella di Erenburg. «ho terminato l'università in lettere e poi l'istituto teatrale come attore in Siberia, a Nobosibirsk, e poi qui a Pietroburgo sono entrato all'Accademia nel corso di regia e ho studiato con Tovstonogov. Subito dopo mi sono laureto in medicina. La ragione? Complessa anche questa, in quel momento non avevo più voglia di lavorare in teatro e al tempo stesso mi sembrava che se io avessi terminato medicina avrei capito meglio che cos'è la fisiologia e psicologia umana, e ciò mi avrebbe aiutato nel mio lavoro con gli attori. Anche se, sia chiaro, la medicina è medicina e l'arte è arte. Non cura, per lo meno nel senso primo della parola. È piuttosto un esercizio di riscaldamento dell'anima. Io ho lavorato davvero molto come pedagogo e gli attori che ora sono qui con me sono stati in gran parte miei allievi. La mia idea è quella di un teatro studio, in altro modo non lo concepisco nè lo capisco. Le mie basi sono quelle della scuola psicologica del teatro russo. Il mio maestro Tovstonogov diceva che l'ideale del teatro è lo studio e l'ideale dello studio è il teatro». La compagnia è nata sette anni fa, come abbiamo già detto tutto è iniziato con lo spettacolo di diploma del suo primo corso, *Madrid, Madrid!*, tragifarsa sui motivi di un testo spagnolo. Poi sono seguiti *Orchestra*, atto unico di Anouilh, e *Nel fondo*, che è giunto al debutto dopo un periodo esteso di prove. «Le prove si sono protungate per tre anni con lunghi, lunghissimi intervalli. Lo Stato non ci sostiene, noi viviamo di solo entusiasmo, ma bisogna in qualche modo guadagnare dei soldi per vivere, soprattutto in questo paese. Gli attori si mantengono con i serial televisivi e io lavoro a un Pronto soccorso di zona. Da voi, credo, è difficile che si possa morire letteralmente di fame come avviene qui. Come lavoro, mi chiede? Io penso che la mia maniera individuale si è for-

In apertura una scena di *Nel fondo* di M. Gorkij, regia di Lev Erenburg; in questa pag. un ritratto del regista; nella pag. seguente un'altra immagine dello spettacolo.

Nel fondo del teatro

di Roberta Arcelloni

Un affiatato gruppo di attori cresciuti alla scuola di un regista-pedagogo, che per vivere fa il medico al Pronto soccorso - Insieme da sette anni, provano quando possono e attorno al celebre testo di Gor'kij sono riusciti a montare uno spettacolo di grande energia e forza emotiva - E ora stanno affrontando Cechov

Che luce su Pietroburgo, a fine gennaio. Tutta di taglio, luce sempre d'alba o di tramonto che, ovunque giri lo sguardo, assottiglia e allunga ogni scorcio della città come una vecchia cartolina panoramica; luce di lama che raggela il già raggelato azzurro intenso del cielo, smeriglia il bianco di ghiaccio e neve del grande fiume Nevà e dei canali, rotto qua e là, dove l'acqua trova l'aria, da densi vapori smossi dal vento: luce da riflettore teatrale che corre dritta in orizzontale sulle facciate tutte colonne e lesene dei palazzi del Rastrelli e del Quarenghi. Certo, a fine gennaio, a Pietroburgo, anche un freddo cane. Si brinano i capelli che sfuggono al berretto. Ho appuntamento con Lev Borisovic Erenburg, regista di cui ho visto da poco un'intensissima messinscena di *Nel fondo* di Gor'kij. Mi affretto, imbozzolata da capo a piedi, lungo la prospettiva Nevskij, giro per il Vladimirskij, mi infilo in un portone, salgo per un ampia scalinata signorile dalla magnifica balaustra in

cepisce il rischio, se non la certezza, che il futuro sarà terrificante, se è vero che il fidanzamento tra Figaro e Susanna e tra Bartolo e Marcellina è il trionfo del *kitsch* e del *trash*, e si risolve in una volgare abbuffata, mentre al proscenio le damigelle s'ingozzano di patatine. Anche la drammaturgia musicale viene "modernizzata": a farne le spese sono i recitativi secchi. Bandito il cembalo, questi sono infatti affidati a un "recitativista", un artista di strada, un *homeless* che, un seggiolino incollato alle terga, appena può si accoccola in un angolo della scena e strimpella gli accordi su un sintetizzatore, strumento onnipresente di un rock immaginario. È l'ospite indesiderato, la coscienza inquieta di un mondo che detesta la precarietà ma, in fin dei conti, la permette. Rimane, ma sullo sfondo, un desiderio: quello di celebrare le stagioni dell'amore. L'amore interessato di Bartolo e Marcellina, quello sfiorito dei nobili e quello vibrante dei giovani, quello morde e fuggi dei ragazzi. Così, il recitativista raccoglie tanti *peluche*, per dimostrare che «il capro e la capretta», «l'agnello e l'agnelletta» «stan sempre in amistà», tutti si bloccano al proscenio, sorridenti e felici, giusto per un istante: il tempo della foto di gruppo, scattata dal direttore. ■

agli Ateliers Berthier dell'Odéon

MICHEL PICCOLI
roi di grande maniera

ROI LEAR, di William Shakespeare. Drammaturgia di Dominique Muller. Regia di André Engel. Scenografia di Nicki Rieti. Costumi di Chantal de la Coste-Messelière. Luci di André Diot. Suono di Pipo Gomes. Trucco e acconciature di Pallette. Con Michel Piccoli, Julie-Marie Parmentier, Lisa Martino, Anne Sée, Jerome Kircher, Gérard Watkins, Jean-Paul Farré, Jean-Claude Jay, Rémi Carpentier, Gille Kneusé. Prod. Odéon Théâtre de l'Europe, PARIGI.

Forse dovrebbero esserci meno Lear, meno Amleti e meno Otelli, meno Fedre e meno Sigismondi. Il numero delle rappresentazioni di questi capolavori dovrebbe essere limitato, altrimenti i registi di tutto il mondo non sapranno più cosa inventare per reinterpretarli e riambientarli. Sia chiaro, il *Re Lear* di André Engel, con le sue atmosfere anni Trenta carica di riferimenti cinefili, i suoi grandiosi giochi di luci per cui è stato scomodato l'armamentario dell'Opera di Parigi e la sua grande scritta *Entreprise Lear & co.*, non è certo tra le peggiori, anzi ha molti meriti, non ultimo un'inventiva che non teme d'introdurre qualche svolazzo da cabaret nel barbaro capolavoro. Ma cosa c'entrano con Lear gli anni Trenta, il cinema e i gangster nei loro splendidi gessati? E se c'entrano, perché si ha l'impressione che siano semplicemente il pretesto per cambiare costume ai vecchi personaggi? Alla fine, tra tante belle trovate, la cosa migliore sono i tamburi che risuonano durante le dissolvenze tra scena e scena. Sarà pure un ritorno all'interpretazione più classica, alla violenza primitiva e pre-cristiana di tanto universo shakespeariano, ma tant'è. E Michel Piccoli? Grande, grandissimo, sempre più piegato verso il suolo, ormai spezzato ad angolo retto sotto la celebre tempesta, stridulo e cattivo, bravo a palleggiare con garbo gli altri attori e a sottolineare più il capriccio del vecchio monarca che la sua titanica grandezza. Bravi anche i due fratellastri rivali, l'irsuto e valoroso Edgar e il nevrotico e proditorio Edmond, e soprattutto le perfide sorelle Rengana e Connerilla: la prima sinuosa e vampiresca come un'ombra del dottor Caligari, la seconda sempre più cruenta e libidinosa man mano che ci si avvicina al catastrofico finale. La magnanima Cordelia invece, per quanto giovane e graziosa, sembra mettere troppa melassa nella propria virtù. In generale tutti gli attori, vestiti coi magnifici costumi di Chantal de la Coste-Messelière, assecondano anarchicamente il proprio stile e il proprio timbro, anarchia che contrasta singolarmente con lo squadrato montaggio che struttura l'opera. Così anche il capolavoro finisce per «montrer ses ficelles», e dentro c'è un po' di tutto: *Tito Andronico*, *Riccardo II*, *Amleto*, *Macbeth*, e qualche premonizione di Cimbelino e della *Tempesta*. Grandissima maniera. In attesa di leggi draconiane sull'interpretazione dei classici, va bene così... *Filippo Bruschi*

In questa pag. una scena di *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* di Haneke; nella pag. seguente Michel Piccoli e Jules-Marie Parmentier in *Roi Lear*, di Shakespeare, drammaturgia di Dominique Muller, regia di André Engel (foto Marc Vanappelghem).

tralità del teatro mozartiano. L'azione ha luogo in una sala teatrale all'italiana: vuota, priva di scene, con l'unica scritta «Vietato fumare» che campeggia sullo sfondo. Tra la sala e la scena si compie un'utile, proficua confusione, quando questa deborda in quella nell'opera forse più pirandelliana di tutto il repertorio. È in sala, infatti, che don Alfonso (ruolo chiave, in cui giganteggia Raimondi) sigla la scommessa con i due incauti innamorati per dimostrare l'infedeltà delle (loro) donne: basta una stretta di mano per concludere un odioso *pactum sceleris*, un'intesa destinata a mettere a nudo debolezze e fragilità, desideri reconditi e segrete infiammazioni nelle relazioni umane. Per questo rivestono un ruolo centrale i travestimenti: ricchissimi, gli abiti da Albanesi di Guglielmo e Ferrando sono certo una sapida allusione alle mille seduzioni dell'Oriente, ma sono soprattutto un modo per mostrare ciò che i personaggi - tutti, quelli che si mascherano e quelli che partecipano alla mascherata - sono veramente. Non più partenze e arrivi, dunque, ma sortite *verso* il teatro, *dentro* un teatro che diventa luogo di indagini metafisiche, spazio in cui si rappresenta una storia che interroga i sentimenti umani. Per questo un momento di altissima poesia si coglie nel momento della partenza degli amanti, una separazione alla quale i quattro innamorati si oppongono intrecciando una lunga, contorta catena umana, che don Alfonso premurosamente infrange: per smascherare la realtà, secondo una prospettiva filosofica, illuminista, ma anche per svelare la profonda, tragica solitudine dell'uomo.

Don Giovanni manager tra i grattacieli

Ancora più devastante, se possibile, si rivela *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* secondo Haneke. Come in una sorta di allucinato, straniato *remake* di *Eyes Wide Shut*, tutta l'azione ha luogo di notte, nel meandro di corridoi di un megagrattacielo in cui ha sede la grande azienda di cui Giovanni è il *general manager*. La geografia delle relazioni tra i personaggi viene interamente riscritta: Giovanni all'inizio seduce Anna, figlia del Commendatore, *patron* dell'impresa, promessa a Ottavio, figlio del proprietario di un'impresa consorziata. Leporello? L'assistente personale di Giovanni. Elvira? La direttrice di una sede di provincia dell'azienda, dove Giovanni ha lavorato quand'era giovane; l'ha sedotta e usata per fare carriera. Zerlina e Masetto? Due extracomunitari acculturati, che, a causa delle scarse conoscenze linguistiche, si sono accontentati di un modesto impiego nell'impresa di pulizie dell'azienda. All'inizio si sorride di fronte a certe trovate divertenti: il catalogo di Giovanni? Un palmare. La festa del primo atto? Una mascherata notturna con i pulitori, in cui il celeberrimo «Viva la libertà» coincide con l'esasperato vitalismo di Giovanni che strappa i vestiti a un'inserviente. *Mobbing*? Non solo: perché tutti hanno ceduto al fascino di Giovanni, tutti irresistibilmente, tragicamente attratti. Anche Leporello - e qui cade probabilmente una delle ultime frontiere dell'opera - che continuamente lo minaccia di andarsene per ottenerne in cambio soddisfazioni non solo materiali. Tutto in un'anticamera buia, opprimente, che si illumina solo quando qualcuno accende un neon a tempo, o quando si apre il vano dell'ascensore per vomitare relitti umani. E il momento forse più alto del dramma si ha prima dell'inizio della festa del primo atto, quando Giovanni apre la grande vetrata, che dà sul minaccioso *sky-line* circostante, la musica tace e solo il rumore del traffico fornisce una provvidenziale boccata d'aria: inquinata. Sino a un finale che, se possibile, supera il dramma di Mozart e Da Ponte. Perché Giovanni, come da copione, sfida il Commendatore e lo invita a cena; e rifiuta di pentirsi, e gli serra la mano, nel buio più assoluto della notte. Mentre una figura s'insinua, munita del coraggio della disperazione: Elvira, che lo libera, lo scioglie dalla morsa fatale. E lo pugnala. Una scena da brivido, che prelude a un intervento corale, collettivo: il cadavere di Giovanni viene defenestrato, lanciato nel vuoto, espulso dal consorzio civile. Poi tutti, protagonisti e vittime del seduttore, ricchi e poveri, bianchi e neri, dirigenti e inservienti, si sfilacciano, si afflosciano, cadono per terra. Privi di vita.

Figaro fra abiti da sposa

Un velo di commedia per fortuna ritorna ne *Le nozze di Figaro* di Marthaler. Qui l'azione ha luogo nello spazio antistante gli uffici dello Stato civile; a destra e a sinistra negozi di (orribili) abiti da sposa. Consumate e sbiadite, le carte da parati selezionate dalla Viebrock denunciano il sogno borghese degli anni Sessanta: accasarsi. Ma non più, o non solo per amore. Sicché tutte sono pronte a indossare il fatidico abito da sposa, ad acquisire un nuovo *status* per abbandonare il vecchio: ma, sul momento, sono lì, alle prese con una burocrazia parruccona e inquietante, coinvolte in quella che rischia di diventare una *soap* grottesca e ridicola. È sulle macerie di ieri - un passato costituito dal crollo di muri e ideologie varie - che si vuole costruire il domani: e tuttavia si per-

sullo sfondo di immagini di rara bellezza. Con intenzionalità ormai calligrafica, l'opera diventa studio non più di personaggi o di azioni, ma di singoli gesti: basta una luce per illuminare una mano e colorare una sfumatura. Forme, colori e luci costituiscono infatti il serbatoio esclusivo al quale il regista-demiurgo attinge per creare uno spettacolo imponente ma che, deliberatamente, nasce dal nulla e nel nulla si estingue: il Reno, i suoi flutti e l'oro che racchiude sono infatti rappresentazione di uno stato di natura, di perfezione incontaminata, da cui tutto si origina e in cui tutto è destinato a scomparire. Il *Ring* diventa allora essenzialmente storia di uno scacco: degli dei, desiderosi di conquistare il potere e il sapere, come degli eroi, da questi generati. E non è un caso, allora, se alcune *silhouettes* si stagliano con evidenza pregnante. Difficile dimenticare, a esempio, l'immagine di Wotan, scaturigine delle vicissitudini narrate, di un dio che entra in scena sempre camminando all'indietro, dunque privo della capacità di divisare il futuro; di Fricka, sua consorte tradita, impegnata nell'inane desiderio di chiedere il rispetto dei patti: basta un gesto del palmo della mano, protesa all'indietro, per rappresentarne l'ira funesta; di Erda, dea-madre custode del futuro ma obnubilata da un pesante velo, che le impedisce la vista; delle tre Norne, infine, che tessono il destino degli uomini usando rami secchi. Seguire la grammatica gestuale e visiva di Wilson aiuta a comprendere una morale sempre uguale: perché la storia si ripete, divinità e uomini sono vittime degli stessi errori e Brünnhilde eredita i gesti di Fricka, il suo disperato, disarmante pessimismo. Le tinte del grigio, dell'azzurro e del blu dominano il paesaggio scenico: un orizzonte sempre in divenire, perennemente cangiante, che cede alle sfumature di verde in *Siegfried* e al rosso della lancia di Hagen nella *Götterdämmerung*, per illuminare di sinistri bagliori l'arma con cui sarà ucciso l'eroe. Come di consueto, anche i costumi della Parmeggiani contribuiscono a collocare l'azione fuori dal tempo. Sono lunghe, rigorose, elegantissime tuniche, definite da pochi tratti: un circolo intorno alle spalle, per delimitare dei inviolabili; sinuosi, sfuggenti strascichi per le figlie del Reno; lance e scudi che schermano corazze, nel caso delle valchirie; angoli contundenti per l'oscura razza dei Nibelunghi, quasi provvista di autentiche tute da lavoro nelle profondità della terra. Pochi tratti definiscono anche le scene, che progressivamente si semplificano con l'avanzare dell'azione: appena un profilo per le montagne del Walhalla, l'infittirsi di linee concorrenti per delimitare le opprimenti cavità della terra; solo una vetrata per la dimora di Hunding, mentre la caverna di Mime sarà limitata da una sagoma a forma di casa. Poi anche questo materiale si semplifica: la foresta è definita da una serie di nere strisce parallele, mentre il palazzo dei Ghibicunghi si fonda su pochi fili perpendicolari. Nel segno dell'epurazione, la saga germanica si stempera nei fumi di un microcosmo perennemente inquieto perché instabile, come le rughe che rigano, frantumano, increspano la scena. La fine dei tempi, la morte degli eroi e il crepuscolo degli dei, perciò, vengono riassunti in un incendio, che tutto devasta e purifica e dal quale emerge una teca rettangolare di cristallo: pura forma, astrazione perfetta, incorrotta rigenerazione della materia.

Apertura: un'immagine di *Siegfried*, di Robert Wilson; in questa pag., in alto una scena di *Così fan tutte* regia di Patrice Chéreau, in basso una scena di *Götterdämmerung*, di Robert Wilson

Mozart all'Opéra

Der Ring des Nibelungen diventa così un monumento al teatro wilsoniano stesso. Un classico, insomma, se confrontato alle impertinenti, provocatorie interpretazioni proposte da Gérard Mortier all'Opéra, per celebrare l'anniversario mozartiano. I tre capolavori della trilogia dapontiana sono stati affidati ad altrettanti discussi protagonisti delle scene internazionali e, tranne in un caso (Chéreau), hanno scatenato reazioni contrastanti, suscitando ovazioni incontrollate e ululati di fischi, insulti e grida irripetibili. Mortier è intervenuto personalmente, non solo per presentare le opere e gli artisti, ma soprattutto per spiegare le motivazioni di fondo delle scelte: riscoprire Mozart, «nostro contemporaneo», e tutta «una concezione del mondo, una visione esistenziale di cui occorre ritrovare la sostanza». Facendo appello a tre registi di formazione e produzione assai diversa, è singolare che l'esito, modernissimo, abbia avuto alcuni punti di contatto. Quello più sorprendente è stata la scelta di ambientare le tre opere in altrettanti "non luoghi", zone di transito, ambienti di passaggio verso altri siti, altre condizioni: spazi privi di azione e di movimento, ma da cui tutto può avere origine, luoghi d'indagine privilegiati di epoche di passaggio. C'era attesa per il ritorno di Patrice Chéreau alle scene liriche, dopo il *Don Giovanni* licenziato a Salzburg nel 1994. E *Così fan tutte* è stata l'occasione per celebrare Mozart e, soprattutto, la tea-

Addio caro vecchio MELODRAMMA ...senza rancore

di Giuseppe Montemagno

C'era una volta il melodramma. Il caro, vecchio melodramma, polveroso museo per serbare tutta l'arte musicale di pessimo gusto amata dai nonni, tempio rilucente di bellurie vocali, scena di amori impossibili e d'invincibili eroi. Ora a quel melodramma, ai fasti di un'età gloriosa Parigi ha dato (definitivamente?) l'addio. Perché le due principali scene di teatro musicale, lo Châtelet e l'Opéra, con diversi esiti e moventi ne propongono un'immagine dinamica e grintosa. La novità più significativa risiede probabilmente in un rinnovato interesse per la regia d'opera, che pone in secondo piano problemi di natura più squisitamente musicale: sulla scena agiscono dunque artisti scelti per il *physique du rôle* e l'abilità interpretativa più che per mere qualità tecniche. Il rischio è quello di trovare un Cherubino fin troppo germanico e non sempre attento al dettato musicale («Foi ke zapete» è veramente troppo!), ma perfettamente credibile sulla scena.

In scena nella capitale francese, due grandi saghe musicali si trasformano in spettacoli soprattutto di teatro: allo Châtelet Bob Wilson affronta il *Ring des Nibelungen* di Wagner con una regia tutta giocata sull'astrazione; all'Opéra Marthaler disegna un'edizione *trash* delle *Nozze di Figaro*, Haneke un cupo *Don Giovanni* e Chéreau un *Così fan tutte* che si interroga sui confini tra realtà e rappresentazione

Per il suo ultimo anno alla guida dello Châtelet, Jean-Pierre Brossmann ha proposto a Robert Wilson di allestire quell'autentico monumento rappresentato dal *Ring des Nibelungen* di Wagner con le sue quattro serate, per un arduo impegno complessivo di sedici ore. Ora proprio il capolavoro wagneriano si attaglia in maniera singolare all'estetica dell'artista texano, che coincide con l'ideale di *Gesamtkunstwerk*, di un'opera d'arte totale, concentrata nelle mani di un unico responsabile. D'altro canto, una *mise en scène* interamente giocata sull'astrazione, sul rigore della forma, sull'assenza di riferimenti spazio-temporali, ha fornito la dimensione ideale per ricreare un'atmosfera mitica, priva di connotazioni storiche, sociali, politiche o filosofiche. Il *Ring* è dunque ridiventato saga familiare ai limiti della fiaba, e l'intervento di Wilson si è limitato a dipanare una matassa imbrogliata quanto poche altre, ritrovando il piacere esclusivo di una narrazione avvincente, raccontata

in scena a Londra

Storie di famiglia lavoro e seduzione

Un testo di memoria di Sam Shepard, una sala sperimentale trasformata in fabbrica di confezioni in lotta, un giovane cast alle prese con un classico di Schnitzler: notizie da due teatri della capitale inglese

di Delia Giubeli

A sei anni di distanza dal suo debutto a San Francisco *The late Henry Moss* di Sam Shepard va in scena in prima europea all'Almeida Theatre di Londra, questa volta con la regia di Michael Attenborough, direttore artistico del teatro. Siamo nell'appartamento del defunto Henry Moss, in New Mexico, dove Earl e Ray si incontrano dopo sette anni, a cercare di scoprire come sia avvenuta la morte del padre e perché sia ancora lì da tre giorni sdraiato nel letto. Quasi giocando coi significati della parola *late*, defunto e ultimo, si alternano un tempo presente, in cui i due cercano di scoprire cosa sia accaduto, e un tempo passato, in cui Trevor Cooper si alza dal letto per riportare in vita il personaggio di Henry. Andrew Lincoln è Ray che non crede al fratello maggiore Earl, Brendan Coyle, poiché aveva incontrato il padre ancora in vita e sembra ora nascondere qualcosa: se i due fratelli sono l'immagine dell'aggressività, come unica reazione al dolore, la loro controparte sono Esteban, dal simpatico accento messicano, e il loquace tassista di Henry, che concedono al pubblico di distendere i nervi con qualche risata. Sopra a tutti spiccano il talento di Trevor Cooper e la sensualità latina di Flaminia Cinque, che ballano e bevono, più spensierati verso il denaro, il potere e la vita stessa rispetto ai due giovani incapaci di accettare una morte così insulsa: chiaro riferimento autobiografico di Shepard, il cui padre era morto alcolizzato dopo una lunga carriera nell'aviazione americana, celebrata da un'ultima frase di Henry: «I've saved my country, I've dropped bombs on strangers».

Tutt'altra atmosfera si respira all'Arcola Theatre, giovane teatro sperimentale che, da ex fabbrica di vestiti, ha vinto il prestigioso "Time Out Award" di quest'anno come migliore *fringe*. Uno dei suoi migliori *credit* è la capacità di alternare lavori classici e contemporanei, mantenendo sempre un'alta risposta di pubblico: a *The factory Girls* di Frank McGuinnes, di fine anni Ottanta, segue l'*Anatol* di Schnitzler di fine Ottocento. Per celebrare il suo quinto compleanno, si trasforma di nuovo in un magazzino: il pubblico attraversa un corridoio di abiti stesi e prende posto su panche di legno, tra fili e stoffe, mentre le *factory girls* sono già al lavoro. Dalla più anziana Una alla *teenager* Rosemary, non vogliono essere chiamate *factory women*, perché «le ragazze della fabbrica non invecchiano mai»: di fronte a un possibile licenziamento si schierano contro i dirigenti e occupano il loro ufficio, in un set del tutto opposto, che rispecchia l'evolversi delle loro relazioni. Il gesto infatti peggiora i rapporti con i superiori e con la comunità là fuori che non lo condivide; arrivano così a confronti e scontri incrociati, dipingendo una caricatura delle loro diverse età e personalità, in bilico tra la fiducia reciproca e la libertà di abbandonare le altre. Per l'*Anatol* di Schnitzler troviamo invece un cast giovane e dinamico, anche troppo fedele al testo originale: il merito della funzionalità sta tutto nella forza degli eventi che Schnitzler riesce a concentrare in ciascuna scena di soli dieci minuti. Se Sam Hodges veste i panni del conquistatore, ma sempre in cerca di certezze nelle parole dell'amata, Anna Francolini interpreta con abilità così camaleontica diverse figure di donna da far vincere agli occhi del pubblico l'immagine femminile su quella maschile. Ma è il saggio e pungente amico Max a regalarci la massima conclusiva: «La donna è un enigma, ma che sorta di enigma noi potremmo essere per lei se solo fosse così intelligente da pensarci?». ■

Nella pag. precedente: Nuria Espert e Carmen Del Valle in *La Celestina*, di Fernando de Rojas, occasione e regia di Robert Lepage (foto: Forum Barcelona 2004 / Andreu Adrover); in questa pag. Flaminia Cinque in *The late Henry Moss* di Sam Shepard, regia di Michael Attenborough.

regia di Lepage

Losca e luminosa NURIA

LA CELESTINA, di Fernando de Rojas. Ideazione e regia di Robert Lepage. Traduzione spagnola di Alvaro Garcia Meseguer dalla versione francese di Michel Garneau. Scene di Carlo Fillon. Costumi di Francois Barbeau. Luci di Etinne Boucher. Musiche di Silvy Grenier. Con Nuria Espert, Pepe Martin, David Selvas, Carmen Del Valle, Pep Molina, Roberto Mori, Marta Fernandez Muro, Nuria Garcia, Alejandro Siguenza. Prod. Ex Machina (Canada) e Ysarca (Spagna).

Nulla da eccepire. *La Celestina* passata al Teatro Strehler di Milano nell'ambito del Festival d'Europa. è davvero una macchina teatrale tale da soddisfare molte aspettative. Robusto e avvincente il testo. Cioè uno dei grandi classici della letteratura spagnola, datato 1499, attribuito a Fernando De Rojas e famoso forse più di taluni drammi di Calderon de la Barca. Una *griffe* di regista di grido, Robert Lepage, un Max Reinhardt del nostro tempo che dispone di fervida fantasia e, nuove tecnologie permettendo, è capace di strepitose invenzioni scenografiche. Una compagnia di buon livello con una grande star, Nuria Espert. Irrappresentabile nella sua stesura originale in ventuno atti (ma difficile dire se sia *La Celestina* un vero testo teatrale o non piuttosto un romanzo dialogato), il geniale e gettonatissimo regista canadese confeziona uno spettacolo rigoroso e fluido. Uno spettacolo della misura e durata bastanti a che la plumbea vicenda emerga nella sua sostanza . Quella vicenda dominata dalla straordinaria figura della ruffiana avida e scaltra (appunto la Celestina grande rammendatrice di verginità perdute. parlatrice forbita e rude commerciante di sesso), nella cui rete va a cacciarsi Calisto, giovin e agiato signore in delirio d'amore per l'inavvicinabile Melibea, figlia di ricchi mercanti. Lavorando su una versione francese poi ritradotta in dorata lingua castigliana. il regista canadese porta in primissimo piano i singoli personaggi lasciando per strada (e non ingiustamente) molte parole superflue, privilegiando se mai quelle che meglio esprimono il fetido ambiente del meretricio. popolato com'è di servi e di manigoldi. Liberato dalle digressioni, e da certo petrarchismo incombente, in mano a Lepage il racconto procede con speditezza non permettendosi pause. e dunque non concedendo cedimenti all'azione. Entrato subito nel clima basso e violento dell'attività di Celestina, lo spettatore viene sospinto verso la tragedia finale che. improvvisa o quasi, esplode dopo che in scena si è instaurato un clima quasi comico: l'uccisione di Celestina da parte dei due compari che da lei si sentono defraudati, la morte accidentale di Calisto e il suicidio di Melibea che non resiste alla scomparsa dell'amato. Episodi questi sui quali discende come sipario doloroso il pianto (pagina tra le più splendide del lavoro) del padre di Melibea. che qui Lepage pone all'inizio presentandoci i fatti in *flashback* dentro un ligneo e mastodontico congegno scenico. Che si squaderna come un album (o un polittico), si apre e si chiude con estrema facilità delimitando gli spazi dell'azione sui quali gioca con luci perfette che filtrano dalle fessure dei pannelli quasi a voler restituire (rasentando l'estetismo) certo fascino di tele rinascimentali di grande autore. A Nuria Espert l'arduo compito di dare verità espressiva a Celestina. L'attrice, si direbbe senza fatica, riesce a farne un personaggio vile e grandioso. losco e luminoso. ben fiancheggiata, oltre che da Pep Molina e da Roberto Mori (i due servi furfanti Sempronio e Pàrmeno), da un aitante David Selvas (Calixto) e da un fresca Carmen Del Valle (Melibea). *Domenico Rigotti*

Valencia Escena Oberta

UN GIOVANE FESTIVAL che invade la città

In soltanto tre anni il festival di teatro, musica e danza "Valencia Escena Oberta" si è consolidato. Anche per questa quarta edizione, dal 15 al 26 febbraio, la città si è riempita di arte e magia con artisti e compagnie provenienti da luoghi diversi e distanti come Barcellona, Marsiglia, Madrid, Praga, Manchester, Birmingham, Valencia, Santiago di Compostela, San Francisco, Parigi, Berlino, Girona, Maiorca, Vienna, New York e Amsterdam. "Veo 2006" ha trasformato Valencia in un grande scenario, offrendo una interessante panoramica sul mondo dell'arte scenica contemporanea, occupando luoghi pubblici del centro storico insieme a fermate della metropolitana, vecchie fabbriche, centri culturali e teatri alternativi. «L'obiettivo del festival è riuscire ad avere una grande risonanza pubblica che vada più in là degli abituali cenacoli e che rivitalizzi la presenza delle arti sceniche nella città» dichiara il direttore e attore Toni Cantó. Le venti compagnie internazionali che fanno parte del programma hanno presentato spettacoli di medio e piccolo formato in diversi orari. Il gruppo Anomalie di Marsiglia ha inaugurato la rassegna con uno spettacolo di teatro aereo, *Anatomie-Anomalie*, dal gusto circense ma senza gli elementi tradizionali del circo, basato piuttosto sulla giocoleria del corpo e sull'acrobatica con il vuoto e con trampolini immaginari. Il pubblico ha avuto l'opportunità di condividere con la compagnia Dronesko di Praga una taverna itinerante bevendo birra e mangiando zuppa a base di musica gitana, marionette, canto e teatro; con la Whalley Range Allstars di Manchester ha contemplato uno spettacolo intimo di appena dieci minuti su un letto pieno di storie; ha assistito a una autopsia teatrale e testuale della compagnia valenziana Bramant Teatre così come alle animazioni in diretta del gruppo Playground, che manipola piccoli oggetti e bambole rotte. E poi, ancora, a spettacoli di danza, alle performance infiammabili dello statunitense Kevin Binkert e alle delicate e sadiche azioni di costruzione e distruzione della berlinese Eva Meyer-Keller. *Francesca Cecchi*

che". Novità di quest'anno è il gemellaggio tra il festival madrileno diretto da Mateo Feijó e "¡Mira!", consorzio franco-ispano-portoghese di teatri volto a favorire la nuova drammaturgia internazionale. Spazi pregevoli, da suscitare l'invidia di molti operatori nostrani (solo per citarne alcuni basti pensare alla Casa de América, al Circolo delle Belle Arti e alla Casa Encendida di Madrid, alcune tra le istituzioni culturali più attive della capitale spagnola), per ospitare un'offerta performativa eccezionalmente ricca, perlomeno per quanto riguarda il numero di rappresentazioni, anche se un po' troppo sbilanciata verso la danza e la performance. Alla lezione dell'ultimo Buñuel (*Quell'oscuro oggetto del desiderio*) si ispirano due tra i migliori allestimenti visti, *Ventajas de viajar en tren o 1.080 recetas de mierda* del Teatro Temple (Spagna) e *Animales Nocturnos* della compagnia barceloneta Sala Beckett. Il primo, basato sulla novella del madrileno Antonio Orejudo, classe 1963, è un moderno elogio del rifiuto corporeo raccontato attraverso un paradossale dialogo in treno tra uno psichiatra folle e una donna che ha appena rinchiuso il proprio marito in un ospedale psichiatrico perché affetto da un'indomabile coprofagia. Il secondo, scritto da Juan Mayorga, mette in scena la condizione umana come somma di individui soli volti a trarre profitto dal prossimo. Due allestimenti che procedono per addizione di quadri, a volte in modo un po' troppo didascalico, ma che alla fine trovano un equilibrio felice grazie alla vivacità e alla brillantezza del testo e a una regia che riesce a dosare l'eccentricità e il grottesco della situazione con una recitazione semplice e asciutta.

Un elogio del disimpegno?

A deludere sono invece molte tra le numerose performance inserite in un lungo "Ciclo Experiencias". Un teatro perlopiù afono, chiuso nel suo universo intimista, possibilmente di breve durata, per non annoiare troppo (in questo caso ci sembra giusto dire che la durata media di ciascuna esibizione non superava "per fortuna" quasi mai i trenta minuti). Un teatro che trova la sua sintesi migliore (vale a dire "peggiore") nelle abusate autodefinizioni quali "studio sul corpo" e "sulla sessualità". Certo sarà pure originale l'idea di includere nella vastissima offerta di spazi scenici (forse concettualmente più ampia rispetto a quella di molte rappresentazioni in essi contenute) un *sexy shop*, un aereo dismesso, una stazione dei treni, un bar chiamato con il singolare nome "El Perro de la parte de atrás del coche" (letteralmente "Il cane della parte posteriore dell'auto") e un Antimuseo dell'Arte Contemporanea chiamato "Occhio atomico" - oltre all'ovviamente immancabile ex mattatoio (pare non esserci festival che non si doti all'occorrenza di un suo ex mattatoio) - ma è un vecchio trucco di cui sarebbe opportuno diffidare più spesso. Non basta certo una trovata originale per accantonare la necessità di interpretare il reale con categorie euristiche perlomeno consapevoli. E invece la pretesa di dar conto della complessità attraverso il ricorso a termini abusati quali "corporalità" o peggio ancora "psicologico" e "sessuale", sfocia nella fuga, nell'evasione e in un tanto più drammatico quanto più inconsapevole elogio del disimpegno. È un peccato, a esempio, che i bravi attori di *Parce que je t'aime* (Buissonnière, Svizzera) cadano in questo stereotipo giustapponendo immagini efficaci e di singolare bellezza (a volte sembrano ricordare alcuni scenari della Societas Raffaello Sanzio) a una rilettura semplificata di un *Romeo e Giulietta* tutto al maschile. Spazi nuovi per contenuti spesso indigesti. Neoavanguardie che nascono già manieriste (o "postmoderne", come amano definirsi nei programmi di sala). Una continua ricerca di dialogo tra le arti (possibilmente "giovani" e "giovanili") per coprire un silenzio che troppo spesso continua a generare un'autoreferenzialità mascherata da "ricerca" e per questo più pericolosa di quella di molti artisti impegnati in soliloqui evidenti fin dall'inizio.

La denuncia e il sonno

A limitare i danni ci pensano i pregevoli interventi dell'autore, regista, attore e danzatore portoghese Paulo Castro. Il suo teatro politico di denuncia, presentato all'interno di una sezione monografica a lui dedicata, trova in *Nighting-gale in the Catholic Church* e *B-File* la forza di mostrare gli effetti della violenza inquisitoria, perquisitoria e morale operata dalle sovrastrutture di potere, sia esso politico che religioso, nelle società contemporanee.
A Vincente León va il merito di aver saputo orchestrare una vetrina di grande forza simbolica con un ciclo monografico dedicato a Heiner Müller e alla sua poetica della rivoluzione. Con *Paisaje con Argonautas - Medea Material - Ribera Despojada* e *La Maquinahamlet* gli allievi del laboratorio teatrale da lui diretto hanno messo in scena con grande impegno la violenza viscerale della reinterpretazione data dall'autore tedesco agli eroi classici.
Ma nell'insieme resta una certa amarezza. Non ci è rimasto così altro che abbandonarci al sonno letteralmente indotto, come nel caso de *La Carna* (Teatro en el Aire, Spagna): in venticinque spettatori siamo stati costretti a dormire sdraiati su veri e propri letti un sonno artificiale fatto di biberon, latte e miele, sonagli colorati e biscotti nel tentativo di esorcizzare l'assopimento interiore tanto più pericoloso quanto più inconsapevolmente a occhi aperti. ■

In apertura Sofia Gomez in *Espectáculo Natural 2* (dal Ciclo Experiencias), di a Cia (foto Paul Guerrero), in questa pag. una scena di *Animales Nocturnos* della Compagnia Sala Beckett

FOLLIA, SOLITUDINE, AFONIA di una scena contemporanea

di Dimitri Papanikas

Nella capitale spagnola il "Festival Escena Contemporanea", quest'anno gemellato con la rassegna "¡Mira!", ha raccolto nel mese di febbraio spettacoli ambientati in pregevoli spazi teatrali e in luoghi non convenzionali come aerei e *sexy shop* - Accanto a un ciclo dedicato a Heiner Müller e ad alcune rappresentazioni di forte impegno, delude la cospicua sezione dedicata a performance troppo autoreferenziali o intimiste

Tra liquidi seminali in bottiglia (*Spermcube* di Philippe Meste, Francia), un nudo di donna che cammina in un aereo vero (*Untitled Action* di Kira O' Reilly, Gran Bretagna), coprofagi che viaggiano in treno con lo psichiatra (*Ventajas de viajar en tren o 1.080 recetas de mierda* del Teatro Temple, Spagna), uomini soli in cerca della sopraffazione altrui (*Animales nocturnos* della Compagnia Sala Beckett, Spagna), violenti interrogatori di polizia di fronte al *metal detector* di un aeroporto (*B-Filo* di Paul Castro, Portogallo) e venticinque spettatori costretti a letto in una specie di culla-camera ospedaliera (*La cama* del Teatro en el Aire, Spagna) il "Festival Escena Contemporanea" di Madrid giunge alla sua sesta edizione con l'eloquente sottotitolo di "Festival alternativo delle arti sceni-

da Kafka

L'INUTILE METAMORFOSI

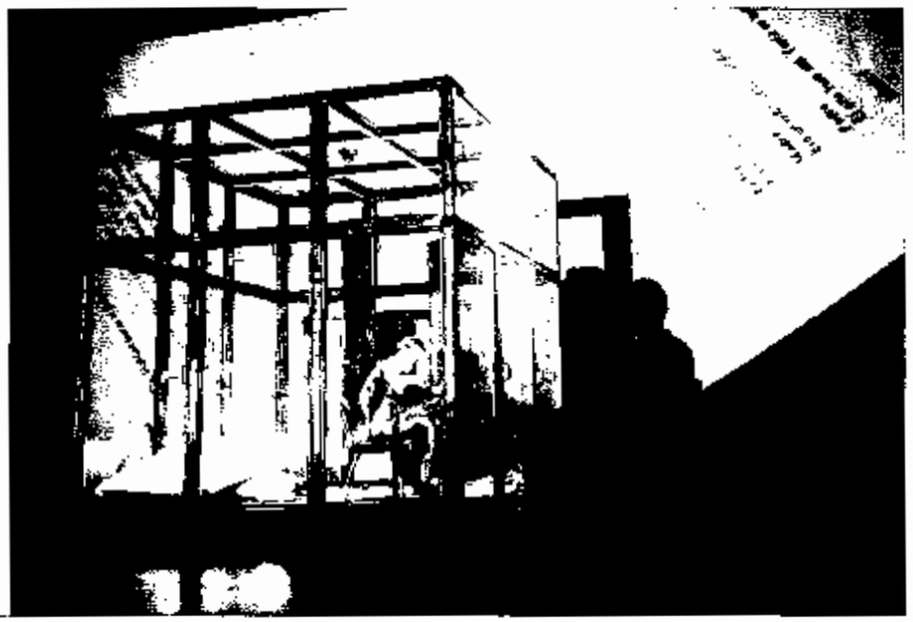
METAMORFOSIS, dal racconto di Franz Kafka. Drammaturgia e direzione di Àlex Ollé e Javier Daulte. Scenografia di Roland Olbeter. Costumi di Calou Verdier. Luci di Pere Capell, Javier Daulte, Àlex Ollé Àlex. Musiche di Josep Sanou. Con Ruben Amellé, Angelina Llongueras, Angelina Llongueras, Artur Trias, Sara Rosa Losilla, Isak Férriz. Prod. La Fura dels Baus, BARCELLONA.

Una mattina Gregor si svegliò e si trovò trasformato. Non in un insetto, come voleva Kafka, uno strano essere immondo, incomprensibile, spiacevole a sé e agli altri. Il giovane Samsa della Fura dels Baus è semplicemente uno come tanti che non ne può più di un lavoro ripetitivo, della famiglia, di sogni prevedibili, di una vita mediocre. E si chiude nella sua camera trasparente, osservato a vista da parenti che non capiscono il suo isolamento, la sua mutazione, il suo rifiuto. *Metamorfosis*, visto al Teatro delle Celebrazioni di Bologna, banalizza il grande, ambiguo racconto di Kafka, infinge un'ansia metafisica in una rappresentazione piatta e un po' furba di un quotidiano comune, affidandosi all'apparato scenico per colpire effettisticamente il pubblico. L'antica cifra dirompente di questa compagnia catalana, tra le prime a proiettare il corpo in scenari virtuali e post-umani più di venti anni fa, si svuota in una formula facile: una recitazione iperrealistica, a volte ai limiti della filodrammatica, si mescola a immagini proiettate che ingoiano la scena per andare a scrutare il pensiero dietro volti ingigantiti. La stanza di vetro dove Gregor giace allude a quella di tanti *talk show*; lo spettacolo cavalca la moda variando le situazioni date in partenza senza mai aggiungere dimensioni inaspettate. Il pubblico rimane sempre di fronte a se stesso, a quello che già sa e che si aspetta. La "contaminazione" dei linguaggi diventa rassicurante e superficiale avventura, *zapping* senza sorprese, che non consente evasioni né prese di posizione. La prosaica famiglia, dopo averle provate tutte, si libererà dal diverso e dai conflitti che porta solo quando riuscirà a espellerlo: così questo spettacolo esorcizza la storia di Kafka rendendola comprensibile, aggiornata, consumabile; svuota il teatro negandogli la forza dell'allusione, della suggestione, dell'incidente, dell'ostacolo. *Massimo Marino*

palcoweb

Il teatro illuminato dal mouse

Cupo, angosciante, oscuro. Il sito che la Fura dels Baus dedica al suo ultimo spettacolo *Metamorfosis* (**www.metamorfosis.lafura.com**, design e produzione Albert Claret & Co., Barcellona 2005) rappresenta un ottimo esempio di utilizzo creativo del web. Non il solito contenitore di immagini e di info autocelebrative, dunque, ma un prodotto tecnicamente molto raffinato che, pur promuovendo un evento teatrale, utilizza un linguaggio differente, specifico del web. Ecco che allora il sito non è più un simulacro "fuori luogo" dello spettacolo, quanto piuttosto un oggetto artistico coordinato ma alternativo. Le cinque sezioni iniziali (*concept - dramaturgy - authors - video&music - stage design*) sono presentate da altrettante animazioni interattive e accompagnate da alcuni suoni sinistri: lo squillo di un telefono, un respiro affannato, il cigolio di una porta. Le prime tre sezioni raccontano l'alienazione di un Samsa contemporaneo attraverso la sequenza rapida di decine di immagini in bianco e nero; nel frattempo, in sottofondo, ascoltiamo la musica decisamente disturbante di un violino o di un pianoforte. Oltre a gestire lo scorrere dei video, possiamo utilizzare il mouse per illuminare a occhio di bue ogni zona (oscurata) delle varie immagini. L'atmosfera è ansiogena, claustrofobica, disperata. Nella sezione *stage design* viene descritto, attraverso animazioni questa volta a colori, l'oggetto più significativo della messa in scena teatrale, una scatola di legno, chiusa da pareti di vetro, che rappresenta la stanza-prigione di Gregor. Anche le sezioni "tradizionali" sono state realizzate ad arte: entrando nella pagina *credits*, a esempio, si assiste all'animazione di un nervo-muscolo che si torce per poi passare alla scansione alternata di primi e primissimi piani di Samsa; curatissimo, anche in questo caso, l'aspetto sonoro. *Marco Andreoli*



Le "bambole" di Sol Picó

LA DONA MANCA O BARBI-SUPERSTAR. Drammaturgia di Txiki Berraondo. Regia e coreografia di Sol Picó. Scene di Kike Blanco & Joan Manrique. Costumi di Valéria Civil. Luci di Sylvia Kuchinow. Con Ivancica Horvat, Lola López Luna, Maribel Martinez, Mónica Muntaner, Sonia Gonzalez, Xaro Campo. Musica dal vivo Mireia Tejero, Dácil López, Maddish Falzoni, Carlos López. Prod. Teatre Nacional de CATALUNYA - Sol Picó.

La donna monca, a una dimensione: bambola o selvaggia, servizievole o minacciosa, proprio come gli uomini la sognano, amazzone, corpo seducente o pornografico. È abbastanza semplice decifrare l'ossessione di questo spettacolo (ospite all'Arena del Sole di Bologna), interpretato da sei danzatrici e da tre musiciste, isolate in un palchetto sopraelevato, inquadrate da controluce acidi. Sol Picó, coreografa che ha lavorato con la Fura dels Baus, racchiude in un'ora, nei corpi delle sue versatili interpreti, tutti gli stereotipi dell'immaginazione maschile sulla donna e tutti i manierismi di un certo teatro catalano, prevedibilmente trasgressivo, troppo leccato per essere veramente sgradevole, in cerca di un facile consenso attraverso la presunta provocazione, l'ostensione corporea, l'attitudine chiassosa. Escono da tane le sei donne, in vestiti colorati: salgono con *glamour* su una scaletta d'aereo o ne discendono strisciando sui corrimani e sui gradini. Si denudano, esibendo i corpi coperti solo da una calzamaglia trasparente. Tra intense atmosfere musicali cangianti, dal cabaret al jazz club alla festa popolare alla discoteca, puliscono il palcoscenico, si battono per qualcosa, si offrono impudiche, si rifugiano in angoli appartati, si trasformano in guerriere trascinate da un furore impetuoso che sembra far volare i corpi sottili, si agghindano in un camerino. Scorrono su un *tapis roulant*, si travestono da uomini. Giocano a palla con una testa maschile di gommapiuma o ballano una travolgente Sardana techno, con la coreografa che irrompe sulle punte, con un richiamo ai costumi tradizionali. I corpi e le pose rappresentano un intero universo femminile, donne buffe, seducenti, vulnerabili, robuste, smarrite, dominatrici, in pose deliberatamente sfasciate o allusive. Troppo, e tutto troppo facile, prevedibile, tautologico.

Massimo Marino

In basso una scena di *La dona manca o Barbi-Superstar*, di Txiki Berraondo, regia di Sol Picó; nella pag. seguente una scena di *Metamorfosis*, tratto da Kafka, della Fura Dels Baus

BARCELLONA IN SCENA

Push up 1-3, di Roland Schimmelpfennig, regia di Juan C. Martel. Sala Beckett, dal 26 aprile al 14 maggio (rassegna sul teatro tedesco contemporaneo), www.salabeckett.com.
- *Els senyors Borkman* (da *John Gabriel Borkman*, di Henrik Ibsen), progetto e regia di Jordi Coca. Brossa Espai Escènic, dal 21 giugno al 30 luglio, www.espaibrossa.com.
- *La felicitat*, scritto e diretto da Javier Daulte. Teatre Romea, dal 26 giugno al 30 luglio (Festival del Grec), www.fundacioromea.org.
- *L'arrive*, di Marta Carrasco. Teatre Nacional de Catalunya, dal 27 giugno all'8 luglio (progetto T-Danza), www.tnc.es.
- *Hamlet/La tempestad*, di William Shakespeare, regia di Lluis Pasqual. Teatre Lliure, dal 29 giugno al 16 luglio (Festival del Grec), www.teatrelliure.com.
- *Arbusht*, di Paco Zarzoso, regia di Àlex Rigola. Teatre Lliure, dal 5 al 30 luglio (progetto Autoria textual), www.teatrelliure.com.

Il festival Grec

Puntuale come ogni anno da molti anni a questa parte, la stagione calda porterà a Barcellona qualcosa in più dell'ingente flusso migratorio di turisti stranieri. Il Festival del Grec, che si inaugurerà il 25 di giugno e si protrarrà fino al 5 di agosto, è infatti un'ottima occasione per scoprire che la città in vacanza non è solo mare e *ramblas*, ma si anima di un'attività culturale sostanziosa, quasi frenetica, anche durante i mesi estivi. Occasione - mano sul fuoco - da non perdere: giunto alla sua trentesima edizione, il Grec coinvolge diverse sale e vari spazi della città; epicentro e cuore pulsante della manifestazione sarà naturalmente il suggestivo teatro greco alle pendici del Montjuïc. Una quarantina gli appuntamenti in programma per questa edizione, con una buona compresenza, a fianco del teatro, di spettacoli di danza e musica. Da vedere assolutamente le due variazioni sull'*Hamlet*: quella del The Wooster Group, e quella, attesissima, di Lluis Pasqual, che con il suo *Hamlet/La tempestad* ha condotto un doppio studio nei meandri del labirintico universo shakespeariano. Previsto poi il rientro di due debutti esteri: il *Peer Gynt* diretto da Calixto Bieito, presentato in anteprima in maggio al Festival di Bergen; e la *Metamorfosis* de La Fura dels Baus che, dopo aver visitato anche l'Italia, tornerà ora a giocare in casa. Da tenere d'occhio infine *La felicitat* del drammaturgo e regista argentino Javier Daulte, e il musical *Brasil Brasileiro* di Claudio Segovia. Info: www.barcelonafestival.com. *D.C.*

Il teatro che inebria

EL VERÍ DEL TEATRE (*Il veleno del teatro*), di **Rodolf Sirera**. Regia di **Agathe Alexis**. Scene di **Patrick Bugeia**. Costumi di **Agostino Cavalca**. Luci di **Tomàs Pladevall**. Con **Muntsa Alcañiz** e **Manuel Dueso**. Prod. **Brossa Espai Escènic, BARCELLONA**.

Sul filo sottile dell'equilibrio tra coscienza e incoscienza, come accadeva a noi su certe giostre da bambini, una sedia gira su se stessa, al centro di uno spazio modellato a spirale. La Alexis porta in scena la nota opera di Sirera (uno dei drammaturghi contemporanei di culto in lingua catalana), giocando con la suggestione della vertigine, l'ebbrezza del vino, del veleno, ma soprattutto della recitazione. *Dialogo tra un aristocratico e un attore*, chiarifica il sottotitolo: ed ecco si sviluppa la riflessione sul fatto teatrale, una speculazione che tanto sa di *esprit philosophique* e maieutica illuminista. A confronto il punto di vista del teorico, a partire da un'intuizione antididerotiana, e il punto di vista dell'attore, della tecnica, la costruzione della finzione. Alla ricerca della radice della *mimesis*, un Marchese, non a caso ispirato alla figura del ben noto De Sade, invita il *comédient* De Beaumont a cimentarsi con una rappresentazione che sia una volta e per tutte unica: quella della propria morte. Dalla sua l'aristocratico ha il carisma del tiranno, la possibilità di condurre, da *voyeur*, il gioco del piacere; di contro l'attore non ha che se stesso, il dubbio mai risolto della propria credibilità sulla scena, la consapevolezza di poter solo sfiorare il segreto torbido dell'esistenza. Attraverso il compromesso della convenzione teatrale, la Cultura non può che piegarsi alla necessità della Natura; ma fino a che punto è lecito spingersi, e come è possibile identificare i confini tanto labili tra Arte e Vita? Nella relazione carnefice-vittima tra Dueso (di una sottile ironia mefistofelica) e la Alcañiz (così garbatamente ingenua), è facile concludere che le regole del gioco le dettano i potenti. Ma è un gioco scorretto, quello in cui uno dei due partecipanti assume anche le vesti dell'arbitro. *Davide Carnevali*

Un Chisciotte per Els Joglars

EN UN LUGAR DE MANHATTAN (*Da qualche parte, a Manhattan*), scritto e diretto da **Albert Boadella**. Scene di **Anna Alcubierre**. Costumi di **Dolors Caminal**. Luci di **Ceso Barrachina**. Suono di **Guillelmo Mugular**. Coreografie di **Bebeto Cidra** e **Jordi Basora**. Con la compagnia **Els Joglars** (**Jesús Agelet**, **Xavier Boada**, **Ramon Fontserè**, **Minnie Marx**, **Francesc Pérez**, **Pilar Sáenz**, **Xavi Sais**, **Dolores Tuneu**, **Pep Vila**). Prod. **Comunidad de MADRID** - **Els Joglars**, **VIC (BARCELLONA)**.

Una goccia che cade sul palco, a dettare il ritmo, la scansione degli eventi, suggerisce che qualcosa fa acqua da più parti. Secondo Boadella la perdita è localizzata in una morale chisciottesca che va scomparendo, quella lotta per l'ideale contro tutto e tutti e a qualsiasi costo. Rimedio: restituire lo spirito cervantino nella sua originale purezza. Teatro (uff..!) nel teatro: si prova ora un Chisciotte femminista, cavaliere e scudiero sono convertiti in una coppia lesbica che lotta per la propria emancipazione contro le proteiformi avversità del maschilismo. A Manhattan. La goccia imperversa e le prove vengono interrotte dall'irruzione dell'idraulico Don Alonso e del suo assistente Sancho, in fuga da un ospedale psichiatrico, fisiologicamente ricalcati sul prototipo dei due celebri personaggi. Alonso, che per l'epopea del Chisciotte nutre un morboso attaccamento, si scaglia contro una regia apocrifa, paladino della fedeltà al testo: così Cervantes entra di diritto in questo gioco, il novello *hidalgo*-idraulico a commentare gli eccessi di una metafora kitsch sulla perdita dell'identità nazionale. L'operazione è interessante e offre echi politici attualissimi. Ma sinceramente non sembra portare a compimento il suo sforzo di ripulire la lettura del classico, limitandosi invece a modellarne l'ennesima versione. Gli attori, in scena al Teatre Lliure, fanno apprezzare la pluricennale esperienza da mimi alle spalle, e alcune coreografie sono obiettivamente ben riuscite. A riprova del fatto che poi la qualità c'è, va riservata una menzione speciale a Pep Vila, capace di dar vita a un grazioso Sancho di una dolcissima vulnerabilità. Nel finale però, sul *tableau vivant* in morte di Don Alonso che tende più a un compiacimento estetico, la pioggia di gocce dal tetto è segno che, forse, qualcosa di guasto ancora rimane. *D.C.*

In questa pag l'ingresso de Espai Brossa; nella pag seguente, in alto Munsa Alcaniz e Marcel Duesso in *Bi vers* del teatro di Rodoli Sirera regia di Agustina Alexia (foto Jordi Sarras), in basso una scena di *El art Lugar de Memòrias* scritto e diretto da Albert Boadella (foto Jordi Bover).

Gassman). Oggi, costituitosi in fondazione privata, con la gestione della dinamica agenzia di produzione Focus (che cura anche Teatre Condal, incentrato sulla commedia, e il Teatre Musical, destinato a concerti e musical) e la direzione artistica di Calixto Bieito, il Romea è soprattutto uno scalo importante per gli scambi internazionali: quest'anno si va a Caracas, Bergen, Edimburgo. Viaggi a parte, si conferma vigile lo sguardo sui giovani autori di casa più importanti del momento, da Juan Mayorga a Benito Zambrano. A proposito: al Teatre Lliure, spulciando tra i dati anagrafici del personale artistico, si scopre che la maggior parte di essi è nata sul finire degli anni Sessanta. Del Novecento, si intende. Due progetti particolarmente interessanti: *Assaigs oberts* permette a drammaturghi e registi usciti dall'accademia di avere a disposizione attori e strutture del teatro, per lavorare su allestimenti alternativi di spettacoli in stagione, aprendo poi al pubblico il proprio risultato; il *Projecte autoria textual* prevede invece la commissione di un testo teatrale a partire da un fatto di cronaca, iniziativa rivolta ad autori catalani juniores, spesso già passati per l'esperienza degli *Assaigs*, e che avranno - in caso di buon esito - la possibilità di entrare in cartellone: questa volta è toccato alle giovani promesse Pau Miró (1974) e Paco Zarzoso (1966). D'altra parte il Lliure ha da sempre avuto - fin dalla sua creazione, trent'anni addietro, con il collettivo diretto da Fabià Puigserver - un occhio di riguardo per la sperimentazione e per giovani. Conferma vivente, il direttore Àlex Rigola, classe 1969 (è lui che ha diretto quel *Santa Joana dels escorxador* premiato a Salisburgo nel 2004, vedi recensione nel box). Da notare che il Lliure è una fondazione privata che si alimenta di finanziamenti totalmente pubblici: come a dire che se ai bambini si mette in mano un giocattolo fragile, non è detto che questo si rompa. Anzi, qui sembra che lo facciano funzionare perfettamente. Il Lliure, oltre a essere inserito nell'Unione dei Teatri d'Europa, è poi parte integrante della Ciutat del Teatre, un congiunto di tre strutture contigue anche urbanisticamente, che comprende l'Institut del Teatre, accademia di arti sceniche, e il Mercat de les flors, spazio pluridisciplinare che attualmente incentra le proprie risorse nella sperimentazione in campo di musica e danza contemporanea.

Le sale alternative

Alle grandi istituzioni, che in ogni caso non peccano certo di immobilismo reazionario, fa fronte una serie di realtà minori solo per disponibilità economiche e portata di pubblico. Il circuito delle Salas Alternatives de Catalunya comprende sette realtà (Sala Beckett, Espai Brossa, Versus Teatre, Sala Muntaner e Nou Tantarantana a Barcellona, il Teatre de Ponent a Granollers, e Sala La Planeta a Girona), unite nello sforzo di tenere in vita una scena "off", con una coordinazione comune: interessante a proposito la rassegna in corso "Alternativa dels 70", ripresa di cinque autori del repertorio catalano contemporaneo. La Beckett ha sicuramente un ruolo di spicco per tradizione e portata innovativa: fondata nel 1989 da José Sanchis Sinisterra (fresco direttore del Teatro Metastasio di Prato), come sede della storica compagnia del Teatro Fronterizo, attualmente sotto la guida di Toni Casares ha mantenuto salda la sua vocazione di spazio privilegiato per la ricerca in materia di linguaggio scenico e nuove forme di scrittura teatrale. A dimostrarlo la stretta collaborazione con l'Obrador, il laboratorio diretto da Carlos Batlle, che da tre anni a questa parte è all'avanguardia nella riflessione teorica e nello sviluppo pratico della nuova drammaturgia. Tra le attività in corso il ciclo dedicato al teatro tedesco contemporaneo, e in particolare al *dramaturg* Roland Schimmelpfennig: si parte dal montaggio di tre opere dell'autore, che occupano il cartellone della Beckett da febbraio a maggio, affiancate da un seminario di drammaturgia impartito dallo stesso Schimmelpfennig, e da tre proposte sceniche di altrettanti scrittori della Germania di oggi, venute alla luce nelle aule dell'Obrador. Affinché l'attività interna al laboratorio si possa poi aprire a un dibattito più esteso, a cadenza quadrimestrale viene pubblicata la sostanziosa rivista *Pausa*, che raccoglie dossier, commenti, testi, accomunati da un imprescindibile legame con la situazione attuale europea, ma soprattutto catalana: dalla Beckett sono infatti passati molti dei nomi più importanti degli ultimi anni, da Belbel a Benet i Jornet, da Teixidor a Nolla, oltre ai già citati Sinisterra e Batlle. E per concludere, al termine della stagione, bello, emozionante e carico di aspettative come un campionato del mondo di calcio ma con una cadenza annuale, il Festival del Grec: anteprime, proposte, nuove produzioni nazionali e straniere, per un panorama a trecentossessanta gradi su teatro, musica, danza (vedi box). Insomma, l'impressione è che a Barcellona si stia compiendo da più parti uno sforzo concreto per la costruzione di una tradizione teatrale attiva, che non si siede sugli allori, ma va costantemente formandosi attraverso un'attenzione particolare riservata ai giovani. O forse che questa non sia un'impressione, ma una realtà? Nessuna illusione, nessun trucco scenico da Meraviglioso Barocco. Con buona pace di Calderón e Lope. E del più audace Federico Garcia. ■

pesca nella tradizione di casa propria e la fa crescere, e al contempo guarda con attenzione al di fuori dei propri confini. Questione di abitudine, per chi da sempre ha dovuto mantenere salda la propria peculiare identità, facendola convivere con quella nazionale, quella europea, quella mediterranea e quella sudamericana. Si sa che i crocicchi di strade e gli incroci di culture hanno la dote dell'eclettismo e il fascino dell'imprevedibilità, e questo è un buon punto di partenza per parlare di teatro. Qui a Barcellona il grosso della programmazione si deve a una trentina di sale, che raggiungono il centinaio sommando scuole, piccole associazioni, centri di quartiere, che, pur non presentando un cartellone stabile, sono di norma attenti e dinamici laboratori, profondamente radicati nella realtà del territorio. Già, il territorio. E la lingua. La cultura catalana rappresenta oggi una realtà forte e imprescindibile. Il catalano è lingua ufficiale, e il teatro si fa dunque, pur con le debite eccezioni, in catalano. E per quanto riguarda la prosa (come d'altra parte per la lirica, ove il Gran Teatre Liceu non necessita di presentazioni) quella catalana è attualmente la scena più energica e interessante a livello nazionale.

Istituzioni aperte

Dal 1997 è attivo il Teatre Nacional de Catalunya, principale stabile pubblico, della cui gestione amministrativa e artistica si fa carico la Generalitat (a grandi linee il corrispettivo della nostra Regione). Il Tnc, che dispone di tre sale (per un totale di circa mille e novecento posti) all'interno di un monumentale edificio a foggia di tempio greco, nasce con l'ambizioso obiettivo di incentivare la drammaturgia contemporanea e attualizzare quella classica, far crescere la danza contemporanea, aprire a un pubblico giovane, il tutto riservando un'attenzione particolare all'ambito catalano. Pur forse privilegiando tacitamente ancora i grandi nomi (la polemica sulla funzione degli Stabili è aperta, anche qui), è rilevante che proprio in questo periodo sia di scena un autore classe 1976, Esteve Soler, con *Jo sóc un altre*.

Precedentemente alla creazione del Tnc, era il celebre Teatre Romea a fungere da Centro Drammatico della Generalitat: fondato nel 1863, ha ospitato durante il suo secolo e mezzo di storia il miglior teatro nazionale e internazionale (dall'Italia, tra gli altri, il Piccolo di Milano e Vittorio

Rigola a Roma

SANTA GIOVANNA

SANTA JOANA DELS ESCORXADORS, di Bertolt Brecht. Traduzione di Salvador Oliva e Joan de Sola Llovet. Adattamento e regia di Alex Rigola. Scene di Bibiana Puigdefàbregas. Costumi di M. Rosa Serra. Musiche di Oriol Rossell. Luci di Mario Domènech. Suono di Ramón Cèrcoles. Video di Juanjo Giménez. Con Chantal Aimée, Pere Arquillué, Ivan Benet, Joan Carreras, Ferran Carvajal, Àngela Jové, Nathalie Lablano, Francesc Lucchetti, Norbert Martínez, Keith Morino, Alicia Pérez, Oriol Pla, Joan Raja, Eugeni Roig, Oriol Rossell, Anna Ycobalzeta. Prod. Teatro Llure e Forum Grec 2004, BARCELLONA - Salzburger Festspiele, SALISBURGO.

La formula di Alex Rigola, talento dissacratore della regia catalana, è sempre la stessa: prendere un testo della tradizione teatrale e volgerlo in rock, con segni fortemente contemporanei. Se per il *Riccardo III* presentato in autunno al Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa di Roma il gioco lasciava freddi, con *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht, portato nella stagione in corso al Teatro Argentina, tutto funziona molto meglio. Il centro della scena è riempito da una gabbia di vetro, la borsa, dove si giocano le quotazioni della carne e il destino di centinaia di operai, in una Chicago sull'orlo della grande depressione che somiglia a una delle nostre metropoli. Gabbia e acquario per pescecani, i padroni dell'economia che si sbranano tra di loro facendo a brani, a distanza, le carni di lavoratori costretti alla miseria. Su uno schermo scorrono immagini di implosioni di grattacieli, di scontri che richiamano quelli per il G8 di Genova, mentre un'orchestrina rappeggiante, quella dei Cappelli Neri dell'Esercito della Salvezza, si chiede «Where's love?». Il testo, un po' scorciato, scorre fedelmente, con Giovanna in giubbotto rosso e scarpe da tennis, giovanissima, arrabbiata, ma troppo ingenua per scalfire le trame degli squali accalcati a decidere i destini del mondo, in continuo scontro corpo a corpo. Il ritmo è serrato e lo spettacolo è molto fisico, stringente. Alla grande crisi del '29 si soprappongono notizie sullo sfruttamento minorile nel mondo, sul crollo dei bond argentini, mentre la vicenda degli operai dei macelli di Chicago sfuma in figure nostre contemporanee, con l'irruzione perfino di Mr. e Mrs. Simpson con i loro faccioni gialli che danzano, in rappresentanza di tutti i piccolo borghesi illusi della nostra società dello spettacolo dominati dalla pesante immaterialità del capitale globale. Il finale, travolgente, si accende di molti fuochi, con l'inutile presa di coscienza di Giovanna davanti alle immagini del martirio di Jeanne d'Arc-Falconetti come lo racconta Dreyer nel suo famoso film, con interferenze dei marchi delle più famose ditte che governano il nostro consumo quotidiano e il mondo. *Massimo Marino*

In apertura la facciata del Teatre Llure di Barcellona; in questa pag. una scena di *Santa Joana dels Escorxadors* di Bertolt Brecht regia di Alex Rigola.

lettera da Barcellona

Una TRADIZIONE fondata sui giovani

di Davide Carnevali

A Cesare quel che è di Cesare, a Calderón quel che è di Calderón, è ora di lasciarsi alle spalle qualche luogo comune sul teatro spagnolo. Che non è solo l'illusione del Meraviglioso Barocco, non è un eterno ritorno del Siglo de Oro, e nemmeno - per i più audaci - si è fermato a Garcia Lorca, dalla cui scomparsa sono passati settanta anni in cui il paese ha cambiato vestito, faccia e pelle. Più di una volta. La Spagna è una democrazia ancora giovane, dalla fine della dittatura sono trascorse solo tre decadi, una miseria. In Catalogna, dove la repressione franchista è stata particolarmente invadente, castrante, il desiderio di progresso sociale e culturale è sfociato in questi ultimi anni in un'attività viva, fervida, che È effervescente la scena di una città come Barcellona, capace di difendere la propria identità guardando oltre i propri confini - Grandi teatri come il Teatre Nacional de Catalunya, il Teatre Romea e il Teatre Lliure puntano sulle ultime generazioni; le sale alternative sono laboratori della nuova regia e della nuova drammaturgia, con uno sguardo attento anche alle esperienze straniere

CONCORSO

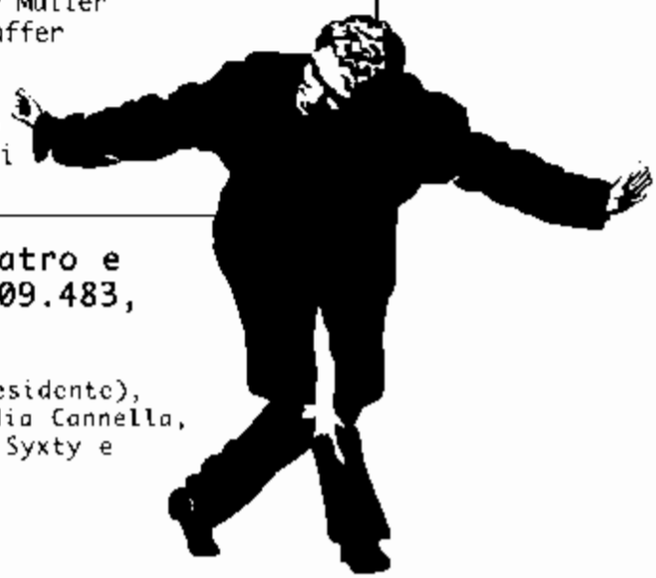
TESTI SCELTI DALLA GIURIA

RUOLI FEMMINILI

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

RUOLI MASCHILI

* monologo del secondo Messaggero o primo monologo di Penteo nelle *Baccanti* di Euripide
* un monologo a scelta dai testi di Aristofane e di Plauto
* monologo di Edmund «Natura, tu sei la mia Dea» da *Re Lear* di Shakespeare
* monologo a scelta dalle commedie brillanti di Shakespeare (*Molto rumore per nulla*, *La dodicesima notte*, *Sogno di una notte di mezza estate*)
* monologo di Trofimov nel *Giardino dei ciliegi* di Anton Cechov, finale secondo atto (con Anja) o sottofinale secondo atto (con Gaiev, Lopachin, Liuba, etc.)
* *Il tabacco fa male* di Anton Checov
* da *Cyrano* di Edmond Rostand (monologo a scelta)
* monologo di Moritz in *Risveglio di primavera* di Franz Wedekind
* da *Filottete* di Heiner Müller (monologo a scelta)
* monologo «L'Uomo nell'ascensore» da *La missione* di Heiner Müller
* un monologo a scelta di Salieri dall'*Amadeus* di Peter Shaffer
* da *In Exitu* di Giovanni Testori (monologo a scelta)
* da *Top Dogs* di Urs Widmer (monologo a scelta)
* da *Le Confessioni* (*Hystrio* n. 3/1993): *Una svista* di Aldo Nicolaj, *La porcilaia* di Ugo Chiti; *L'imperfezionista* di Manlio Santanelli (un monologo a scelta)



Per informazioni: Hystrio-trimestrale di teatro e spettacolo, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it, www.hystrio.it

Giuria del Premio Hystrio alla Vocazione: Ugo Ronfani (presidente), Marco Bernardi, Fabrizio Caleffi, Gaetano Callegaro, Claudia Cannella, Monica Conti, Sergio Maifredi, Lamberto Puggelli, Antonio Syxty e altri in via di definizione.

PREMIO HYSTRIO
alla vocazione per giovani attori

BANDO DI

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla ottava edizione, si svolgerà nel giugno 2006 a Milano. Il Premio è destinato a giovani attori entro i 30 anni, allievi o diplomati presso scuole di teatro ma anche autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi. Il Premio consiste in due borse di studio da euro 1500 ciascuna per i vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile). Anche quest'anno il concorso avverrà in due fasi: una pre-selezione riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione; e una selezione finale per chi frequenta o si è diplomato in accademie o scuole istituzionali e per chi ha versato i contributi Enpals per almeno tre anni consecutivi.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE
(25 e 26 maggio 2006, Milano)

Sono riservate a giovani aspiranti attori che, pur sprovvisti di diploma di accademie o di scuole di teatro istituzionali, ritengano di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione e avranno luogo nei giorni 25 e 26 maggio a Milano.

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE
(15-16-17 giugno 2006, Milano)

La selezione finale è riservata a giovani diplomandi o diplomati di accademie e scuole istituzionali di recitazione (scuole dei Teatri Stabili pubblici, scuole civiche, Accademia Silvio D'Amico di Roma e Accademia dei Filodrammatici di Milano, per l'elenco completo consultate il sito www.hystrio.it) e a coloro che hanno superato la pre-selezione e avranno luogo dal 15 al 17 giugno a Milano.

COME ISCRIVERSI

Le domande di iscrizione al Premio alla Vocazione devono pervenire alla direzione di Hystrio (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it) **entro il 15 maggio 2006 (per la pre-selezione) ed entro il 5 giugno 2006 (per la selezione finale)**, corredate della seguente documentazione: a) un breve curriculum, b) una foto, c) l'attestazione di frequenza o il certificato di diploma della scuola, d) la fotocopia di un documento d'identità, e) la fotocopia del libretto Enpals, f) indicazione di titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il 1976.
La quota d'iscrizione è di euro 15 da versarsi all'atto dell'iscrizione nei seguenti modi:
- bonifico su conto corrente bancario (n. 625006976022-COMIT BANCA INTESA via De Amicis 26, Milano – ABI 03069 – CAB 09458 - CIN J)
- versamento su conto corrente postale (n. 40692204 intestato a: Hystrio -Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Vulturno 44, Milano; la cedola di avvenuto versamento dovrà essere inviata via fax al n. 02.45.409.483)- versamento tramite carta di credito iscrivendosi online sul sito www.hystrio.it.

Attività Culturali dal 2001, di cui riportiamo alcune dichiarazioni pubblicate *sul Giornale dello Spettacolo* del 3/3/06:
«Prevediamo, entro la prossima legislatura, di triplicare lo stanziamento destinato alla cultura, portandolo all'1% del Pil [...]». Tra le altre priorità per la prossima legislatura indicate da Bono ci sono: la legge per lo spettacolo dal vivo; la riforma del Fondo unico dello spettacolo (Fus); la definizione di nuove norme per il coinvolgimento dei privati nel sostegno ai Beni e alle Attività Culturali; la revisione dei meccanismi costitutivi delle fondazioni liriche. [...]
A proposito delle critiche ricevute per questi tagli (al Fus, *ndr*), il sottosegretario le definisce: «ingenerose e in molti casi strumentali perché non si considerano i fondi extra Fus [...]».
Complessivamente, secondo il sottosegretario ai Beni e alle Attività Culturali, «questo governo ha lavorato bene nella ricerca di fonti aggiuntive per lo spettacolo, nelle riforme di settore e in molti altri modi. Per esempio, abbiamo aperto spazi enormi al coinvolgimento dei privati nel sostegno alle attività culturali e abbiamo concepito la prima legge in Europa di serio contrasto alla pirateria».

Intervista a Gabriella Carlucci responsabile spettacolo di Forza Italia

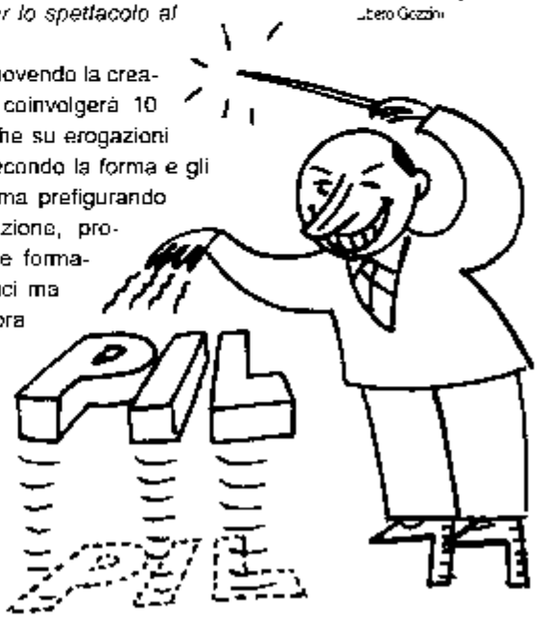
A leggere le sue dichiarazioni e documenti sembra quasi che lei non sia un'esponente dell'area di governo. Come mai è così difficile fare una politica per lo spettacolo in Italia?
L'obiettivo del governo era, dopo anni finanziamento a pioggia allo spettacolo senza verifiche di efficacia né trasparenza, introdurre criteri effettivamente meritocratici. Nel cinema ci siamo in parte riusciti. Per il teatro il governo ci ha provato, ma non c'è stato il coraggio di effettuare scelte drastiche. Un problema è derivato anche dagli scontri sulla riforma costituzionale: si è creato un caos fra le competenze di stato e regioni, che ha determinato il blocco legislativo.

Nel programma della Casa della Libertà abbiamo trovato una sola fraseltta su beni e attività culturali. Possiamo considerare condivisi almeno nel suo partito i contenuti articolati del documento di Fi? Un nuovo governo di centro destra potrà rimeditare la politica dei tagli?
Naturalmente: si tratta di posizioni ufficiali. Certo, personalità del governo come Tremonti o economisti come Brunetta non vedono lo spettacolo dal vivo come un settore economicamente serio e affidabile (e ha volte non hanno torto), ma possiamo dimostrarne la serietà con un'inversione di tendenza, un nuovo corso più attento all'equilibrio gestionale, alla managerialità. Quanto ai tagli di bilancio non saranno facilmente recuperabili: giocano contro le normative (Maastricht) e le verifiche dell'Unione Europea e più di tanto non si può fare. Bisogna puntare sulle fiscalità alternative e sul credito agevolato. In questo quadro, e nella prospettiva della legislazione concorrente, la Legge Rositani sarà un punto di partenza accettabile, condiviso fra l'altro da tutti i partiti.

Nel documento si legge a proposito di Arcus spa: «Occorre ricondurne il suo ambito di intervento all'interno di logiche, criteri e metodologie di azione che ispirano l'attività istituzionale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali». Può precisare?
Arcus è un ottimo strumento, ma è necessaria una regolamentazione: ora finanzia un po' a casaccio, ha subito il passaggio Urbani/Buttiglione e non bisogna dimenticare che è arrivato ad operare in fase di emergenza. Non condivido la tendenza a privilegiare gli interventi sulle strutture, a mio parere si dovrebbe orientare con più decisione verso la promozione, penso ad esempio alle aree disagiate. Anche l'Eti dovrebbe indirizzare prevalentemente - anzi esclusivamente - la sua attività in senso promozionale verso aree di rischio. E Arcus dovrebbe anche attrezzarsi per interagire a livello europeo.

Nella recente intervista al Giornale dello Spettacolo *ribadisce l'importanza del "successo al botteghino", precisa però anche che «Lo stato dovrà intervenire solo dove è davvero necessario il suo sostegno».*
Si deve moralizzare l'area imprenditoriale dello spettacolo: chi già cammina con le sue gambe deve essere in grado di stabilire un rapporto accettabile fra l'intervento statale, i risultati di pubblico, la capacità di reperire entrate proprie. C'è chi ci è riuscito: non penso solo a realtà strettamente legate al successo di botteghino ma a istituzioni come il Piccolo Teatro di Milano. Naturalmente per l'area del teatro pubblico, come per l'innovazione, non potrebbero bastare gli interventi sulla fiscalità. È soprattutto in questa direzione - verso l'arte allo stato puro - che devono indirizzarsi gli interventi pubblici: e devono essere improntati alla massima libertà: se queste realtà non vengono lasciate libere, non si può parlare di ricerca. Gli interventi devono essere commisurati alla valenza artistica e vanno premiati i risultati ottenuti, che anche in questo caso non possono però essere del tutto estranei all'interesse da parte del pubblico. I criteri sono inevitabili, però io ribalterei la tendenza attuale a favore di un sistema di interventi promozionali: rivolto prevalentemente ai giovani e alle scuole, alla valorizzazione del territorio, alla formazione del pubblico, facendo leva anche sulla funzione della Rai.

Lei è candidata in Puglia ed è evidente la sua attenzione al problema della sperequazione territoriale. Che farebbe concretamente per lo spettacolo al sud?
Molto concretamente: sto promuovendo la creazione di una Fondazione che coinvolgerà 10 comuni in Puglia, farà leva anche su erogazioni liberali e opererà su più sedi secondo la forma e gli obiettivi della Stabilità Privata ma prefigurando un modello innovativo: produzione, programmazione, ma in particolare formazione, di quadri artistici e tecnici ma soprattutto manageriali. Mi sembra un ottimo modo di far leva sul territorio, su comuni che hanno risorse monumentali e paesaggistiche eccezionali. ■



Il passo un disegno a «Libero Gozzi»

IL CENTRO DESTRA

Le posizioni su cultura, beni culturali e spettacolo sono presto riassunte: «Continueremo la realizzazione del piano decennale delle grandi opere e l'azione di valorizzazione dei beni culturali quale fondamento della nostra identità e volano di sviluppo economico». Nel programma notoriamente sintetico della Casa delle Libertà c'è solo questo. Sarebbe però un errore pensare - dopo il periodo frenetico Veltroni/Melandri - che la politica del secondo governo Berlusconi sia stata dimessa. In realtà la gestione Urbani del Ministero (Fi), con l'ultimo scorcio gestito da Buttiglione (Udc), interpretata nella sua articolazione, risulta piuttosto decisa ed è importante riassumerla, visto che il programma richiama la continuità. La preoccupazione sembra sia stata mantenere il più possibile al centro le scelte concretamente rilevanti. Deriva da qui - a nostro parere - anche il braccio di ferro quinquennale con le Regioni per l'applicazione della riforma costituzionale. Arrivato a gestire il Dicastero a fine legislatura o quasi, il ministro Buttiglione non ha voluto o potuto resistere ai tagli (e le dimissioni ventilate come conseguenza della scarsa attenzione al settore sono rientrate) e i segni che ha lasciato si limitano ai decreti che citiamo qui sotto e ad alcuni indirizzi operativi impressi ad Arcus.

FORZA ITALIA

Le posizioni del partito del Presidente del Consiglio sono più articolate di quanto si possa pensare, se confrontiamo la politica di Urbani con la scheda di lavoro della responsabile del settore, on. Gabriella Carlucci, o la chiusura totale del Ministro Tremonti o dell'economista Brunetta. Il documento che riportiamo sintetizza tuttavia le posizioni ufficiali di FI.

Scheda di lavoro per lo Spettacolo, a cura del dipartimento nazionale spettacolo Fi

Appare opportuno varare un nuovo progetto per lo spettacolo quale risorsa strategica per la crescita del Paese, veicolo di tutela dell'identità culturale e di promozione dell'immagine italiana all'estero. [...] Ma non è solo una questione di finanziamenti; è anche un tema di regole certe, non più rinviabili dopo la riforma del Titolo V della Costituzione [...]

Nel varare le leggi quadro per il cinema e per lo spettacolo dal vivo si dovrà:

- attuare il principio della legislazione concorrente;
- affrancare l'investimento sulla cultura dai vincoli del Trattato di Maastricht;
- sollecitare, a integrazione dell'intervento pubblico, l'impegno dei privati sullo spettacolo quale patrimonio della nazione e bene economico;

Azioni strutturali per il sistema spettacolo

- **Investimenti strategici**. L'educazione del pubblico, la formazione e l'aggiornamento professionale degli operatori, la promozione, le nuove strutture, l'integrazione progettuale tra patrimonio culturale, storico, monumentale, paesaggistico e le attività turistiche;
- **Fonti di finanziamento**. *Fondo unico dello lo spettacolo*: va realizzata la riforma del Fus per (...) prefigurare nuove logiche di intervento, più correlate all'efficacia/efficienza dell'investimento pubblico in termini qualitativi, quantitativi e di ricaduta sociale e solo dopo adeguarne le risorse ai nuovi obiettivi; *Arcus spa*: occorre ricondurne l'ambito di intervento all'interno di logiche, criteri o metodologie di azione che ispirano l'attività istituzionale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali preposto dicastero: *Fondo perequativo*: si propone l'istituzione di un fondo strutturate per investimenti strategici in favore delle aree meno servite del Paese.
- **Il credit**. È indispensabile delineare un modello dedicato espressamente alle attività imprenditoriali dello spettacolo, d'intesa tra Stato e Regioni [...]
- **Nuova fiscalità**. Razionalizzazioni e semplificazioni (applicazione della minima aliquota Iva agevolata); incentivi fiscali (tax shelter, crediti di imposta, detassazione dei costi pubblicitari etc.)

(Documento integrale: http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=96&ord=3)

ALLEANZA NAZIONALE

Due sono stati gli esponenti di Alleanza Nazionale che si sono occupati molto da vicino della materia spettacolo: in primo luogo ricordiamo l'on. Guglielmo Rositani, che ha dato il suo nome alla proposta di legge per il teatro già citata (alla fine mai varata), risultato di un lungo lavoro di mediazione tra le diverse forze politiche e che tuttora è la base teorica della prossima discussione sul tema della legge. E l'on. Bono, sottosegretario ai Beni e alle

Casa delle Libertà: ciò che è stato fatto

- **la riforma dell'ETI**: è stato un atto (legittimo) del Ministro, sottratto a qualunque verifica e discussione;
- quella della **Biennale** (la seconda in pochi anni) ne ha ulteriormente rafforzato il controllo centrale;
- **l'istituzione di ARCUS spa**, come emanazione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e di quello delle Infrastrutture per il sostegno di attività "trasversali", innovative, promozionali;
- **la trasformazione dei regolamenti triennali in decreti annuali** (cioè l'azzeramento di una delle riforme più significative sul piano operativo e "psicologico" del governo precedente) e l'introduzione **di una discrezionalità pressoché assoluta** nella cosiddetta valutazione qualitativa, attuata dalle commissioni nominate dallo stesso Ministro;
- **la valorizzazione del privato** (cioè interazione pubblico / privato, privatizzazione, richiamo alla managerialità), fatta eccezione per una maggiore attenzione nei finanziamenti alle imprese di spettacolo *market oriented*, è rimasta in gran parte sulla carta: non si è regolamentata in termini efficaci l'agevolazione fiscale alle erogazioni liberali, si è lasciata naufragare la riforma delle Fondazioni lirico-sinfoniche e si sono aumentati i lacci che il ministero pone ai settori attraverso i regolamenti;
- **l'approvazione recente di 6 decreti per lo spettacolo dal vivo** (Ministro Buttiglione). Che fosse necessario o meno emanare nuovi provvedimenti, il ministero non si è limitato a rinnovarli ma ha apportato ai decreti alcune modifiche sostanziali, suggerite si dice dalle categorie, che hanno ulteriormente inasprito le ingerenze nell'operatività delle imprese.

ne alle proposte delle Regioni: lo Stato deve esprimere un indirizzo finalmente unitario. E qui si apre l'altra delicata questione: il tema della legislazione concorrente è definitivamente stato chiarito dalla sentenza 285/2005 della Corte Costituzionale. Ma nel popolo del cinema, del teatro, della danza e della musica pochi argomenti sono impopolari come la suddivisione regionale del Fus: i protagonisti del lavoro culturale, lo sentono come una risorsa nazionale non parcellizzabile. Nel respingere posizioni radicalmente antistatalista, vorrei tuttavia riaffermare che il ruolo delle Regioni è importantissimo ed è destinato a diventarlo sempre di più: ma in una misura, appunto, concorrente e non antagonistica.

Eti - Non c'è stato tentativo di riforma, negli anni, che abbia portato a qualche tangibile risultato. Ma dobbiamo chiederci se, nel panorama europeo, l'Italia debba essere l'unico grande Paese senza un istituto centrale per la promozione della cultura teatrale italiana nel mondo: e dobbiamo muoverci per disegnare i confini di una riforma dell'ente che gli faccia assumere una vocazione istituzionale moderna ed efficace.

Arcus - Perché non approfittare di uno strumento che può attirare e razionalizzare l'investimento privato in cultura? Il programma dell'Unione affronta il problema di una razionalizzazione della società inventata da Urbani: non abbiamo mai detto no all'investimento privato: abbiamo soltanto condannato un'idea di cultura sottoposta soltanto al criterio di redditività e abbiamo sempre sostenuto che l'apporto privato deve essere aggiuntivo e non sostitutivo di quello pubblico, al quale spettano comunque compiti non delegabili di indirizzo e di tutela.

Spoil system - In questi anni di devastazione del centrodestra spesso la salvezza è venuta dai funzionari e dai dirigenti delle amministrazioni che hanno, insieme ai teatranti, cercato di salvare il salvabile. Anche quando erano di nomina governativa e delle maggioranze di centro destra. Certo, occorrerà cominciare una rivoluzione culturale dei costumi nel teatro italiano: il panorama è umiliato da troppe nomine indecorose, da troppe clientele immobili al potere da troppi anni, da collusioni d'affari di ogni tipo. Ma dobbiamo avere il coraggio di confessare che non è una responsabilità da addebitare solo al centro-destra: negli anni è cresciuto un "teatro dei potenti" trasversalmente occupato a garantire soprattutto la sua sopravvivenza. Ed è proprio contro queste cose che negli ultimi anni mi sono mossa nella denuncia e nella attività parlamentare: aiutata da un'associazione (l'ApTI) che è nata intorno al convegno del 2002 *Il teatro italiano: valore e risorsa per l'Europa*: oltre quattrocento dei nomi più noti dello spettacolo italiano mi hanno suggerito, in un documento, le linee lungo le quali bisognava muoversi. E sono proposte concrete, che non richiederebbero neppure interventi legislativi di grande portata ma potrebbero indirizzare i prossimi criteri regolamentari: una seria regolamentazione del mercato del lavoro, criteri per la moralizzazione nelle nomine dei teatri pubblici (per esempio, con un limite alla durata dei mandati di direzione), promozione della drammaturgia nazionale contemporanea, quote di attenzione televisiva alla produzione teatrale e così via. Molte di queste cose sono oggi parte del programma dell'Unione.

ITALIA DEI VALORI

Diversa dagli altri partiti, e per certi versi dissonante, la voce de L'Italia dei valori di Antonio Di Pietro, che ha organizzato il 4 febbraio un convegno, e chiede più pluralismo e più libertà per gli operatori culturali. Riportiamo alcuni stralci del programma:

«Le politiche culturali sono particolarmente esposte alle degenerazioni clientelari e al controllo dei partiti sulle istituzioni e sulle organizzazioni del settore. A ciò si deve aggiungere l'estrema concentrazione delle risorse. [...] Tutto ciò ha limitato sistematicamente il pluralismo [...] Le nostre proposte sono le seguenti:

- aumento considerevole degli investimenti per la realizzazione di infrastrutture [...]
- separazione delle competenze e affidamento delle responsabilità decisionali ad organismi tecnici indipendenti. [...]
- avvio di una competizione di mercato fra gli operatori, [...]
- incentivazione dell'afflusso di fondi dai privati [...]
- maggiore differenziazione nei prezzi dei biglietti d'ingresso a mostre, concerti e quant'altro [...]» (*Da http://www.italiadeivalori.it/presentazione/programma.doc*).

MARGHERITA

Durante il convegno organizzato a Roma lo scorso 23 febbraio ("Spettacolo e Industria Culturale nell'era digitale. Oltre il Fus, oltre l'incertezza") Andrea Colasio, Capo Gruppo Margherita VII Commissione Cultura, ha enunciato i punti fondamentali dell'agenda di programma:

- procedere ad una legge quadro entro 12 mesi;
- portare l'intervento dello Stato al 1% della spesa pubblica;
- attuare una strategia concertativa nella politica di regionalizzazione del Fus: ovvero lo stato deve tenere per sé la responsabilità di definire regole e criteri e delegare alle amministrazioni locali i processi e la gestione delle risorse;
- incentivare il rapporto con il mercato per incrementare la filiera delle risorse;
- valorizzare e sostenere le attività delle Fondazioni;
- regolare i rapporti con la pubblicità

li del 2001 e lavorare per raggiungere l'obiettivo dell'1% del Pil nei 5 anni di legislatura, sicuramente ambizioso, è la conseguenza del Progetto, in cui la cultura è considerata uno dei motori dello sviluppo.

La questione legislativa *(Stato e Regioni/ Bozza Rositani)* - Siamo convinti che lo spettacolo abbia bisogno di una legge di sistema che risponda alle novità del titolo V della Costituzione. Il come lo vedremo nel momento in cui ci trovassimo a svolgere, come ci auguriamo, funzioni di governo.

I precedenti governi di centro sinistra - *Su riforme come quella delle Fondazioni Liriche, si colgono ripensamenti, ce ne sono altri?* - Siamo d'accordo sul fatto che occorre innovare su molti aspetti. Si tratta di prendere atto realisticamente di ciò che va corretto, aggiustato o cambiato in termini più radicali. Per le Fondazioni lirico-sinfoniche, pensiamo che alla legge debbano essere fatte correzioni che ne rafforzino lo spirito positivo, quello di favorire l'intervento dei privati attraverso benefici fiscali.

Eti - Abbiamo discusso a lungo, anche qui dobbiamo innovare in modo positivo. Abbiamo deciso però anche di allargare la discussione agli operatori e ai sindacati per elaborare una proposta condivisa.

Arcus - La trasparenza è necessaria e i regolamenti attuativi, che ancora non esistono, urgenti per evitare l'arbitrio che finora ha imperato. Arcus può continuare a essere uno strumento attraverso il quale far arrivare risorse alla cultura, ma la condizione deve essere l'unitarietà della gestione in un unico Ministero. Il problema delle risorse sarebbe senza dubbio meno grave se non ci fosse una loro dispersione in una molteplicità incontrollabile di canali, non ultima quella - che noi abbiamo denunciato con forza - di circa 270 milioni di euro previsti nella finanziaria del 2006, a favore di regalie a piccole o grandi istituzioni, che passano attraverso il protagonismo dei singoli parlamentari.

Spoil-system - È vero che lo spoil system è stato ed è esercitato in maniera selvaggia da questa maggioranza. La politica deve essere invece il luogo dove si elaborano indirizzi e si esercitano controlli; e certamente questo lo si fa anche attraverso le persone. Il problema vero sono però le forme e i criteri di scelta: la competenza o la fedeltà verso chi governa? Noi scegliamo le competenze, le professionalità, la capacità di interloquire coi soggetti esterni e fra i vari livelli dell'amministrazione dello Stato.

Priorità - Le risorse: i decrescenti finanziamenti impediscono una programmazione, almeno triennale. Occorrono canali di reperimento delle risorse nuovi che possano garantire con maggiori certezze e una legge che favorisca l'intervento dei privati, posto che le risorse pubbliche sono necessarie e insostituibili. Una legge di sistema. E forme di accompagnamento di modalità di lavoro che sono per loro natura flessibili.

RIFONDAZIONE COMUNISTA

Patrizia Bortolini (responsabile cultura Milano) e Stefania Brai (responsabile nazionale dipartimento spettacolo)

La funzione della cultura - La cultura non rappresenta semplicemente un settore strategico, quel che pensa il paese si forma anche attraverso la cultura. La cultura e la conoscenza sono un bene comune, è da questo che si deve ripartire. Nei documenti unitari dell'Unione abbiamo ottenuto che la cultura venga considerata una risorsa e che l'intervento pubblico sia prioritario. È stata una conquista non scontata.

Il problema delle risorse - Avremmo voluto arrivare all'1% del bilancio dello stato in 24 mesi: un obiettivo intermedio sarebbe stata una maggiore garanzia. Chiediamo inoltre che una percentuale delle spese per gli armamenti vada spostato alla cultura.

La questione legislativa - La mediazione Rositani deve essere superata, consideriamo tuttora il nostro progetto di legge come il riferimento e ne stiamo elaborando una per la musica. Siamo critici nei confronti delle politiche di privatizzazione della cultura, per esempio le Fondazioni. Anche la riforma Bassanini al titolo V della Costituzione ha prodotto danni collocando la cultura tra le materie concorrenti; noi riteniamo invece che si debba pensare a una politica nazionale, certo con un intelligente ruolo delle Regioni.

Il lavoro - Porteremo avanti la nostra proposta sugli intermittenti. Innanzi tutto costruendo con i lavoratori e le lavoratrici ambiti di pressione, vertenze, dando loro valore e voce, in Italia c'è una situazione molto complessa per quanto riguarda i tipi di contratti, il nostro riferimento è il modello francese.

Eti e Arcus - L'Arcus per noi andrebbe abolita, in ogni caso sia Arcus che l'Eti vanno ripensate e ristrutturate. È per noi punto principale la costituzione di un tavolo di consultazione permanente con gli ambiti di settore.

Movimenti e rappresentanza - Noi pensiamo che si debbano portare i movimenti stessi nelle istituzioni, quindi cerchiamo di costruire insieme luoghi, come il laboratorio sul lavoro precario o il tavolo di consultazione, nei quali condividere "con" queste istanze la costruzione di una politica. Noi vogliamo essere garanti della riapertura di una relazione tra le istanze sociali e le istituzioni.

Spoil-system - Non enfatizzando lo spoil, non pensiamo che siano utili le "pulizie etniche", si deve invece dividere la funzione amministrativa dalla programmazione. Deve essere rispettata la professionalità e la competenza, senza lasciare spazio, è ovvio, all'incompatibilità.

COMUNISTI ITALIANI

Gabriella Pistone

La funzione della cultura - La cultura è sicuramente il segno più forte dell'identità di una nazione e non un esercizio di narcisismo individuale da affidare ai privati. Uno Stato forte e consapevole dei propri doveri di indirizzo non può non collocarla tra le priorità della propria azione di governo.

Il problema delle risorse - L'impostazione del programma dell'Unione è chiara: dopo vent'anni di diminuzione delle risorse reali del Fus, lo Stato deve impegnare più risorse nella cultura. L'impegno a riportare subito il Fus ai livelli del 2001 sarà una prima misura d'emergenza, una boccata d'ossigeno se l'Unione arriverà al governo del Paese. E quello di arrivare all'1% del prodotto interno lordo nel corso della legislatura è un'affermazione epocale che ci colloca finalmente, almeno a livello di intenzioni, tra le grandi nazioni europee.

La questione legislativa - La bozza Rositani non è un punto di partenza accettabile: è il risultato abborracciato di un assemblaggio tra sette proposte diverse. Credo che si debba assumere una nuova iniziativa forte, pur prestando attenzio-

IL CENTRO-SINISTRA

Le posizioni dell'Unione in materia di cultura sono riportate nel programma ufficiale della coalizione e si rifanno pertanto ad un unico documento, ma tra le diverse personalità e forze politiche si possono notare - come vedremo - sfumature e accenti diversi. Ci avevano preoccupato un po' le prime posizioni espresse da Romano Prodi: questo a causa dell'assenza perfino della parola cultura nel documento dell'Ulivo per le primarie del 16 ottobre, e del resoconto dell'incontro con qualche personalità dello spettacolo del 9 novembre. Prodi dichiarava infatti in quella occasione: «Una cosa è certa: la cultura andrà messa tra i capitoli del bilancio dello Stato non solo importanti ma produttivi, dove il rapporto costi/benefici sia positivo. Non posso, però, oggi quantificare il valore di questi interventi fino a quando non conosceremo con precisione lo stato dei conti pubblici» (Il testo integrale su http://www.lafabbricadelprogramma.it/cgi-bin/adon.cgi?act=doc&doc=10743&sid=66). Cautela forse eccessiva ed entusiasmo contenuto. Ci si poteva aspettare una consapevolezza più esplicita dei problemi dell'organizzazione e della funzione culturale anche nel libro intervista Prodi-Colombo (Romano Prodi con Furio Colombo, *Ci sarà un'Italia. Dialogo sulle elezioni più importanti per la democrazia italiana*, Feltrinelli, Milano 2006). Ma quando sfiora concretamente il tema, Prodi tende sempre a ricondurlo al turismo: la necessità della ripresa e la centralità dell'economia turistica sono infatti un punto cardine dei suoi programmi. Tuttavia una lettura della riflessione di Prodi e Colombo sui problemi dell'Italia può essere ricondotta nel suo complesso alla "questione culturale": il compito principale e più gravoso di un prossimo governo di centro-sinistra è proprio quello di "rieducare" il paese e l'obiettivo diventa farci uscire dal penoso serial televisivo in cui ci si dibatte ormai da troppi anni. Ma al di là delle convinzioni personali del leader, l'elaborazione dell'Unione riserva non poca attenzione alla cultura in generale e allo spettacolo in particolare.

Programma dell'Unione

Sono 19 le pagine del programma dedicate a cultura e spettacolo (trovate il programma integrale su www.lafabbricadelprogramma.it e anche su http://www.dsonline.it/allegatidef/programma_def_unione31307.pdf), eccone alcuni brani:

La ricchezza della cultura. La rinascita culturale come strategia per la crescita

La cultura è un fattore fondamentale di coesione e di integrazione sociale. [...] Il primo tema sarà il reperimento di risorse pubbliche e private per finanziare l'attività culturale. Riteniamo necessario:

- destinare al Ministero per i Beni e le Attività Culturali una quota dell'otto per mille e una quota degli introiti provenienti dalle estrazioni infrasettimanali del lotto
- regolamentare l'attività della società Arcus S.p.a., garantendo la trasparenza e la corrispondenza delle sue attività con gli obiettivi pubblici del finanziamento per la cultura, col solo indirizzo e controllo del Ministero per i beni e le attività culturali.

Riteniamo poi urgente:

- ristabilire il bilancio complessivo del Ministero per i beni e le attività culturali al livello previsto per il 2001;
- riportare gli stanziamenti del Fondo Unico dello Spettacolo almeno al livello previsto per il 2001 (526,4 milioni di euro complessivi) garantendone la stabilità triennale;
- stabilire l'obiettivo dell'1% del Pil di risorse pubbliche destinate alla cultura nel medio-lungo periodo.

Sostenere lo spettacolo dal vivo

Ciò a cui dobbiamo provvedere prima di tutto è una disciplina nazionale di sistema. Lo Stato dovrà impegnarsi a ristabilire le risorse finanziarie per lo spettacolo dal vivo, favorendo il finanziamento privato e garantendo l'equilibrio dell'offerta di spettacolo sull'intero territorio nazionale. Le nostre azioni principali in questo senso saranno:

- attuare norme per la defiscalizzazione totale degli investimenti delle persone fisiche e delle imprese private nei progetti e nelle attività di spettacolo dal vivo;
- perequare gli interventi pubblici tramite interventi di promozione nelle aree e nei territori;
- istituire un sistema di incentivi al consumo di spettacolo dal vivo;
- diffondere la produzione italiana dello spettacolo dal vivo all'estero, riformando l'Ente teatrale italiano (Eti);
- stabilire regole di programmazione dello spettacolo dal vivo italiano ed europeo sulle reti televisive e radiofoniche nazionali e accordi per spazi di informazione e promozione dello spettacolo dal vivo;
- dedicare maggiore attenzione alle espressioni artistiche giovanili;
- altra priorità della nostra azione sarà la formazione delle professioni e del pubblico.
- A fronte del rilievo assunto dalle professioni creative, artistiche ed intellettuali, dovremo prestare attenzione particolare alla regolamentazione del mercato del lavoro dello spettacolo.

Le posizioni dei partiti

Analizziamo attraverso documenti e interviste ad alcuni dei più attivi "responsabili spettacolo" le posizioni dei diversi partiti per mettere a fuoco meglio alcune specificità. Rispetto ad un'unità di fondo, sottolineiamo gli aspetti che rivelano alcune differenze, per lo più riconducibili al rapporto tra Stato e Regioni, ai tempi e modi per raggiungere l'obiettivo comune dell'1% del Pil alla cultura (ma per la Margherita ad esempio l'1% della Spesa dello Stato). (*Le versioni integrali dei documenti e degli interventi si possono trovare su www.ateatro.it*)

DEMOCRATICI DI SINISTRA

Vittoria Franco - Responsabile Spettacolo

La funzione della cultura - Fare della cultura uno dei fattori dello sviluppo del Paese Italia. Non si riesce a immaginare oggi un paese moderno, che sappia riconvertirsi nel processo di trasformazione economica da paese industriale a paese postindustriale, a economia dematerializzata, che non investa in cultura. Se vogliamo essere protagonisti della costruzione della società della conoscenza dobbiamo investire di più in ricerca, innovazione e cultura.

Il problema delle risorse - Il documento dell'Unione è frutto di una ricerca comune. Abbiamo fatto tutti uno sforzo per condividere questioni sulle quali potevano inizialmente registrarsi delle differenze. Anche il metodo è importante: ci siamo ascoltati fra di noi e abbiamo ascoltato operatori, associazioni, personalità. La prospettiva di dare subito il segnale di un'inversione di tendenza ristabilendo l'ammontare del Fus ai livel-

speciale elezioni 2006

Il teatro troverà un buon partito?

a cura di Anna Chiara Altieri e Mimma Gallina

La scadenza elettorale del 9 aprile, sommata alla situazione drammatica dello spettacolo, ha determinato nei due schieramenti una attenzione per il settore superiore agli standard abituali e ai precedenti appuntamenti elettorali. Se il centro sinistra - l'Unione - ha assunto posizioni molto precise nella direzione di maggiori investimenti - il ripristino immediato del Fus 2001 e l'obiettivo dell'1% del Pil a favore della cultura - anche il centro-destra, pur dedicando solo due righe del suo programma all'argomento (ipotizzando per di più una non tranquillizzante politica di continuità), si è sbilanciato non poco a favore del teatro attraverso i responsabili di settore di Forza Italia e di Allenza Nazionale. Se vogliamo prestare fede ai programmi elettorali, il futuro dello spettacolo dovrebbe essere in ogni caso un po' migliore del suo recente passato (che la tabella sulla progressione del Fus racconta in modo eloquente). Le differenze maggiori, sia fra i due schieramenti, sia all'interno di ciascuno dei partiti che li compongono, stanno nel ruolo maggiore o minore che si attribuisce al finanziamento dello Stato (fondamentale, irrinunciabile e da incrementare per l'Unione), rispetto al ruolo del privato e alle politiche fiscali, principale risorsa futura secondo Forza Italia (ma non sottovalutato neppure a sinistra). Ma non mancano neppure a destra le posizioni favorevoli a un forte investimento statale (Alleanza Nazionale). Anche la questione della legislazione concorrente (i rapporti Stato/Regioni) si rivela tuttora un punto caldo della discussione.

Tabella comparativa del Fus

	2003	2004	2005	2006	2006
enti lirici	242.224.391	239.055.000	222.124.692	184.072.350	178.578.866
cinema	91.193.220	71.410.000	83.626.138	69.300.000	67.231.800
prosa	89.184.943	83.400.000	77.493.555	64.218.000	62.301.468
musica	68.059.527	70.350.000	65.367.765	54.169.500	52.552.857
danza	7.686.575	8.700.000	8.083.860	6.699.000	6.449.074
circhi	7.683.535	7.853.000	7.045.966	5.838.910	5.664.652
f.ministro	6.686	12.000	11.150	9.240	8.964,24
commiss.	83.694	400.000	371.671	308.000	298.808
osserv.	506.629	500.000	464.589	385.000	373.510
TOT	**506.629.000**	**481.410.000**	**464.589.660**	**385.000.000**	**373.510.000**

Lo spettacolo nella campagna elettorale: *Hystrio,* in collaborazione con www.ateatro.it, illustra, attraverso documenti e interviste, le proposte politiche degli opposti schieramenti e dei singoli partiti che li compongono. Per capire quale sarà il futuro della nostra scena

ta, e dovrà essere sicuramente e doverosamente affrontata dopo l'attribuzione del Nobel. Personalmente devo dire che ho tratto utili elementi di riflessione dalla lettura dell'interessante saggio a quattro mani che Roberto Canziani e Gianfranco Capitta hanno scritto su Pinter e che Garzanti ha tempestivamente ripubblicato all'indomani del Nobel. Fra saggio critico, biografia e indagine giornalistica, Canziani e Capitta hanno saputo darci, di Pinter, un ritratto di persuasiva unitarietà: in dodici capitoli e in altrettante interviste ci hanno aiutato a ipotizzare, se non a capire, il percorso del più enigmatico, ieri, e del più politico, oggi, fra i drammaturghi viventi. Ne risulta la figura, a suo modo esemplare, di un intellettuale che gli urli e i furori del (dis)ordine costituito hanno tratto dalla zona d'ombra di una drammaturgia del disagio per esporsi nella denuncia del male nella società in cui viviamo. La figura, per dirla con il virtuoso linguaggio di Julien Benda, di un chierico che non ha tradito. E a me - accusatemi pure di eresia - viene da pensare che, sia pure da opposte posizioni di partenza e in contesti radicalmente diversi, il "comunista indocile" Brecht e il libertario scettico Pinter hanno avuto, in questo tempo storico della crisi dell'Occidente, comportamenti che hanno riaffermato quel teatro dell'uomo per l'uomo che Strehler, cinquant'anni fa, aveva cercato nell'*opera da tre soldi*. ■

Piccolo Teatro di Milano

La guerra spettacolo di Carsen

MADRE CORAGGIO E I SUOI FIGLI, di Bertolt Brecht. Traduzione di Roberto Menin. Regia di Robert Carsen. Drammaturgia di Ian Burton. Scene di Radu Boruzescu. Costumi di Miruna Boruzescu. Musiche di Paul Dessau e Black Flag, Metallica, Arnaud Tournel, Lowell Mason, V. Agatov, Marlene Kuntz. Luci di Robert Carsen e Peter van Praet. Con Maddalena Crippa, Stefania Guiotis, Tommaso Minniti, Alberto Onofrietti, Leonardo De Colle, Francesco Cordella, Sergio Leone, Enzo Giraldo, Carlo Valli, Giorgio Bongiovanni, Milvia Marigliano, Leonardo De Colle, Francesco Colella, Franco Maino, Stefano Moretti, Anna Pilon, Stefano Moretti e con gli allievi della Scuola di teatro. Prod. Piccolo Teatro di MILANO - Teatro d'Europa.

«C'è in Brecht una morale del dettaglio, è un'arma contro la metafisica, una ribellione contro il mito dell'infinito e dell'ineffabile, cioè dell'insignificante», scriveva Roland Barthes, e aggiungeva: «come accade a tutti gli artisti di spessore, è attraverso il piccolo che Brecht trova la sua grandezza». Ora, a noi pare che Robert Carsen con *Madre Coraggio e i suoi figli* abbia proceduto nel senso contrario e attraverso il grande (il generico, e diciamolo, l'approssimativo) sia riuscito a rendere piccolo e inerte il testo brechtiano. Di fronte alle difficoltà che la messa in scena di un testo di Brecht certamente comporta il regista canadese imbocca la strada della semplificazione, della pennellata all'ingrosso, del tanto al chilo. Anzi, sembra quasi che trovando il testo un po' concettoso, si preoccupi di illustrarcelo per bene, ricorrendo a un tono stentoreo e didascalico da maestra elementare. Per non complicarsi la vita, poi, toglie di mezzo quasi tutte le canzoni, senza dubbio difficili ma importanti di Paul Dessau (*La grande capitolazione*, per esempio) e una la fa arrangiare da un noto gruppo rock di oggi. Si premura di alleviarci la serata con intermezzi mimici-coreografici (su musiche "metallare") in cui una truppa di baldi soldati armati scandisce in coro le didascalie iniziali delle diverse scene. E non ci fa mancare un *coup de théâtre* facendo calare in palcoscenico alcuni paracadutisti. Insomma Carsen impagina *Madre Coraggio* sulla scena con disinvolto e facile stile spettacolare, affidandosi a una scenografia all'insegna del mimetismo militare (dalle pareti del palcoscenico ai costumi è un trionfo di macchie verdi chiare e scure), sostituendo la carretta della vivandiera con una furgone, trasportando così vicino a noi nel tempo (espediente debole di modernizzazione) ciò che il drammaturgo di Augusta aveva deliberatamente allontanato e ad affrontare attraverso un affondo nella partitura del testo la molteplicità, la complessità del discorso di Brecht sulla guerra non ci prova neppure. La storia della vivandiera Anna Fierling che insieme ai suoi figli insegue la guerra, scritta nell'esilio svedese nel 1939 alla vigilia del secondo conflitto mondiale, è condotta con quella implacabile chiarezza di cui Brecht era maestro (la chiarezza come dice Savinio, «porta luce fino all'imo degli abissi») e con un'ironia sottile e illuminante. Annotava Brecht nel '41 che in *Madre Coraggio* la guerra «appare come un campo immenso, non dissimile dai campi della nuova fisica in cui i corpi subiscono singolari deviazioni. Tutti i tipi di calcolo che l'individuo ricava dalle esperienze fatte in tempo di pace si rivelano inservibili. Non serve l'audacia, non serve la prudenza, non l'onestà, non l'inganno, non la brutalità, e neppure la compassione, ogni cosa porta alla rovina». La cecità dell'uomo di fronte alla natura distruttiva della guerra e i suoi scopi mercantili, s'incarna in tutta la sua tragicità nella figura di Courage, cui qui dà corpo Maddalena Crippa, anche lei in completo militare con tanto di anfibi. E, dispiace dirlo, l'attrice che i mezzi per affrontare questo personaggio, dominata da un istinto materno indissolubile da quello commerciale, sicuramente li aveva, appare qui senza guida e appoggia la sua interpretazione sostanzialmente su una sola monotona nota, quella della concretezza brianzola. Quelli accanto a lei, tutti di buoni mezzi e buona volontà, appaiono egualmente lasciati soli alle prese coi loro personaggi e, diciamo, tornando all'inizio, sfuggono loro i dettagli. *Roberta Arcellani*

Il paradosso Pinter

Per quanto riguarda il Nobel a Pinter (uno dei pochi assegnati a drammaturghi nell'ultimo secolo vengono in mente Bjorson nel 1903, Maeterlinck nel 1912, Pirandello nel 1934, O' Neill nel 1936, Beckett nel 1969 e Fo nel 1977), mi sembra singolare - e sintomatico - che un autore registrato a giusto titolo, in tutta la prima parte della sua carriera, come un adepto del teatro della confusione, dell'indeterminazione e dell'assurdo, nella parte finale del suo percorso - con testi come *Il bicchiere della staffa*, *Ceneri alle ceneri* o *Voices* - si sia votato all'impegno politico e alla protesta civile, fino a esprimere un radicale dissenso con il *j'accuse* di Stoccolma. Il drammaturgo di una opaca incomunicabilità, l'autore di testi come *Il Guardiano*, *Un leggero malessere*, *Vecchi tempi*, *La serra*, *Tradimenti*, *Una specie di Alaska* per il quale diventava inevitabile riferirsi a Kafka, a Beckett, a Ionesco o a Mrozek, ha accentuato col tempo, attraverso l'opera e con prese di posizione pubbliche, la sua militanza pacifista e per i diritti civili, ha aderito alle campagne di Amnesty, è stato fra gli intellettuali libertari del "20th June Group", ha scritto contro la tortura, i fantasmi del nazismo, i signori della guerra. Questa radicalizzazione dell'impegno (ma senza sudditanze ideologiche) sembra a prima vista paradossale soprattutto agli occhi di noi italiani, che di Pinter abbiamo avuto una conoscenza tardiva, limitata ai testi "oscuri" delle origini. E in effetti il paradosso sembra a prima vista evidente nel passaggio da un'implosione drammaturgica "opaca", fatta di silenzi, di tropismi indeclinabili, di smarrimenti minimali, di disagi sepolti nel microcosmo individuale, al tono fermo, a tratti addirittura vibrante, di un teatro del coinvolgimento e della solidarietà. Tanto che una parte della critica si è convinta che ci siano stati due Pinter, quasi inspiegabilmente distinti: il Pinter degli afasici confronti di coscienza individuali, che sconfinavano nella incomunicabilità, e il Pinter che ha puntato il dito e ha alzato la voce contro gli errori della società e gli orrori del potere. Quasi una scissura schizofrenica insomma; mentre a me sembra più logico pensare che ci sia stata una sottile, segreta coerenza in questo processo evolutivo dal monologo al dialogo, dal privato al pubblico. Ritenere, voglio dire, che fin da quando, nei primi testi, si occupava dei "leggeri malesseri" come crepe all'interno delle relazioni da individuo a individuo egli avvertisse le fessure altrimenti più vaste e pericolose che minavano la vita di tutti, come avvisaglie di movimenti tellurici nella società e nella politica. La questione di questo nesso evolutivo fra i due Pinter è aper-

In apertura, a sinistra, un ritratto di Bertolt Brecht, a destra, un ritratto di Harold Pinter; in questa pag. Umberto Bellissimo e Margherita Di Rauso in L'amante regia di Andrée Ruth Shammah; nella pag. seguente Maddalena Crippa e Leonardo De Colle in *Madre coraggio e i suoi figli* di Brecht, regia di Robert Carsen (foto: Margherita Busacca).

Milano

Coppia CHIUSA, quasi SPALANCATA

L'AMANTE, di Harold Pinter. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Andrée Ruth Shammah. Scene di Gian Maurizio Fercioni. Luci di Marcello Jazzetti. Con Umberto Bellissimo e Margherita Di Rauso. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

Scritto da Pinter nel 1962, *L'amante* andava a stigmatizzare i tabù della coppia borghese, ma anche a frugare nelle pieghe di una più generale difficoltà di costruire un rapporto maturo e consapevole tra uomo e donna. Nella vicenda di Sarah e Richard, marito e moglie che, in una sorta di sdoppiamento d'identità, danno vita a un tradimento virtuale, tutto giocato tra le mura domestiche, per rinfocolare un menage forse un po' logoro, Pinter andava sì a colpire il perbenismo ipocrita di certa società anglosassone, ma non solo. Nell'incapacità di realizzare un vero e proprio tradimento, metteva anche ben in evidenza frustrazioni e repressioni psicologiche che avrebbero avuto poi il loro contraltare postsessantottino nella famigerata coppia aperta. Ma i tempi cambiano e così la ricezione di certi temi. E ben lo dimostra la chiave di lettura scelta da Andrée Ruth Shammah nel riproporre questo testo, che già aveva allestito una decina di anni fa per Luca De Filippo e Anna Galiena. Il falso adulterio tra i due coniugi diventa qui infatti più che una satira sulle frustrazioni erotiche della borghesia anglosassone un divertito, e in fondo innocuo, gioco di coppia inscenato da chi ha imparato a prendere il meglio dalla vita matrimoniale e da quella da amanti. Nell'elegante appartamento tutto beige ideato da Gian Maurizio Fercioni, la pièce assume così i toni della pochade, con l'eros trasgressivo da amanti consumato tra il mobilio del salotto e quello spento da coniugi relegato alla camera da letto, metaforicamente (ma non troppo) inutilizzata, almeno finché, nel finale, i due ruoli non torneranno a coincidere. Ottima, per duttilità, sfumature e variazioni sul tema della seduzione la prova di Margherita Di Rauso, ancora un po' impacciata quella di Umberto Bellissimo, forse per una questione di rodaggio. Rimane una perplessità di fondo: se è vero che i tempi cambiano e, con loro, la nostra percezione di certi temi, è anche vero che le parole di Pinter sono sempre quelle. Parole tanto amare sull'incomunicabilità della coppia che, paradossalmente, la "gioiosa" lettura della Shammah non fa che caricare di ulteriori sinistri significati. *Claudia Cannella*

balo, di interrelazioni classiste e di integrazioni etniche, il futuro della cultura, quella teatrale compresa, sia ancora nella contrapposizione di blocchi ideologici, di sistemi manichei, o in guerre di religione che in realtà mascherano conflitti economici? Siamo comunque, pur nella coscienza che forme di globalismo ideologico non sono più di stagione, a un recupero sia pure prudente di figure e sistemi che lo strappo storico della deideologizzazione stava cancellando dal panorama culturale. Siamo a una rivisitazione critica del secondo Novecento, caratterizzata appunto da alcuni ritorni: Marx, Freud che si voleva rimuovere, e Brecht per il teatro.

Un'icona del Berliner

Il caso di Brecht - che qui più interessa - è sintomatico di un *retour en arrière* dopo l'eclisse totale dell'ultimo quarto di secolo. Quando Brecht è sopravvissuto soltanto attraverso le iniziative museali e commemorative del Berliner, per il resto rifiutato nei contenuti e nelle forme sulla scena mondiale. E la ragione era evidente: B.B. era rimasto vittima del doppio manicheismo della guerra fredda, era stato usato come braccio culturale del comunismo, ridotto a didatta di una rivoluzione fallita e con il Berliner, dicevo, smodatamente santificato ma come icona del passato. Ora accade invece che con la *Madre Coraggio* andata in scena allo Strehler di Milano con Maddalena Crippa e per la regia del canadese Robert Carsen, in un allestimento che con qualche approssimazione è stato definito "duro e rock", B.B. ritorna non soltanto dopo un'operazione di *maquillage* estetico ma - ciò che più importa - con l'intendimento di riproporlo come un aggiornato discorso per cambiare i comportamenti disumani di una nuova barbarie. E che questa analisi sia, nel fondo, marxista, non preoccupa né il regista né l'interprete; ciò che conta - hanno detto - non è il marchio ideologico, sono i contenuti. Da uno spettacolo programmaticamente così aggiornato, e riproposto nelle valenze positive di un rifiuto delle guerre e dei disordini del terzo millennio, sono venuti i segnali di una ricerca, finalmente, del "vero" Brecht. Che non fu soltanto il campione, all'Est, di un teatro epico-politico usato come arma nella guerra fredda, e l'inventore dell'usata e abusata formula dello straniamento o *V-effekt*, che mirava a trasformare lo spettatore nel *dramaturg* di un teatro della coscienza collettiva. Si continui a cercare in questa nuova direzione, senza nostalgie accademiche, e si vedranno emergere dal teatro di B.B. le radici anarchiche della sua inquieta giovinezza anteriore alla conversione spartachista, un pacifismo integrale non strumentalizzabile dai blocchi politici (e che lo avvicina singolarmente a quello dell'ultimo Pinter), nonché l'indisciplina di un poeta verso i dogmi della politica politicante, che lo tenne in sospetto presso le autorità della Germania dell'Est e della stessa Unione Sovietica di Stalin. Sull'"indisciplina" marxista di B.B., reale e sofferta nonostante che intorno a lui si costruisse il "mausoleo" del Berliner, e sulla sua opera poetica, così indicativa di natura libera non vincolata alle occasioni dell'impegno, non si è riflettuto abbastanza: bisognerà farlo se vorremo andare oltre il "santino" politico confezionato al Berliner da Helene Weigel, la seconda moglie, e da noi dai "suonatori di pifferi" del comunismo sovietico.

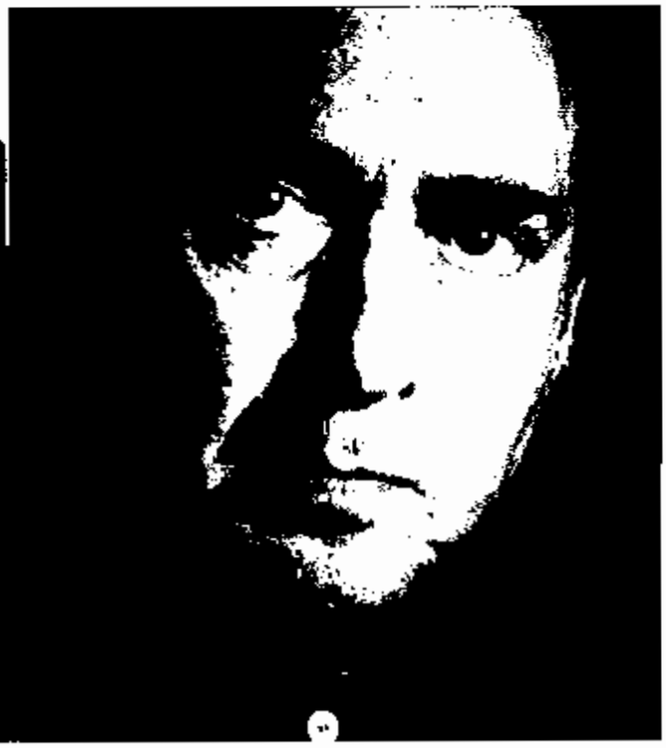
Il brechtismo del Piccolo

Una *recherche* critica del "vero" Brecht, se proseguirà, porterà anche a rivedere in modo non convenzionale il lavoro fatto sul suo teatro da Strehler. Un lavoro che - come si sa - insieme agli allestimenti di Bertolazzi, Goldoni, Shakespeare e Cechov è stato una delle pietre miliari del Piccolo Teatro. Strehler realizzò il suo primo Brecht, *L'opera da tre soldi*, nel '56, nove anni dopo la nascita dello Stabile milanese, dopo avere nel '54 allestito sperimentalmente, con gli allievi della sua scuola, il dramma didattico *La regola di condotta*. Le cronache registrarono che quando Brecht venne a Milano, nel suo unico viaggio in Italia, alla fine emozionatissimo disse: «Finalmente! È così che ho sempre sognato si facesse il mio teatro!». Strehler era fiero di questa legittimazione sul campo. Nel volume *Io Strehler, conversazioni con U.R.*, composto con chi scrive queste righe e pubblicato da Rusconi nell'86, invitato a fare un bilancio del suo lavoro su Brecht, il regista disse: «Fummo accusati, io e Grassi, di eccesso di brechtismo. Io dico, invece, che non ci fu obnubilamento. Fare Brecht fu per me, semplicemente, un modo per fare meglio di quanto l'avessi fatto prima un teatro umano. Per aiutare gli uomini a essere migliori. Continuando il lavoro a matrice popolare del *Nost Milan* di Bertolazzi; tanto che sulle prime ebbi la tentazione di ambientare a Milano *L'Opera da tre soldi*... Voglio dire che, primo, la mia "infatuazione" per Brecht va vista nel contesto storico e, secondo, che per me rappresentarlo è sempre stato mandare a gambe all'aria l'ortodossia dogmatica di quegli intellettuali chiusi come crociati nell'armatura del comfort ideologico. Per me Brecht stava al di sopra della politica; il suo teatro epico affermava anzitutto la complessità della vita e della storia. Tanto che ci fu chi disse, con qualche ragione, che i Brecht del Piccolo agirono sulla cultura della sinistra italiana come un antidoto contro lo stalinismo». Dopo *L'opera da tre soldi* con Milly e Carraro, ripresa nel '58 e '59 e riallestita 17 anni dopo con Milva, poi chiamata a interpretare il recital di poesie e canzoni *Io, Bertolt Brecht*, riproposto per anni in giro per il mondo, nel '58 Strehler allestì *L'anima buona di Sezuan* con la Fortunato, ruolo che sarebbe poi stato della Jonasson nel '77 ad Amburgo, in tedesco, e nell'81 a Milano. Nel '63 Buazzelli trionfò nella *Vita di Galileo*; due anni prima era stato *Schweyk* in una prima edizione della commedia. Nel '64 Strehler aveva anche allestito allo Scala *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, letta come una denuncia della falsa prosperità della Milano ricca; nel '70 Valentina Cortese era stata *Santa Giovanna dei Macelli* e poi erano venute riedizioni dei vari allestimenti, in un lavoro di approfondimento alla ricerca già allora - è corretto riconoscerlo - di quel "vero" Brecht di cui sembra avvertito il bisogno. Ben diverso da quel manierismo brechtiano dilagante come un dogma contro cui, nella Francia degli anni Settanta, Guy Scarpetta aveva pubblicato con qualche ragione, ma anche con intolleranza preconcetta, il suo famoso pamphlet.

Ragioni del ritorno a Brecht e del Premio Nobel a Pinter

di Ugo Ronfani

Il ritorno di Bertolt Brecht a cinquant'anni dalla morte, con una *Madre Coraggio* al Piccolo di Milano che è stata tutto tranne che uno spettacolo di pura commemorazione. E Harold Pinter, che il giorno della consegna del Nobel a Stoccolma, impedito a ritirarlo per motivi di salute, si è manifestato con un vibrante messaggio politico, il più duro che sia mai stato scritto dai laureati nella storia del Premio, con cui ha attaccato come guerrafondai Bush e Blair invocando su di loro i fulmini dell'Alta Corte per i crimini di guerra. Due fatti senza un apparente rapporto fra di loro (poco o niente in comune hanno, almeno in apparenza, l'epica popolare di Brecht e l'incomunicabilità esistenziale di Pinter); e che tuttavia convergono - mi pare - verso il ritorno di un teatro dell'impegno. Che si manifesta, fra l'altro, anche in altri modi: per esempio con un teatro di narrazione



> Oggi si cerca in B.B. non più il didatta di una rivoluzione che ha fallito ma il libertario indocile che sapeva scavalcare l'ideologia con un nuovo umanesimo, come voleva Strehler - E nel passaggio di Pinter dal teatro del malessere e della incomunicabilità alla denuncia degli orrori del potere scopriamo una segreta continuità

civile, con spettacoli di denuncia delle tensioni sociali o contro i pericoli di un terzo conflitto mondiale. È presto per trarre da tutto questo considerazioni di ordine generale e, oltre a tutto, va meglio considerata la natura di questi segnali di un ritorno della funzione teatrale a forme di *engagement*, che non possono essere di tipo ideologico come al tempo della guerra fredda. Chi potrebbe sostenere, infatti, che in una società glo-

parte, dopo questa estroversa animazione, prende invece il sopravvento l'immagine arcaica, filologica, raffinata, da Museo del Cinema (forse, un esplicito omaggio alla città di Torino), l'intrigo scenico più coltivato e consapevole, magico, con quel gioco di luci e ombre, di proiezioni e di specchi, con le figurine ritagliate in quel bianco e nero nitidissimo, per la scena del Sabba notturno di Satana, quando Margherita accetta di diventare, solo per una notte, una strega. Semplicità e fantasia si rincorrono in uno spettacolo pieno di idee e di innumerevoli episodi che tendono a trasformare un lungo racconto fantastico in un preciso "romanzo teatrale". Applausi festosi e insistenti, alla fine, all'indirizzo degli infaticabili, bravi e giovani interpreti lituani. *Giuseppe Liotta*

Playing the victim

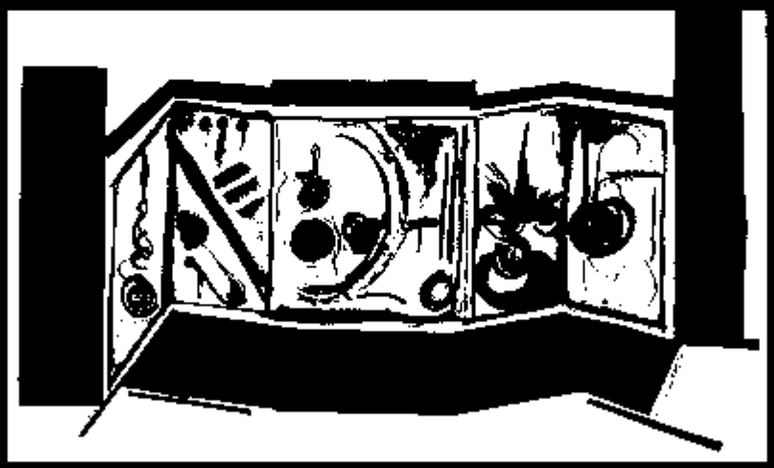
Valja è, apparentemente, un ragazzo come tanti: una madre apprensiva e una fidanzata con la quale si rifiuta di fare sul serio, il tempo libero trascorso fra rock e sballi di varia natura. Valja, nondimeno, svolge un lavoro assai insolito: recita la parte della vittima - da qui il titolo del dramma - nelle ricostruzioni della scena dei delitti allestite dalla polizia di una non precisata cittadina russa. E non basta: Valja, novello Amleto, nutre odio vendicativo nei confronti della succitata madre e dello zio, che ritiene responsabili dell'avvelenamento e della morte del padre. Il testo scritto dai due fratelli Presnyakov, nati in Siberia da madre iraniana e padre russo, tra i più popolari commediografi russi contemporanei, è costruito su una drammaturgia inedita e curata nei dettagli, in cui l'ironia si coniuga al gusto per il paradosso e per il grottesco. Tra i padri dei Presnyakov possiamo certo riconoscere Ionesco e Tardieu, ma anche i protagonisti del cabaret d'inizio Novecento e persino l'arte secolare dei clown. Il dramma, nell'altrettanto accurata e arguta regia del giovane Korsunovas, è un susseguirsi stringente di situazioni che ritraggono ora il Valja "vittima", impegnato sul lavoro, ora il giovane, figlio o fidanzato sfuggente e irritabile. La "vittima" può essere una moglie noiosa o un compagno di scuola troppo vanitoso ucciso in un ristorante giapponese: ciò che pare interessare il capitano, la sua bella aiutante con la telecamera sempre in mano e il giovane sergente è, piuttosto, la propria esistenza. I moventi del delitto amplificano frustrazioni ed esasperazioni, mentre Valja pare assistere passivamente a quei piccoli psicodrammi in cui si tramutano le ricostruzioni dei delitti. In realtà, la meschinità degli assassinii di cui è in qualche modo protagonista, conferma in Valja la legittimità della vendetta che sta escogitando e che porterà a conclusione con lucida determinazione. Tra musica rock - i sipari sono intervallati dalle esibizioni canore dei differenti personaggi - luci colorate ed effetti da discoteca, una recitazione ridondante e assolutamente anti-naturalistica, Korsunovas e i suoi bravissimi attori compongono un efficace *instant-portrait* della nostra realtà, molto confusa e ben poco riflessiva. *Laura Bevione*

PRIMA DEL TEATRO
scuola europea per l'arte dell'attore
XXII edizione • I figli cambiati • San Miniato (Pisa), 15 giugno/9 settembre 2006

Teatro di Pisa
Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "S. d'Amico"

in collaborazione con
Comune di San Miniato
Fondazione Istituto Dramma Popolare

con il contributo di
Ministero Beni e Attività Culturali



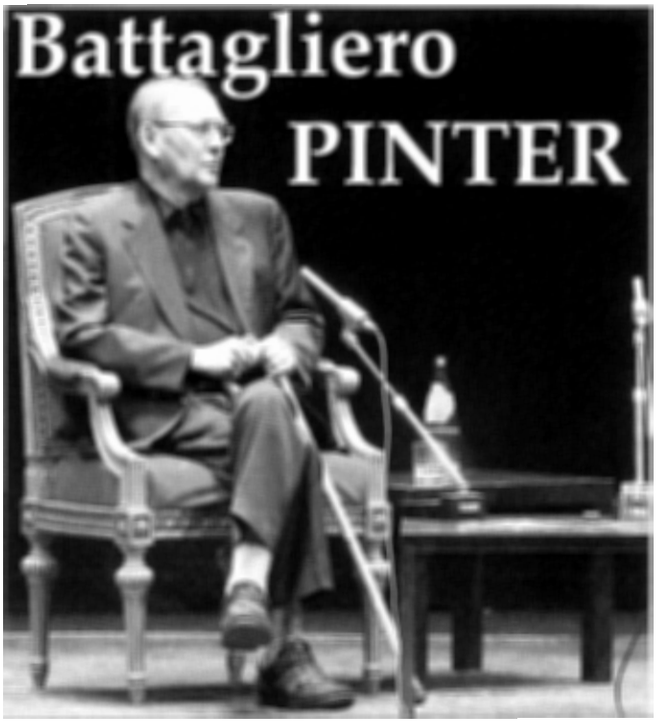
scuole partner
Accademia dei Filodrammatici Milano
Guildhall School of Music and Drama Londra
Institut del Teatre Barcellona
Universität der Künste Berlino
ENSATT Lione
Statens Teater Skole Copenhagen
Centro Internazionale "La Cometa" Roma

con la partecipazione di
GITIS Mosca
ACT San Francisco U.S.A.
Scuola-Studio del Teatro d'Arte Mosca
Accademia Statale d'Arte Teatrale San Pietroburgo
Real Escuela de Arte Dramatico Madrid

Percorsi nella tradizione teatrale occidentale • Laboratori internazionali di drammaturgia e scrittura teatrale
Ludi magister • Corsi di Teatro Scuola e di avviamento • Lectiones Magistralis

Domande di ammissione entro il 22 maggio
Per il programma dettagliato www.teatrodipisa.pi.it/prima/prima.htm
info Teatro di Pisa tel 050 941104 - 154 - 131 • primateatro@teatrodipisa.pi.it

X Edizione del Premio Europa a Torino



In questa pag Pinter a Premio Europa nella pag seguente una scena di *Playing the victim*, di Vladimir e Oleg Presnyakov, regia di Oskaras Korsunovas.

Smagrito, le mani tremanti e un solido bastone chiaro: la debolezza fisica non inclina, però, la forza artistica e morale di Harold Pinter, che, il 12 marzo, ha ricevuto a Torino il Premio Europa per il Teatro. Il giorno precedente, nel corso di un'intervista-conversazione con il critico britannico Michael Billington, Pinter ha raccontato della grave malattia - ammette di non essersi mai sentito tanto vicino alla morte - che lo ha costretto a rinunciare alla cerimonia di consegna dei Nobel; ha ribadito il pignolo interesse per gli allestimenti dei suoi *plays*; ha descritto la situazione della scena inglese, esprimendo profonda stima nei confronti di David Hare. Il drammaturgo, ricordando la strenua lotta condotta per non cedere alla morte, ha dichiarato di avere, in tal modo, riconquistato l'energia indispensabile per continuare a denunciare quei *war crimes* impunemente perpetrati dagli Stati Uniti e dalla stessa Inghilterra in Iraq. Una denuncia che Pinter ritiene assolutamente necessaria ed efficace, come dimostra il crescente sentimento di "disgusto" fra la popolazione inglese. Pinter, ancora, ha messo in guardia dai tentativi di censura e di limitazione della libertà di espressione attuati negli Usa e in Gran Bretagna. Alla richiesta di un nuovo dramma, però, l'autore ha allargato le braccia («non ne ho scritte già abbastanza?!») e ha dichiarato che concentrerà la sua attività sulla poesia. E, d'altronde, le liriche che egli ha composto nel corso di tutta la sua vita, ripropongono quel linguaggio artificiosamente semplice e profondamente violento che qualifica tutti i suoi *plays*. Una drammaturgia originale e sferzante che è stata oggetto del convegno *Pinter: Passion, Poetry and Politics*, durante il quale si è discusso, fra l'altro, della traduzione dei suoi drammi - significativa, al proposito, la testimonianza della sua traduttrice "storica" Alessandra Serra, che ha definito vere e proprie partiture musicali i testi pinteriani - e degli allestimenti realizzati da registi non inglesi. Un esempio è stato *The New World Order*, la messa in scena che Roger Planchon ha creato in occasione di questa edizione del Premio Europa: sei brevi *plays* di argomento più smaccatamente politico proposti nella traduzione francese inedita di Jean Pavans. Con Pinter sono stati premiati, quali "Nuove realtà teatrali", il trentenne regista lituano Oskaras Korsunovas, del quale sono stati presentati *Il Maestro e Margherita* e *Playing the victim*, e l'attore/danzatore/regista di origine ungherese, Josef Nadj, che ha portato a Torino i filmati di due suoi suggestivi spettacoli: *Journal d'un inconnu* e *Duo*. Il ricco cartellone della X edizione del Premio Europa, che ha abbandonato Taormina, la sede abituale, a favore di Torino, non poteva non comprendere anche la proposta di tre degli allestimenti realizzati per il Progetto Domani diretto da Luca Ronconi. Il regista, incontrando i critici europei - peraltro piuttosto demoralizzati e pessimisti sul ruolo del teatro nella moderna società in quanto reduci da un congresso dell'Aict che titolava *La fine della critica?* - ha, al contrario, ribadito con forza la bontà di un progetto tanto ambizioso - e dispendioso – capace, nondimeno, di attirare un folto pubblico. Un ottimismo non condiviso, però, da Lev Dodin: il regista russo, intervistato da Franco Quadri, si è dichiarato disilluso sulla reale possibilità della scena di incidere nella realtà. Forse perché, come ha sostenuto Harold Pinter, il teatro contemporaneo è davvero "too frightened" (troppo impaurito). *Laura Bevione*

Il Maestro e Margherita

Vincitore del Premio-Europa "Nuove Realtà", il trentacinquenne regista lituano Oskaras Korsunovas, astro nascente della scena teatrale europea centro-orientale, ha presentato, per una sola replica alla "Casa Teatro Ragazzi e Giovani" nella periferia di Torino, una versione visivamente fragorosa ed eccitante del *Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov, il complesso e intricato romanzo "goethiano" ambientato nella Mosca staliniana degli anni Trenta: un documento feroce sulla burocrazia e stupidità del regime sovietico e insieme un inno alle capacità dell'uomo di sopravvivere ai soprusi, alle censure e alle continue umiliazioni inflitte, alla povera gente come agli intellettuali, da un potere politico violento quanto ottuso. Le vicende del Maestro e della giovane amata Margherita vengono narrate in scena - soprattutto nella prima parte dello spettacolo -, al ritmo incalzante di una farsa da circo, con quelle strampalate e tragicomiche situazioni clownesche che occupano teatralmente la scena: una città stravolta, carnevalizzata, da Satana in persona, che arriva a Mosca sotto le diaboliche fattezze di Woland, professore di Magia nera e trasformismi. Esibizioni, acrobazie, gag continue animano lo spazio di un teatro di Variété molto vivace, colorato, a un passo dal delirio grottesco. Un tavolo tondo - che diventa, via via, bunker psichiatrico, letto per notturne, oniriche orge, passerella, tappeto volante -, una ventina di straordinari attori, inesausti sul piano delle abilità fisiche, ed è subito teatro, coinvolgente ed entusiasmante. Nella seconda

Come ha lavorato con lei? È stata la danza la chiave per entrare nel personaggio e per dare forma drammatica alla storia d'amore di Cristina e Marcelo?

C.B. - Ho chiesto a Mia di essere naturale e sincera. Ho risolto il problema della sua emissione vocale usando dei microfoni finché è cresciuta abbastanza per non averne più bisogno nei teatri con buona acustica. La danza l'ha accomunata a un attività giovanile del suo personaggio. E poi, lei come ballerina aveva dentro una grande saggezza rispetto allo spazio e al corpo. L'ho aiutata e poi mi sono sorpreso vedendola sbocciare in modo naturale e con molta umanità.

HY - *Spettacoli, collaborazioni con la radio e la televisione, impegno politico militante nel clima euforico del primo governo indigeno, ricerca artistica dei singoli attori, grandi tournée in America Latina e in Europa: il Teatro de los Andes è una realtà sempre più articolata.*

C.B. - Ma continua anche il lavoro con la popolazione, che è stato fin dall'inizio una delle ragioni e insieme una delle fonti del nostro fare teatro. Jorge Jamarilli, quando ha lasciato il nostro teatro, ha lavorato a Potosi in una scuola che si trova dentro una miniera, a duecento metri sotto terra, dove i bambini seguono le lezioni mentre i genitori lavorano. Gonzalo Callejas, l'ultimo suo lavoro per esempio lo ha fatto in un *pueblo* dove non c'è neanche la corrente elettrica. Ha portato i giornali per fare la cartaposta e il primo giorno, mentre sta per strapparli e metterli al macero, capita che gli adulti dicano: «Aspetta un attimo, prima li leggiamo», perché lì non arrivano notizie. In queste situazioni Gonzalo crea con le comunità degli spettacoli che avranno una vita breve ma sono degli eventi straordinari.

HY - *E il progetto di una vera e propria scuola di teatro?*

C.B. - Vorrei fare una scuola "intermittente", con giovani scelti attraverso dei seminari. Lavorare con allievi nei quali vi sia un'armonia tra talento e solidarietà. Vorrei da un lato insegnare loro le tecniche e dall'altro portarli subito in scena con degli spettacoli che possano allestire in giro da soli e con i quali possano sostenersi economicamente. Per poi ritornare da noi e continuare a imparare. Così, penso che insieme alla scuola aiuterei a creare dei gruppi nuovi.

HY - *In Italia in questi mesi è in tournée anche il gruppo con il nuovo spettacolo intitolato* Fragile.

C.B. - In realtà *Fragile* non è l'ultimo spettacolo del gruppo. L'avevamo già cominciato prima di *Dentro un sole giallo*, ma l'abbiamo interrotto perché Maria Teresa Dal Pero, la protagonista, ha scelto di prendersi un anno "sabbatico" e di fare un'esperienza fuori dal Teatro de los Andes.

HY - *Tra l'altro in Messico, dove ha preso parte a uno spettacolo del regista Valdes Kury vincendo - lei italiana, da quindici anni in Bolivia - il premio 2004 come miglior attrice.*

C.B. - Sì, e il fatto ha suscitato anche un certo scalpore, perché è la prima volta che il riconoscimento va a un'attrice non messicana. Abbiamo ripreso *Fragile* l'anno scorso, sia per volontà di Maria Teresa sia per l'interesse suscitato in me da un libro particolare come *Nascita e morte della massaia* di Paola Masino. Un libro con una storia curiosa - censurato dal fascismo, riscritto poco prima della guerra, pubblicato negli anni Cinquanta e finalmente scoperto solo con la riedizione negli anni Ottanta - dal quale in realtà abbiamo tratto solo l'idea iniziale, quella di una ragazzina che non vuole diventare grande e si rifugia in un baule, il suo mondo diventa questo baule dal quale i genitori cercano di farla uscire. *Fragile* è dunque uno spettacolo sulla fine dell'infanzia, su che cosa significa diventare grandi senza troppi compromessi con l'etica interiore, con le urgenze, con quel modo di vedere il mondo che spesso hanno gli adolescenti e che non dovremmo mai perdere di vista.

HY - *L'ultima volta che ha accettato di lavorare con degli allievi esterni al Teatro de Los Andes ne è nato* Il cielo degli altri, *uno spettacolo di grande intensità ed energia sul tema dell'immigrazione, che il Teatro Setaccio ha portato in giro con successo per l'Italia. Con alcuni di quei giovani attori e con altri raccolti intorno a un nuovo progetto artistico, questa volta dedicato a Cechov, torna ora a farsi carico di un impegno pedagogico e di un'avventura teatrale che speriamo di vedere presto in scena. Può dirci qualcosa?*

C.B. - Non parlo mai di quello che non ho fatto, ma posso soltanto dire che cercheremo di mettere in scena *Zio Vanja*. ■

festival Serravalle

II° Premio" CASTELLO DI SERRAVALLE"
per il testo di un monologo teatrale
mercoledì 12 e giovedì 13 luglio
GIUSEPPE SAVIO
"DUE CENTIMETRI PIU' ALTO DEL RE"
di Alessandro Valenti
Messa in scena del testo vincitore del I° Premio"Castello di Serravalle"
prima assoluta

Dopo lo spettacolo del 12 luglio verrà proclamato il nuovo vincitore

Progetto "TEATRO DOMANI"
venerdì 14 luglio
SERATA GIOVANI ATTORI
www.serravallefestival.it

"DONNE E DIVE"
venerdì 23 giugno
MONICA GUERRITORE
"Da Francesca alla Vergine Madre"
Lectura Dantis
martedì 27 giugno
CARLO SIMONI
MARTA PAOLA RICHELDI
"Una notte con Marilyn"
da Alina Reyes
prima estiva nazionale
giovedì 29 giugno
CORINNA LO CASTRO
"Edipo Rebus"
di Paolo Pasquini
sabato 1 e domenica 2 luglio
LUCIA SCHIERANO
"EDITH PIAF,
Il pettirosso di Francia"
prima assoluta
martedì 4 luglio
PIERANGELA ALLEGRO
"Donne di pianura"
di Luigi Monteleone
Suoni di Michele Sambin
giovedì 6 luglio
MICHELA CESCON
"Ferida"
prima assoluta
giovedì 20 luglio
ELISABETTA POZZI
"Medea"
di Christa Wolf
prima regionale

HY - *Banzer, invece, è tornato al potere "democraticamente" quando è stato eletto alla Presidenza della Repubblica, carica che ha mantenuto fino al 2001.*

C.B. - Contro di lui non c'erano prove. Lo spettacolo lascia intuire le sue responsabilità, ma non può lanciare accuse esplicite.

HY - *Come sta cambiando il suo modo di fare teatro? Ci si può aspettare che, conclusa la trilogia, l'urgenza civile lasci più spazio a una ricerca artistica meno condizionata da intenti documentari e pedagogici?*

C.B. - La dimensione politica farà sempre parte dei miei lavori. Ma adesso voglio finalmente affrontare dei classici. Cechov e Shakespeare, ma anche Cervantes e nuovamente Omero. Non so mai quale sarà il punto di arrivo e non procedo con tesi aprioristiche quando inizio un lavoro. Cerco di scoprire strada facendo cos'è che mi attira dell'argomento, come affrontarlo e le forme da utilizzare. Oggi, più che raccontare delle storie, cerco di costruire delle mappe. Il presente rannicchiato nei ricordi intimi, l'universale raccontato nelle vicende degli uomini. Per quello voglio tornare a lavorare con dei giovani.

HY - *Marcelo Quiroga Santa Cruz, come già Padre Espinál nei* Sandali del tempo, *è un personaggio che interpreta, almeno apparentemente, con una immedesimazione totale. È evidente che sono entrambe figure nelle quali si riconosce, che sente come uomo prima che come attore, e che hanno i tratti della passione rivoluzionaria e del sacrificio. Non sono poi molto diverse da un'altra figura che le è cara fin dall'adolescenza, quella di Ernesto Guevara. Ha mai pensato di costruire uno spettacolo su di lui?*

C.B. - L'ho pensato ma non ne ho il coraggio. Il Che è stato così grande e complesso. E poi il prossimo anno se ne faranno decine di spettacoli, dato che ricorreranno i quarant'anni dalla sua morte, e io sono restio alle celebrazioni. Preferirei affrontarlo "fuori epoca", fuori moda. Comunque, se ci lavorassi, partirei dalla visione che del Che si ha in Bolivia. Uno dei pochi bianchi di cui, nel giorno dei morti, molti indigeni chiamano l'anima per brindare insieme. Espinál e Marcelo li ho riscattati da un oblio indignante e ingiusto. Guevara non è stato dimenticato, molti intellettuali di valore si sono occupati di lui. Nel giorno dell'insediamento il nuovo presidente indio della Bolivia, Evo Morales ha chiesto alla folla un minuto di silenzio in onore di tutti gli indigeni vittime dell'ingiustizia dalla Conquista a oggi, ma ha poi nominato Tomás Katari, padre Espinál, Marcelo Quiroga e appunto il Che. Scelta che ha fatto discutere, perché contro il Che l'esercito boliviano ha vinto una battaglia di cui va fiero. In Bolivia accade che nell'anniversario dell'uccisione del Che l'esercito festeggia la vittoria mentre qualche isolato più in là la gente festeggia l'anima del guerrigliero.

HY - *Dicevo dell'apparente immedesimazione totale, perché ovviamente in scena lei mantiene il controllo assoluto sulle differenti partiture attorali, anche su quelle, per niente facili, della meno esperta Mia Fabbri, al suo debutto come attrice.*

In apertura César Brie nel pag. precedente una scena di Fragile drammaturgia e regia di César Brie; in questa pag. César Brie e Mia Fabbri in *Otra vez Marcelo*; nella pag. seguente il logo del Teatro de Los Andes.

Quiroga politico boliviano

La lotta e l'amore di MARCELO

OTRA VEZ MARCELO, testo e regia di César Brie. **Scenografia** di **Gonzalo Callejas. Musica** di **Paolo Brie. Con César Brie, Mia Fabbri. Prod. Emilia Romagna Teatro, MODENA - Teatro de Los Andes, BOLIVIA.**

Otra vez Marcelo fa della Storia la materia prima del dramma. Con il pubblico su due lati opposti di un corridoio scenico senza pareti, César Brie ricrea vita e idee di Marcelo Quiroga Santa Cruz, intellettuale e politico boliviano del secolo scorso. Emergono la relazione con la moglie Cristina, le accuse ai politici corrotti, l'esilio. Proiettate sul fondo, immagini d'epoca contrappuntano le azioni: Cristina invoca Marcelo allineando fogli con le lettere del suo nome, impara a ballare senza partner, con una giubba verde si tramuta in aguzzina del marito per sorvegliarlo, spintonarlo, irriderlo, umiliarlo. Il mero documento è travalicato dal lessico della scena, vera e propria poesia in movimento. Mentre stracetti bianchi transitano da un capo all'altro del corridoio tramite un filo sospeso, simbolo delle lettere dell'esilio, una scatolina di legno contiene le esequie del padre dell'uomo, con tanto di ceneri-farina del defunto. Nel 1980 il golpe militare assassinerà Quiroga occultando per sempre i resti del suo corpo. Ma Cristina, con i capelli bianchi camminando su un deambulatore, otterrà la condanna di alcuni dei responsabili. Ritratto universale dello sbocciare di un amore, con i sospiri, la paura di essere rifiutati, le prime goffe danze al ritmo di musiche popolari andine, il lavoro sa trasmettere, con la stessa lucida profondità, il dolore di un paese "con le vene aperte": sempre svenduto, asservito agli interessi del profitto altrui, per mano di criminali che invecchiano, impuniti, nei sicuri nord del mondo. *Lorenzo Donati*

HY - *Ne aveva già onorato la memoria nell'Iliade, in una scena indimenticabile nella quale tre donne in nero narravano la fine di alcuni eroi omerici destinati a rimanere senza sepolcro. Ai nomi antichi si aggiungevano quelli di Quiroga Santa Cruz e dei sindacalisti Walberto Vega e Carlos Flores, trucidati nella sede della Central Obrera Boliviana di La Paz. «Di loro rimangono i nomi e la memoria, ma non la tomba», intonavano le donne mostrando le foto in bianco e nero delle vittime. Perché ha voluto tornare su Marcelo e raccontarne la vita e il pensiero?*

C.B. - Per riscattarne la figura. E perché tutti i temi del dibattito attuale in Bolivia, quelli sui quali il paese è andato alle elezioni portando alla vittoria, poco più di un mese fa, il fronte popolare, sono i temi di cui si occupava Quiroga Santa Cruz: il superamento delle disuguaglianze, la sovranità popolare, la nazionalizzazione degli idrocarburi, la lotta contro la corruzione, l'integrità morale. Il mio problema era come fare poesia con l'economia. Mi sono costretto a trovare un modo di affrontare i discorsi politici senza cadere nel retorico.

HY - *Di nuovo, come in* Dentro un sole giallo *che il pubblico italiano ha visto l'anno scorso e che raccontava il terremoto del 1998 e gli episodi di corruzione e furti che accompagnarono la ricostruzione, siamo di fronte a un lavoro che nasce dall'obbligo morale di dire, ma che vuole dire rimanendo fedele a un linguaggio artistico, senza rinunciare al teatro, come invece accade spesso anche in Italia nel cosiddetto "teatro di narrazione".*

C.B. - A me piace moltissimo il teatro di narrazione, come mi interessano tante altre forme e sperimentazioni linguistiche. Ma cerco la mia propria strada. Ho cercato di costruire un modo di raccontare e rivelare attraverso l'abbinamento di testi epici e lirici ad azioni metaforiche e allegoriche. Questa ricerca l'avevo iniziata con *Il mare in tasca*. Spero che adesso si sia evoluta.

HY - *E la moglie di Marcelo, Cristina?*

C.B. - È un personaggio che mi è cresciuto tra le mani mentre scrivevo, andando a intervistare parenti e amici di Marcelo, ricostruendo la sua vita. Così la parte che avevo inizialmente pensato per Mia Fabbri, una parte da servo di scena, che mi aiutasse a creare delle coreografie e dei "paesaggi" sui quali muovere un mio monologo, è diventata quella di un'attrice comprimaria. Cristina ha cercato il corpo di Marcelo per venticinque anni e continua a cercarlo. Non ha bisogno di ricordarlo, perché è come se fosse lì con lei, ne è abitata. La loro straordinaria storia d'amore è diventata l'altro binario su cui procede lo spettacolo, accanto a quello politico. È quasi un *Romeo e Giulietta* alla rovescia. Se la storia raccolta da Shakespeare è un inno all'impazienza, quella vissuta da Cristina e Marcelo è un inno alla perseveranza. Oggi Cristina è una signora anziana che per l'artrite si muove appoggiandosi al deambulatore. Ma con le sue battaglie è riuscita a ottenere che il diretto responsabile dell'uccisione del marito, il generale Garcia Mesa, dopo un processo durato dieci anni fosse condannato e messo in galera.

Fragile

LUCIA dentro il baule

FRAGILE, testi di César Brie, Maria Teresa Dal Pero, con frammenti da Paolo Masino, Boris Vian, Stefano Dal Bianco. Drammaturgia e regia di César Brie. Costumi di Maria Teresa Dal Pero, Soledad Ardaya. Oggetti di scena di Gonzalo Callejas. Con Lucas Archirico, Daniel Aguirre, Alice Guimaraes, Maria Teresa Dal Pero. Prod. Teatro de Los Andes, BOLIVIA.

Che rapporto c'è tra teatro, inteso come complesso di finzioni, e quello che per semplificare chiamiamo il "sistema della realtà"? La risposta non è univoca né facilmente rintracciabile. Il Teatro de Los Andes di César Brie, in *Fragile*, tratteggia un mondo che pare avere poco in comune con il reale. La quindicenne Lucia desidera rimanere aggrappata all'infanzia, ai sogni, alle bizzarrie dell'età. Come il barone rampante di Calvino vive al riparo dagli altri, dentro a un baule; colloquia candidamente con il suo cuore, gelatina instabile che trascina legata a un filo; s'interroga sulla sua condizione sospesa, sfidando le certezze di preti, di boriosi pretendenti a torso nudo, dei suoi genitori colti dall'ardore dell'accoppiamento sopra al baule. Quello che ci si aspetta da una ragazza della sua età verrà da lei sempre messo sotto esame: il cibo, la scuola, i primi amori. Il palcoscenico si riempie di spaghetti crudi sputati, il grembiule si tramuta in camicia di forza, un archetto diviene lo strumento per sondare il corpo seguendo le *suites* di Bach, mentre si invoca un uomo da abbracciare, toccare, esplorare. Con il nonno, compagno di divagazioni sulla sostanza dei ricordi, che dialoga con la nipote anche dopo la morte, genitori e figlia celebrano il funerale della fanciullezza: un vestitino bianco stracciato al quale Lucia chiede «Che cosa ti hanno fatto?». Tornando al quesito iniziale possiamo affermare, a grandi tratti, che il teatro raggiunge il suo scopo se crea una "finzione veritiera", alla quale prestiamo fede come crediamo in ciò che è reale. Il teatro di César Brie parte dalla realtà e da essa si alimenta, ma poi la trapassa, creando un incanto scenico che assume la stessa consistenza del reale, ma su un piano parallelo. Al quale non possiamo fare a meno di credere. E che al reale ritorna, aiutandoci a illuminarlo. *Lorenzo Donati*

intervista a César Brie

Torna in Italia fino a maggio con due nuovi spettacoli il Teatro de Los Andes diretto da César Brie - Il regista argentino racconta il senso politico del suo lavoro, le trasformazioni che sta vivendo la Bolivia dopo la vittoria del fronte popolare, la ricerca della bellezza annidata nelle storie più intime, i progetti di un lavoro che cerca di coniugare sguardo sulla realtà e poesia

L'impegno per la bellezza

di Fernando Marchiori

Dopo l'*Iliade* (2000) e *Dentro un solo giallo* (2004), il nuovo spettacolo di César Brie, *Otra vez Marcelo*, conclude la trilogia più politica del Teatro de Los Andes, tornando alla tragedia dei *desaparecidos* attraverso la vicenda di Marcelo Quiroga Santa Cruz. Un personaggio ancora tutto da scoprire, vincitore del premio Faulkner con il romanzo *Los desahabitados*, ma anche estensore del Decreto di nazionalizzazione del petrolio che ne fa un precursore della lotta alle multinazionali e all'esclusione sociale. Sul *Marcelo* e sull'altra nuova produzione del gruppo boliviano, *Fragile*, in tournée in Italia fino a maggio, abbiamo rivolto alcune domande al regista argentino.

HYSTRIO - *Chi era Marcelo Quiroga Santa Cruz?*

CÉSAR BRIE - Il più importante intellettuale boliviano del XX secolo, uno scrittore raffinato e un politico integerrimo, parlamentare e ministro, ucciso durante il 1980 con il colpo di stato di Garcia Mesa. Aveva accusato l'ex dittatore Banzer, al potere dal '71 al '77, di duecentoventi delitti, di ognuno dei quali mostrava le prove. Con un discorso in Parlamento che durò tre giorni e fu trasmesso in diretta alla radio e alla televisione nazionali - nello spettacolo scandisce le scene della sua tortura e dell'occultamento del suo cadavere - ottenne il processo contro di lui. È per bloccare quel processo che si giunse al colpo di stato, il cui primo atto fu proprio l'assassinio di Quiroga.

S O M M A R I O

Lettere da Barcellona, Madrid, Londra, Parigi e Pietroburgo

César Brie: l'impegno per la bellezza - Il Premio Europa a Harold Pinter - *di Fernando Marchiori, Laura Bevione e Giuseppe Liotta*

Il ritorno a Brecht e a Pinter - *di Ugo Ronfani*

Elezioni 2006: il teatro troverà un buon partito? - *a cura di Anna Chiara Altieri e Mimma Gallina*

Il bando del concorso per l'edizione 2006

Barcellona: tradizione e giovani - Festival Escena Contemporanea di Madrid - Shepard e Schnitzler a Londra - Parigi: il *Ring* di Wilson e Mozart secondo Marthaler, Haneke e Chéreau; Michel Piccoli è Re Lear - *Nel fondo* di Gor'kij a Pietroburgo - *di Davide Carnevali, Dimitri Papanikas, Delia Giubeli, Giuseppe Montemagno, Filippo Bruschi, Roberta Arcelloni*

38 DOSSIER HENRIK IBSEN

A cent'anni dalla morte l'eredità dello scrittore norvegese sulle nostre scene - *a cura di Roberta Arcelloni*

Progetto Domani a Torino - Erri De Luca sbarca in teatro - Pro & Contro: *Alegría* del Cirque du Soleil - Teatrino Giullare e Krypton: Beckett, uomini e pupazzi - *Alcesti* secondo Castri - *Les Bonnes* di Franca Valeri e Annamaria Guarnieri - Turturro/Orlando: *Questi fantasmi!* tra Napoli e New York - *L'istruttoria*: processo in morte di Pippo Fava

Mariangela Gualtieri. solo parole e ali incerte - *di Cristina Ventrucci*

Venticinquesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: MK e Francesca Proia, ricognizione nella nuova danza italiana - *di Andrea Nanni*

Addio a Benno Besson e Renzo Giovampietro - *di Domenico Rigotti e Roberto Rizzente*

Le recensioni della seconda parte della stagione

Anna Karenina/Eifman: d'amore si muore (anche sulle punte) - Barberio Corsetti e *Il colore bianco* - *di Domenico Rigotti*

Le novità editoriali - *a cura di Albarosa Camaldo*

Silenzio di Laura Buffoni, Premio Riccione-Cgil 2005

Tutta l'attualità nel mondo teatrale - *a cura di Roberto Rizzente*

scultura-ritratto di Ibsen di Libero Gozzini, fotografata da Francesco Berra

...e nel prossimo numero: dossier: Teatro leggero, un'invasione pacifica?; speciale Capi; Premio Hystrio 2006; drammaturgia italiana: Spiro Scimone; 26a tappa nell'Italia dei nuovi gruppi con Teatrino Giullare; lettere da Barcellona, Madrid, Parigi, Londra; i festival dell'estate teatrale e molto altro…

Su

www.dramma.it

la casa virtuale della drammaturgia contemporanea
puoi avere informazioni su:

Fuoriautore!

prosegue al Teatro Mercadante di Napoli il progetto di Dramma.it e Circoloattori con gli ultimi tre incontri:
Enzo Moscato, Eduardo Tartaglia e Ruggero Cappuccio.

Per il secondo anno la cittadina calabrese torna ad essere per due settimane, dal 27 agosto al 9 settembre, un luogo di spettacolo e di formazione fra teatro, musica, arte e… vacanze nello stupendo litorale ionico. Tra gli artisti e i docenti presenti: Ugo Chiti, Giancarlo Sammartano, Graziano Piazza, Paola Bigatto, Paolo Triestino, Marcello Isidori. Tutte le informazioni e le modalità di partecipazione ai corsi, ai laboratori e agli spettacoli di questa seconda edizione.

TAM TAM RIACE

puoi leggere on line tanti nuovi testi teatrali

Oltre 880 sono i copioni pubblicati nella libreria virtuale. In particolare potrai dedicare particolare attenzione ai **drammi del mese** segnalati tra gennaio ed aprile:
"Tu musica assassina" di Manlio Santanelli,
"La battaglia di Roma" di Pierpaolo Palladino,
"La gabbia" di Stefano Massini

puoi farti un'idea su alcuni nuovi libri

Nella rubrica **il libro del mese** vengono presentati:
"Gli spettacoli di Odino" di Franco Perrelli
"Sei gradi di separazione" e "Orfani d'agosto" di John Guare,
"Harold Pinter scena e potere" a cura di R.Canziani e G.Capitta,
"La bottega dei narratori" a cura di Gerardo Guccini,
"Il teatro possibile. Linee organizzative e tendenze del teatro italiano" di Mimma Gallina

puoi leggere le ultime recensioni…

a cura di Maria Dolores Pesce, Daniela Pandolfi, Tiziano Fratus, Vincenzo Morvillo, Maurizio Giordano, Paolo Randazzo, Marcello Isidori:
A.V. storia di una brava ragazza di Narramondo, Che donne, queste donne! di Franca Valeri,
Il sorriso di Daphne di Vittorio Franceschi, La casa di Ramallah di Antonio Tarantino,
Matakiterangi occhi che guardano il cielo di Sonia Antinori, Concha Bonita di Vincenzo Cerami e Nicola Piovani, L'amara sorte del servo Gigi di Claudio Morganti, Fotografia di una stanza di Cesare Lievi, La mano de profundis Rock di Marco Martinelli, Chioma di Mariangela Gualtieri,
I dialoghi delle carmelitane di Geurges Bernanos, Tracce di Marco Baliani, Big shoot di Koffi Kwahule', Pi come Pinocchio di Pippo Di Marca, Zenit di Barbara Petrini e Giampiero Rappa, Lo straniero di Marco Baliani, Sorelle di Lidia Ravera, Animali nella nebbia di Edoardo Erba, Post mortem di Nino Romeo, La mascula di Egidia Bruno e Enzo Jannacci, Margherita e il gallo di Edoardo Erba, Il viaggiatore senza bagaglio di Marco Longo, La chiusa di Conor McPherson, Calcedonio di Manlio Santanelli.

…e gli ultimi articoli

L'intervista a Laura Curino di Paolo Randazzo e a Tino Caspanello di Maurizio Giordano, Fuoriclasse al Metastasio di Daniela Pandolfi, A Bologna insieme l'Arena del Sole e il Teatro delle Moline di Francesco Trapanese, Della trascendenza orizzontale di Maria Dolores Pesce, Un pratese a Zagabria con testo di Erba di Sandro Damiani.

puoi finalmente avere il tuo nuovo sito

Con l'iniziativa **TOW teatranti on web** il tuo nuovo sito professionale sarà pronto in pochi giorni a condizioni realmente convenienti e sarà segnalato nella pagina speciale di dramma.it!

puoi scaricare i bandi dei premi e dei concorsi

puoi tenerti informato con le notizie di dramma.it

puoi … fare tante altre cose su

www.dramma.

HYSTRIO

non hai voglia di fare la fila alla posta?
non hai tempo di cercare una libreria Feltrinelli?
non ti fidi a spedirci un assegno?
abbonati on line

basta un

CLIC

www.hystrio.it

L'abbonamento annuale a Hystrio costa:
Italia 30 euro -
Estero 45 euro -
Puoi effettuare il pagamento anche con:
- un versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturno 44, 20124 Milano.
- un bonifico su c/c bancario n. 625006976022 Banca Comit, Gruppo Banca Intesa, via Edmondo De Amicis 26, Milano ABI 03069, CAB 09458, CIN J

ricordati di inserire nel bonifico l'indirizzo