

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

anno XXIII

2/2010

HY

DOSSIER: MATTATORI & DIVINE

**TEATROMONDO: VILNIUS,
PARIGI, BERLINO, LONDRA**

CECHOV E FLAIANO

PREMIO HYSTRIO 2010: IL BANDO



/ critiche / drammaturgia / biblioteca / la società teatrale /

2 vetrina

Buon compleanno, Cechov! — di Fausto Malcovati**Flaiano, il baffo triste della dolce vita** — di Fabrizio Sebastian Caleffi**Clementi, "er" drammaturgo dei record** — di Pino Tierno

10 teatromondo

Le capitali del teatro/1: Vilnius — di Stefania Bevilacqua**Parigi: la scena delle stelle e il nuovo spettacolo del Théâtre du Soleil**

— di Giuseppe Montemagno

Molière a Mons con il Teatro delle Albe — di Claudia Cannella**Kriegenburg, il costruttore di spazi** — di Davide Carnevali**Londra: dal Continente Nero al Vecchio Continente; il Mime Festival; Ibsen****nostro contemporaneo?** — di Margherita Laera e Laura Caretti

24 g(l)ossip

— di Fabrizio Sebastian Caleffi

25 dossier

Mattatori & Divine, ieri e oggi — a cura di Laura Bevione e Albarosa Camaldo,

con interventi di Laura Mariani Meldolesi, Cristina Jandelli, Mirella Schino, Mario

Maramotti, Domenico Rigotti, Federica Mazzocchi, Anna Barsotti, Vito Molinari,

Paola Trivero, Simone Soriani, Diego Vincenti, Giuseppe Montemagno, Paola

Abenavoli, Maurizio Porro, Andrea Porcheddu e Roberto Rizzente

56 i bandi

Premio Hystrio e Premio Hystrio-Occhi di Scena 2010

58 nati ieri

I protagonisti della giovane scena/35: Teatro Sotterraneo — di Andrea Nanni

61 biblioteca

Le novità editoriali — a cura di Albarosa Camaldo

64 critiche

Pro & Contro: Dettagli e 20 novembre di Lars Norén/Dodin & Shakespeare/**Cleopatrà, regina di Brianza/La scuola delle mogli secondo Malosti/****Turturro incontra Calvino/Laura Curino e Il signore del cane nero/Vetrano****e Randisi Giganti pirandelliani/Hermanis e Le signorine di Wilco/Latella****sulle Nuvole, con Don Chisciotte e il dottor Sacks/Doppio Clementi a Roma/****Gifuni è l'Ingegnere Gadda/Isa Danieli, vibrante Ecuba/Belle Bandiere e****Teatro Biondo: due Mirandoline alla prova**

90 testi

Sequestro all'italiana — di Michele Santeramo

105 drammaturgia

Michele Santeramo: meridione e appartenenza sociale — di Nicola Viesti

107 testi

Teatro Dubrovka di Mosca, 23-26 ottobre 2002. Cardo Rosso — di Maddalena

Mazzocut-Mis

118 la società teatrale

Tutta l'attualità nel mondo teatrale — a cura di Roberto Rizzente

Buon compleanno, Anton Pavlovič! Cechov, il suo teatro e il nostro teatro

A centocinquant'anni dalla nascita, Mosca lo ha celebrato con un mese di spettacoli. Ma la sua opera oggi ancora ci riguarda? Più che mai, sostiene Anatolij Smeljanskij, direttore del Teatro d'Arte (Mxat), che ne ripercorre la storia all'interno della celebre istituzione.

di Fausto Malcovati

A Taganrok, a Taganrok! Ma dov'è Taganrok? Per chi non lo sapesse (la maggioranza dei lettori, suppongo) è al sud, al sud, sul mar d'Azov, ancora per pochi chilometri in territorio russo, al confine con l'Ucraina. Ci mancava altro che la patria di Cechov finisse in mano a Janukovich. Comunque il 29 gennaio c'è stato a Taganrok un via vai di ministri e onorevoli, accademici e scrittori per una gloriosa giornata di celebrazioni del centocinquantesimo anniversario della nascita di Anton Pavlovič.

Ma a Mosca si è fatto molto di più: un intero mese di spettacoli in quasi tutte le sale della capitale. Nei più di cento teatri moscoviti, nessuno si è risparmiato. Cinque *Gabbiani*, quat-

tro *Giardini*, quattro *Tre sorelle*, tre *Zio Vanja*, tre *Ivanov* e una marea di adattamenti di racconti, alcuni davvero pregevoli. Per esempio Sergej Zenovac con i suoi giovani allievi venuti tutti fuori dalla scuola del Gitis ha messo in scena una riduzione di *Tre anni* nella nuova sede appena inaugurata, che è stata ricavata dalla zona uffici della fabbrica Alekseev, ossia quella del padre di Stanislavskij, in una vietta vicino alla Taganka. Una catasta di letti in cui sono distesi i protagonisti: a turno si alzano, scavalcano i letti occupati dagli altri, si portano in proskenio, recitano e si ridistendono. Oppure *Appunti segreti di un consigliere segreto*, versione abbastanza mediocre del magnifico racconto *Una storia noiosa*, ma con un protagonista d'ec-

cezione, Michail Filippov.

Tra tutti lo spettacolo più pazzo, irriverente, spudorato è *Tararabumbija* (il ritornello che canticchia Cebutykin nel quarto atto di *Tre sorelle*) di Dmitrij Krymov, erede (anche degli spazi) di Vasil'ev: un grandioso sberleffo (più di settanta fra attori, suonatori, funamboli e comparse) all'intoccabile mito cechoviano. La sala è rettangolare, al centro una pedana con un nastro trasportatore come in certi aeroporti: da una porta entra una processione ininterrotta di parodie dei protagonisti dei drammi maggiori. Sei sorelle sui trampoli che ripetono «A Mosca, a Mosca», cinque Treplev in carrozzella che si fanno bendare da cinque istericissime Arkadine, una Nina di bianco vestita con due enormi



Un'immagine di *Ivanov*, di Anton Cechov, regia di Jurij Butusov.

A sinistra, Anton Cechov ritratto da Osip Braz nel 1898; a destra, un'immagine da *Tararabumbija*, regia di Dmitrij Krymov (foto: Natalija Čeban).



ali da gabbiano sostenute ai lati da comparse, un Gaev esaltato che sfascia il mitico armadio del *Giardino* passandogli addirittura attraverso. E alla fine un grottesco funerale "sovietico" del defunto, adagiato su una vagone su cui c'è scritto a grandi lettere «Ostriche» (così avvenne, la salma di Cechov, morto in Germania, fu rimpatriata in un vagone con quella scritta) e al seguito prima un corteo di ingessati burocrati, poi via via tutti i simboli del passato regime, soldati dell'Armata Rossa seguiti da fanfara, grassi generali con decorazioni e tutù, ballerine del Bol'soj volteggianti, cori patriottici e via. Qualcuno se ne va scandalizzato, qualcuno si sbellica dalle risate, altri alzano le sopracciglia con sufficienza.

Stanislavskij: Cechov c'est moi

Cechov oggi, dunque, a centocinquanta anni dalla nascita, chi è? Lo chiediamo ad Anatolij Smeljanskij, uno dei direttori del Teatro d'Arte che porta il nome, appunto, di Cechov (esiste un secondo Teatro d'Arte che porta il nome di Gor'kij) e responsabile della Scuola d'arte drammatica legata al Teatro. Con Smeljanskij abbiamo cercato di ricostruire la storia di Cechov all'interno del Mxat (così, per brevità, chiamiamo il Teatro d'Arte), il ruolo che nelle varie epoche hanno avuto i suoi testi, il senso che ha ancora oggi quel gabbiano, disegnato sullo storico sipario verde della sede che fu fortemente voluta da Stanislavskij e Nemirovič ed è ancora la stessa, restaurata e modernizzata, ma intatta nella struttura: chi entra in quella sala entra tra le stesse mura, tra le stesse poltrone, rigide, un po' scomode, di legno scuro, che accolsero i primi spettatori nel 1902.

I testi cechoviani furono, a partire dal 1898 e per i primi otto anni dell'esistenza del teatro, la spina dorsale delle stagioni, il richiamo più forte, la certezza del successo, anche se non tutti furono subito accolti con l'entusiasmo di poi (*Zio Vanja* per esempio stentò a decollare). Per i primi otto anni, fino alla messinscena postuma di *Ivanov* nel 1905 (Cechov muore nell'ago-

sto del 1904), Stanislavskij e Nemirovič misero a punto in modo ineccepibile i cinque testi principali, magari scontentando in parte l'autore, che avrebbe voluto più leggerezza, più scioltezza, meno roveli interiori, ma facendone comunque spettacoli di assoluta armonia.

Poi una enorme pausa: le messinscene del 1898-1905 durano ininterrotte per trentacinque anni senza essere né modificate né aggiornate. Le trionfali tournée all'estero non fanno che confermare la magnifica perfezione del lavoro compiuto: il mito di quelle messinscene diventa intoccabile, anche se va spegnendosi la carica di innovazione linguistica e psicologica che le aveva rese dei capolavori. Soprattutto dopo la Rivoluzione d'ottobre, la contestazione si fa sentire soprattutto da parte degli artisti delle avanguardie, Majakovskij in testa: basta con i giardini, basta con i gabbiani, al nuovo pubblico non va più mostrato il compiaciuto tramonto della società appena spazzata via dai bolscevichi. La Knipper lo capisce e ricorda a Stanislavskij una delle ultime battute del *Giardino*, alludendo alla compagnia: «La vita è finita in questa casa». Ma al pubblico, nonostante i *diktat* del partito, quei testi continuano a piacere: e non vengono tolti dal repertorio, nonostante le pressioni politiche.

Stanislavskij muore nel 1938 senza l'ombra di un dubbio: Cechov c'est moi. Nessuno dei suoi allievi, in quei trentacinque anni, osa compiere il delitto di lesa maestà: Mejerchol'd parla molto di come avrebbe voluto mettere in scena il *Giardino* ma non ci prova (l'unico suo spettacolo cechoviano è *33 svenimenti*, una rielaborazione di atti unici), Vachtangov ancor meno, non lo ama, è troppo lontano dalla sua idea di

teatralità, perfino Tairov se ne tiene alla larga. Cechov non si tocca, è di competenza esclusiva del Mxat. E il Mxat diventa negli anni Trenta quel grande mausoleo cechoviano che Stalin in fondo auspica.

Stalin, Breznev e la riscossa di Efremov

Improvvisamente lo strappo, la rottura: nel 1940, a pochi mesi dall'inizio dell'invasione nazista, con l'Europa devastata, insanguinata, e l'Unione Sovietica ancora nel pieno terrore di arresti, processi, esecuzioni, Nemirovič ritorna a *Tre sorelle*. Una nuova edizione. Un miracolo. Uno schiaffo alla routine di decenni. Uno spettacolo di una sorprendente lucidità, di una leggerezza incredibile e insieme di un'attualità sconvolgente: che cosa ha capito della vita, in quei trentacinque anni, si chiede Nemirovič, la gente che ha continuato a sentirsi ripetere le inquiete domande di Olga, Maša, Irina? Di chi la colpa di quanto è successo? Non è più uno spettacolo d'insieme, ogni personaggio cerca di capire la propria storia, la propria responsabilità. Brividi di angoscia corrono per la platea al nuovo senso che acquistano molte battute: «Non so perché, oggi tutto mi spaventa» dice Irina alla fine, le fa eco Maša: «La felicità si intravede così di rado e poi si perde irrimediabilmente», e Tuzenbach: «A volte le cose più insignificanti acquistano improvvisamente un significato» e i cadaveri ambulanti che vede intorno a sé Andrej e quel «Saperlo!» lucido, disperato di Olga. È il testamento di Nemirovič, che muore due anni dopo: è il segno della sua modernità, della sua attenta, silenziosa, discreta fede nel teatro come mezzo di comunicazione anche tra chi sembra abbia smesso



Una scena di *Il giardino dei ciliegi*, regia di Adolf Shapiro (foto: Ekaterina Isvetkova).

di comunicare.

Poi altri trent'anni di quasi silenzio: muore Stalin e il disgelo fatica a farsi strada a teatro. Poche grigie messinscene, per esempio un modesto *Gabbiano* nel centenario della nascita (1960) subito tolto dal repertorio. La riscossa arriva nel 1970, quando a capo del Mxat viene chiamato un giovane regista, Oleg Efremov, che ha già fatto parlare di sé l'anno prima per una polemica messinscena del *Gabbiano* al Sovremennik (allora teatro di coraggiosa contestazione). Una messinscena "arrabbiata", dove gli attori parlano in fretta, senza pause, gridano, si irritano, lasciano trasparire tutta la loro rabbia per quello che sono costretti a subire, il consenso di fronte ai carri armati di Praga e la silenziosa accettazione della paludosa acquiescenza brezneviana. Ma Efremov aspetta qualche anno prima di affrontare un nuovo Cechov: prima riempie i cartelloni del Mxat con testi di giovani autori che parlano con repressa impazienza di quello che succede intorno, Volodin, Roscin, Gel'man. Poi comincia dal primo lavoro: *Ivanov* nel 1976. Chiama come scenografo un altro giovane talento che non abbandonerà più il Mxat: David Borovskij. La scena per *Ivanov*? Una vecchia dacia cadente, coperta da rami, semivuota, qualche sedia, squallore, abbandono. E un grandioso interprete, Innokentij Smoktunovskij (l'Amleto del film di Kozincev), che fa di Ivanov un tipico intellettuale del tempo brezneviano: sfatto, inerte, irritante, abulico, indifferente, sgradevole. Suscita avversione, quella stessa avversione che suscitano alcuni rappresentanti della migliore nomenclatura culturale, che il regime porta in palmo di mano. Poi c'è un nuovo *Gabbiano*, uno *Zio Vanja* del 1985 e *Tre sorelle* del 1997, il suo ultimo spettacolo.

Ivanov, suicidi e resurrezioni

Oggi è cominciata una nuova era, in tutti i sensi. Siamo cambiati e stiamo cambiando ancora una volta: e ancora una volta torniamo a Cechov. Come in tutti i grandi capovolgimenti che abbiamo vissuto. Ci domandiamo con rinnovata curiosità e, in fondo, con rinnovata passione, se i suoi testi hanno ancora qualcosa da dirci oggi e come ce lo possono dire. Se dialogare con Cechov vuol dire, come è sempre successo, dialogare con la contemporaneità. Due risposte ci sono venute da due giovani registi che hanno affrontato l'ultimo e il primo tra i testi cechoviani: il *Giardino* e *Ivanov*.

Un nuovo *Giardino*. L'ultima scenografia di David Borovskij, morto tragicamente poco dopo. Il *Giardino* oggi. Che cos'è? La stessa domanda che si era posto Strehler. La risposta di Borovskij ha spiazzato tutti: il giardino è il teatro. Gaev e la Ranevskaja fanno l'ultima recita della loro vita. Hanno recitato da che sono al mondo. Hanno interpretato la loro vita, non l'hanno mai vissuta. E allora il giardino diventa un sipario: Borovskij ricostruisce all'interno del palcoscenico, che rimane vuoto per tutto il corso dello spettacolo, un sipario diviso in due (lo stesso dello storico Mxat, con il gabbiano bianco al centro), che avanza e retrocede nella profondità del palcoscenico e da cui entrano ed escono i personaggi. È un recita nella recita: sono gli attori del Mxat che recitano il *Giardino* dentro il loro stesso teatro. Come protagonista il giovane regista Adolf Shapiro ha voluto Renata Litvinova, una notissima attrice di cinema (anche scrittrice e autrice di sceneggiature) al suo debutto in palcoscenico. Anche la sua Ranevskaja ha la stessa impostazione: un'attrice che fa l'attrice, elegantissima in *toilettes* alla Klimt con volpi gettate sulle spalle, un'attrice che recita un testo che

non capisce e non fa nessuno sforzo per farlo. Una recitazione lunare, astratta, qualche volta impacciata, qualche volta distratta e assente, così come Gaev, che fa il suo ultimo, malinconico show e a stento viene trattenuto dal proseguire all'infinito i suoi soporiferi monologhi.

Un nuovo *Ivanov*. Andato in scena alla fine del 2009, dopo l'edizione di Efremov di trentatré anni prima. Regista Jurij Butusov, giovane inquieto segnalatosi per alcune regie anticonformiste a Pietroburgo. Scenografo Aleksandr Borovskij, figlio di David. Una scena ingombra di tronchi, covoni, steccati, attrezzi agricoli: come se fosse stato interrotto un ciclo di lavori campestri. L'Unione Sovietica è stata cancellata? Si torna all'economia di mercato che stava per prender piede con gli ultimi ministri dell'economia di Nicola II? Tutto ricomincia daccapo? E allora proviamo a fare lo stesso con un testo di Cechov. Lo spettacolo di Butusov comincia dalla fine e, scena dopo scena, risale all'inizio. Comincia con il suicidio del protagonista alla vigilia del nuovo matrimonio, e finisce con quella che avrebbe potuto essere la vita dell'Ivanov di prima della depressione, dell'ipocondria, una vita di lavoro e di fatica tra tronchi e covoni. Alla fine di ogni scena, il protagonista si spara, cade e poi si rialza appena il dialogo lo richiede: forse parodia dei serial televisivi dove ogni tanto il protagonista scompare e ne compare un altro, perfetto identico al precedente, o forse segno della ripetizione compulsiva dei comportamenti umani, a cui nessuno di noi si sottrae?

Il lungo racconto di Smeljanskij si conclude con un'affermazione allegramente categorica: sì, Cechov ci riguarda. Oggi più che mai. Materiale ce n'è in ogni lavoro. Basta fare in modo che ci riguardi, basta interrogare il nostro tempo e porre le domande giuste ai suoi testi. ★

6 marzo 2010: l'Elfo ricomincia da tre

Ce l'hanno fatta, quelli dell'Elfo. Caparbi, ostinati, tenaci nella loro continua avventura. Bello, imponente, moderno, soprattutto funzionale, eccolo il nuovo Teatro Puccini che d'ora in poi bisognerà chiamare Elfo Puccini. Lì nel cuore di Milano, in quell'angolo vivacissimo della città, Corso Buenos Aires, che adesso viene ad assomigliare sempre più a Broadway. Perché la nuova sede è una superstruttura di tre sale (dunque un vero polo teatrale) che orgogliosamente si sono volute intitolare rispettivamente a Shakespeare (la più grande, ad ampia e alta gradinata con tradizionali poltroncine di velluto rosso e legno di faggio alle pareti), Fassbinder (capacità duecento/trecento posti, a palcoscenico integrato, con gradinate periscopiche per essere modulate a seconda degli scopi) e Pina Bausch, più ridotta e destinata soprattutto a scopi laboratoriali. Bausch, Fassbinder e il Gran Bardo, cioè i numi tutelari del percorso artistico quarantennale degli ex ragazzi dell'Elfo, cosa che rende tutto più internazionale. Per carità, non alziamo il grido di dolore se manca l'autore italiano. Chi doveva essere? Pirandello o Goldoni o la Duse? In verità ciò avrebbe saputo un po' di provinciale. E provinciali, quelli dell'Elfo non hanno mai voluto esserlo. Hanno sempre guardato a orizzonti nuovi e lontani. Sempre hanno cercato di remare controcorrente. Sempre (o

quasi) a sollevare onde d'urto contro il teatro troppo convenzionale. Introducendo autori difficili ed esercitando un modo di fare teatro che usciva dai canoni. Tra i primi anche a sperimentare le nuove epifanie dell'estetica multimediale. Fin dalla loro nascita. Quando, erano i primi anni '70 e impazzava l'avanguardia, e quasi per gioco, ma con tanta fantasia, un piccolo gruppo di giovani folgorati dal teatro vollero dar voce al mondo giovanile, non per assecondarlo, ma per stimolarlo. Quasi tutti ancora in pista, e alcuni di loro poi a diventare, in veste di regista o di attore, famosi, a cominciare da Gabriele Salvatores e Ferdinando Bruni ai quali presto si sarebbe associato anche il "caimano" Elio De Capitani. Gli spettacoli, entrati negli annali della loro primavera si chiamavano *1789, scene della Rivoluzione Francese* (nato dalla suggestione della celebre messinscena della Mnouchkine al Palazzetto dello Sport di Milano, serata magica), *Pinocchio Bazaar* (che botto per molti!), *Le mille e una notte*. In verità, e quasi ce l'eravamo scordati, le loro prime sfide erano avvenute con *Zumbi, ballata di vita e di morte della gente di Palmares* di Augusto Boal, *Woyzeck* di Büchner, *Bertoldo a Corte* di Massimo Dursi. Per le loro prime acerbe prove, mancanti ancora di sede, dovevano bussare a spazi fuori dai circuiti ufficiali. Il primo debutto addirittura in un circolo privato: il Centro di ricerca culturale Lepetit. Era

il 1973, vedi il caso: di marzo anche allora come adesso, il 6 per la precisione. E sulla scena non più Boal ma la grande fragorosa saga gay di Tony Kushner, *Angels in America*, a respirare bene sul vasto palcoscenico della Sala Shakespeare. Poi fu la volta del Teatro Uomo e del Verdi. Ma alcuni battesimi dei loro spettacoli così adrenalinici e tutta (o quasi) trasgressione avvennero anche lontani da Milano: a Sesto Fiorentino, a Siena al Teatro dei Rinnovati, a Venezia. Anni di sfide e di peregrinazioni. Finché nel 1978, approdando all'X Cine di via Ciro Menotti, che subito diventò l'Elfo per antonomasia, cominciò una crescita artistica e organizzativa che ebbe a manifestarsi con spettacoli come *Satyricon* e *Il sogno di una notte di mezza estate* (diventato poi un cult). Gli anni '80 sono fervidamente creativi (fa testo *Nemico di classe* di Nigel Williams) e contribuiranno al lancio di molti altri attori che diventeranno celebri. Nel 1992 poi l'Elfo si associa (ed entra in ditta Fiorenzo Grassi) con un altro Stabile privato, il Teatro di Porta Romana e il nuovo organismo prende il nome di Teatrithalia. Un nome che diventerà una bandiera per migliaia di spettatori che non vogliono adagiarsi nel vecchio teatro tradizionale. Una lunga avventura, che adesso con l'Elfo Puccini riprende nuovo slancio. Anche se non sarà facile in anni così difficili come i nostri tentare nuove sfide. *Ad maiora*, comunque. *Domenico Rigotti*



Ennio Flaiano: il baffo triste della dolce vita

Scrittore, sceneggiatore, drammaturgo, critico teatrale: a cent'anni dalla nascita, tutti ne citano i folgoranti aforismi, ma sembrano caduti nel dimenticatoio il suo eroico disincanto e la sua leggendaria capacità di analisi, non solo della scena, ma anche della vita culturale italiana.

di Fabrizio Sebastian Caleffi

Tutti, per parlare di Ennio Flaiano, cominciano con la citazione di un aforisma di Ennio Flaiano. Ma io, si sa, non faccio mai quello che fanno tutti. Trovo che il senso, profondamente sensuale, panico e disperato, della vita espresso dal Bardo di Swansea, Galles, corrisponda alla visione della vita vissuta dal Baffo Triste della Dolce Vita, il Pescarese che ha saputo imporsi come Logo a prescindere dal Principe di Montenevoso, Gabriele D'Annunzio, l'ingombrante Genius Loci. Flaiano è uno scrittore che ha realizzato tutti i

suoi sogni tranne uno e che, comunque, lancia in alto la palla della creatività, non se l'è più ritrovata tra le mani. La sua firma è in copertina a un romanzo strepitoso, *Tempo di uccidere*, e s'identifica come principale fonte d'ispirazione del capolavoro felliniano. E tuttavia Ennio Flaiano non è mai riuscito a firmare una regia cinematografica, come desiderava, e il sodalizio con il Maestro di Rimini s'è irrimediabilmente incrinato quando, in volo per Los Angeles per partecipare alla cerimonia degli Oscar, Federico era in prima classe e per lui la pro-

duzione aveva riservato l'economy. Ironia della sorte, quella sorte convenzionalmente beffarda che Flaiano ha sempre affrontato con eroico disincanto. Il teatro l'ha conquistato, ma Flaiano non è mai riuscito a conquistare il teatro.

A cent'anni dalla nascita, un premio intitolato al suo nome lo ricorda, ma nessuna sua commedia figura in cartellone. Come il titolo di una di queste, la sua con la cultura italiana è una "conversazione continuamente interrotta". Al teatro, alla cronaca e alla critica teatrale, Flaiano è arrivato, come succede, un po' per caso. Su *Oggi* di Pannunzio e De Benedetti, scrive di teatro dal 1939, per scrivere d'altro. Così agiva la fronda di regime, incubando l'antifascismo. Il teatro è sempre Altro, altrimenti non è niente. Flaiano impara facendo, che è la miglior didattica. Capisce i limiti di Sem Benelli, che corrispondono perfettamente al *kitsch* della sua villa sulla riviera ligure di Levante (non dimentichiamo che *kitsch* è una categoria estetica, cfr. Dorflès, anche lui avviato al centenario, ma, per fortuna, in vita e in attività) e coglie già nel '64 l'importanza del Bene, nel senso di Carmelo. L'ambiente, invece, non lo capisce. Oggi tutti lo citano, ma non ce n'è uno che provi a emularlo. Proviamo a farlo, almeno ricordandolo e celebrandolo fattivamente, senza retorica.

L'uomo del Rosati in Piazza del Popolo a Roma, che ha creato una cinematografia e una drammaturgia dal tavolino di un caffè è una leggenda. Le leggende fondanti sono importanti: solo la mitologia costituisce patrimonio. La leggenda di Flaiano è vera e importante quanto quella della Scuola pittorica di Piazza del Popolo, stessa *location*, stesso sguardo internazionale irrequieto: Flaiano per il teatro è quel che Franco Angeli è per l'arte italiana. Lui, il Marziano a Roma, è titolare di un Oscar che, per ora, non è assegnabile a nessun altro connazionale: è l'Oscar Wilde "de noantri". Ma limitarsi al culto della sua folgorante aforistica è co-



Ennio Flaiano e
Federico Fellini.

me leggere i bugiardini dei Baci Perugina senza assaggiare il cioccolato. È viaggiando avanti e indietro nel Tempo del suo Tempo di Uccidere la Noia che si può rintracciare la sua Ipotesi Teatrale: queste occasioni di riflessioni per una pratica stimolante della Rappresentazione si trovano raccolte in *Lo spettatore addormentato* (Bompiani).

È il caso, per esempio, che i Milanesi rilancino un'iniziativa di 65 anni fa: «a Milano si sarebbe costituita un'associazione di volenterosi spettatori che si prefigge d'incoraggiare il teatro fischiando il cattivo; a capo di questo movimento sono alcuni critici battaglieri, mentre la massa è fornita dagli universitari e dalle avanguardie culturali». Fatelo, su Twitter o su Facebook, vi garantisco tutto il mio appoggio. Vediamo se esistono critici battaglieri, universitari non goliardici e avanguardie spregiudicate. «Il teatro, come il coraggio, uno non se lo può dare per forza»: l'eclatante parafrasi manzoniana dovrebbe figurare in luminosa sulla facciata della Paolo Grassi e di ogni altra scuola e accademia.

Altro salto della quaglia: fatevi guidare da Ennio Flaiano nella dimensione affascinante e sempre solo sommariamente citata della Moda Magiara: nel cinema dei cosiddetti telefoni bianchi, ma anche nel teatro leggero dell'era fascista, Budapest era l'Altrove e non solo Molnar, ma anche Bokay, tanto per fare un nome da riscoprire, "sdoganava" (l'anacronismo linguistico è appropriato alla circostanza) il Peccato. C'è qualcosa nel Danubio, quando scorre sotto il Ponte delle Catene, che genera pièce tipo *Moglie*, cavallo di battaglia della Merlini-Cialente nel 1940 e figure come l'Onorevole Cicciolina, già Signora Koons.

Sempre teatro e non, di quello che fa male quanto il tabacco in Cechov. Sempre teatro è quello, frivolo, di Terzoli e Bernardino Zapponi: vedi la rivista *Trecentosessantacinque*, al Teatro Valle, con Raffaele Pisu, Marisa Del Frate e

Don Lurio. E parliamo di quello stesso Zapponi che succede a Flaiano nelle sceneggiature felliniane, fino a *La città delle donne*. Nelle Cronache Flaiane troviamo anche Costanzo, volenteroso giovane assemblatore di materiali per il cabaret: come dire, sartrianamente, l'Infanzia di un Capo (di un opinion leader/opium dei popoli). A più di trent'anni dalla scomparsa del Nostro, il teatro italiano ci sembra meno contemporaneo di allora. Non è una bella sensazione. Nella troppo spesso sconfortante attualità, ci conforta la lucida persistenza del Liberal Flaiano con lo straziante disincanto delle sue analisi creative.

La festa per il centesimo compleanno del caro amico Ennio corrisponde alla celebrazione del Maestro Mario Servotti. Il giovane innovatore della scena nazionale debuttò ventenne nel 1967 con *un Romeo e Giulietta* in jeans. Da quel momento, tutta un'ascesa, tutta un'ascesi: Servotti s'è incistato nel panorama teatrale europeo come una zecca sulla schiena di un cane. Ha sempre fatto e detto la cosa giusta: si è fatto crescere una bella Barba d'Eugenio sull'anima svenduta all'Angelo dell'Informazione e ha messo in scena, via via, il suo elisabetiano, il suo Koltès, il suo Norèn, penetrando i testi sempre protetto da un bel Goldoni. Quest'anno è toccato anche a lui il suo bel Premio Ubu. Il bello è che Ennio Flaiano pensava di esserselo inventato questo Servotti, questo Mario Servotti: «un certo fiuto, una certa lungimiranza - scriveva su *L'Europeo* - ci hanno spinto a parlare di un regista di tal fatta». E invece Mario Servotti esiste, solo usa un altro nome e cognome.

Ma torniamo a parlare, da milanesi non milanesi, bensì internazional-strehleriani, del Mou del teatro del '900, del *Marziano a Roma*, momento nodale e *topos* del Flaiano teatrante militante, militesente alla leva del conformismo obbligatorio. Ennio il suo Flaiano (aka Marziano) se l'è immaginato a Roma, dopo averlo co-

lò vissuto, ma non ha previsto, o forse sì, l'esito del debutto a Milano. Mentre Giorgio firmava la regia di una compagnia "lustrissima", con interpreti del calibro di Tino Carraro, il caro, dolcemente fumatore impenitente Tino, e una giovane Lazzarini, Flaiano guidava un gruppo capitanato da Vittorio Gassman: insomma, un'invincibile armata da palcoscenico.

Ma il derby era con il pubblico e ne venne fuori una *noche mala*. Il Marziano, giocoliere della battuta in dribbling, si ritrovò marcato a uomo dalla borghesia meneghina e ciascun Meneghino aveva al fianco la sua Cecca. C'erano in platea anche scrittori come il soavissimo Giorgio Soavi, il nevrotico Ottieri, il grande Soldati nel *parterre de roi*, ma il Moshiak (leggi Messia) nichilista di Flaiano, il marziano romano senza messaggi, se non l'insoddisfazione, non era fatto per trovar proseliti nella Capitale morale. Dove neppure uno dei più noti, J.C., se si fosse appalesato in Cordusio e avesse cacciato i *broker* dal tempio della vicina Borsa, invece che a Gerusalemme e dintorni, sarebbe stato rimbrottato e licenziato, invece che crocefisso. Perciò il Mister riuscì a portare il Piccolo allo scudetto con il teutonico Brecht, mentre fallivano Flaiano e il suo *Marziano*: una carica di ironia lo metteva automaticamente in *offside*. Non è solo una storia teatrale questa, è la storia di due Italie, di certi leader milanesi che a Roma si trovano alle prese con laici radicali e levantine burocrazie e reagiscono con la mentalità dei marciatori sulla Capitale in vagone letto. Questa, dunque, è una commedia italiana che continua ad andare in scena con alterne fortune. Per fortuna che c'è stato un Flaiano. Speriamo che altri Comandanti Pannunziani continuino a volare sganciando volantini insurrezionali che chiamino a raccolta l'intelligenza, invocando nella fattispecie sul teatro un diluvio di battute non consolatorie e di azioni disturbanti per i poltroni abbonati alla poltrona paternalista. ★

Lo strano caso di Gianni Clementi, "er" drammaturgo dei record

Un autore che, soprattutto a Roma, macina successi da molte stagioni. La ricetta? «Faccio un onesto teatro popolare, raccontando storie su temi che mi stanno a cuore, come la diversità, la compassione o l'avidità, spesso con la mediazione della comicità e dell'ironia».

di Pino Tierno



Ignoro se, come tanti di noi, sia un tipo superstizioso, ma non ci sarebbe troppo da stupirsi se si venisse a sapere che, ultimamente, Gianni Clementi va in giro con un qualche amuleto in tasca. Se è vero – e lo è – che l'invidia è da noi uno sport abbondantemente diffuso, difficile, anzi esilarante pensare che il teatro sia il solo ambiente a non praticarlo. Ci mancherebbe. E in un Paese dove si mettono in scena quattro *Otello* in due stagioni, *Mirandoline* fino alla nausea, *Pirandelli a go-go*, *Tram-desiderio* che tanti non ne circolano neanche in America (l'ennesimo sferraglierà l'anno prossimo), non può non suscitare sentimenti di varia natura il fatto di vedere un drammaturgo, fra l'altro vivente, per giunta italiano, oltretutto ancora piuttosto giovane (è nato nel 1956), "occupare" i cartelloni teatrali con oltre dieci opere, anzi "novità". E questo da diversi anni. Vero è che molte di queste pièces non sono ancora arrivate in tutta Italia, in particolare nel Nord, ma le compagnie che le met-

tono in scena e i teatri che le ospitano sono generalmente di tutto rispetto. E se pensiamo che, in generale, l'unica risorsa per il nostrano scrittore di teatro è quella di partecipare a uno dei mille concorsi di drammaturgia – ben pochi dei quali, però, realmente attigui al mondo produttivo – si capisce bene quanto quel che sta avvenendo coi testi di Gianni Clementi sia un fenomeno piuttosto "inusuale". Come appare inusuale – ma un tempo non lo era affatto – che molte compagnie, attori o festival (Nicola Pistoia/Paolo Triestino, Teatro Sala Umberto, Teatro Manzoni, Taormina Arte ecc.) gli commissionino direttamente i testi da proporre nella stagione successiva. Commedie come *Sugo finto*, *Grisù*, *Giuseppe e Maria*, *Ben Hur*, *Le belle notti* (queste ultime due diventeranno a breve dei film) hanno fatto in questa stagione registrare, spesso, dei "tutto esaurito" nei teatri che li programmavano. Non è cosa da tutti i giorni, anzi, diciamo pure, da nessun giorno dell'anno.

L'ebreo battezza Ornella Muti

«Credo di scrivere cose che un po' avvicinano la gente al teatro – ci dice Clementi – Il pubblico che negli anni ha iniziato a seguire i miei spettacoli spesso ha una provenienza di tipo non specificatamente teatrale. Nel mio piccolo, con la mediazione spesso della comicità e dell'ironia, credo di aver trovato una ricetta per un teatro popolare ma non indegno, con cui affrontare temi che mi stanno a cuore, come la diversità, la compassione, l'avidità». È proprio con un testo sull'avidità, e in un intenso ruolo da protagonista assoluta, che Ornella Muti, a fine gennaio, ha debuttato a Civitavecchia, per poi intraprendere una tournée che sta toccando, stavolta sì, la gran parte delle città italiane. Non stupisce più di tanto che la Muti sia stata attratta – e convinta al battesimo scenico – dal "nero" personaggio di Immacolata, una *parvenue* che, col marito, aveva fatto da prestanome a un ricco commerciante ebreo colpito, durante la guerra, delle leggi razziali. I due,

negli anni '50, cominciano a temere che l'uomo abbia fatto ritorno in città e che, naturalmente, abbia intenzione di chiedere indietro i propri averi. Ma Immacolata sarà disposta a tutto, pur di non dover riprecipitare nella miseria di un tempo, e nei suoi intrighi non esiterà a coinvolgere gli uomini che le girano intorno... La protagonista de *L'ebreo*, così come la gran parte dei personaggi di Clementi, si esprime in romanesco, anzi in romano, come preferisce dire lui. Una "lingua", diciamo pure, non particolarmente frequentata e soprattutto apprezzata dal teatro "buono" di casa nostra. «Mi sono dato questo difficile, e allo stesso tempo, gratificante compito. Sdoganare la lingua romana in ambito teatrale; creare un repertorio di teatro in questa lingua che possa essere fruito dalla più ampia delle platee. E stando ai riscontri in Italia e all'estero (*L'ebreo* debutterà anche in Spagna a fine marzo), credo che la mia scelta non si stia rivelando sbagliata». A proposito di riscontri, va aggiunto che, al di là dell'apprezzamento del pubblico e tornando ai premi teatrali di cui si parlava all'inizio, Clementi di riconoscimenti ne ha, negli anni, razzolati un bel po', a dispetto dell'uso di una lingua "locale": il Premio Enrico Maria Salerno, il Fondi La Pastora, il Premio Internazionale di Graz (Austria) e, per *L'ebreo*, anche la prima edizione del premio Agis-Eti-Siae, premio che sostiene, anche, in forma indiretta, la produzione. «Uso il romano, e questo potrebbe essere considerato un limite; eppure alcuni pensano che il mio teatro abbia affinità con la drammaturgia inglese moderna. Non so se questo sia vero, ma è certo che la cosa mi fa molto piacere, visto che amo moltissimo Pinter, ad esempio, o anche l'americano Mamet». Nonostante il ruolo, apparentemente sempre più periferico del teatro e della drammaturgia (ma un autore come Juan Mayorga si dice convinto che il teatro sia l'arte del futuro), Clementi non ha mai smesso di credere nella possibilità di "incidere", scrivendo per la scena. «Il mio è un teatro che prende posizione. Sempre. In qualche modo, ci tengo

In apertura, Emilio Bonucci, Pino Quartullo e Ornella Muti in *L'ebreo*, di Gianni Clementi, regia di Enrico Maria Lamanna; in questa pagina, Nicola Pistoia, regista e interprete di *Ben Hur*, di Gianni Clementi.



a dirlo, un teatro politico. Per tradizione familiare, la politica l'ho sempre fatta attivamente ma poi me ne sono allontanato, con disgusto. Quindi per me scrivere è questo: esprimere le mie idee, ma anche mettere sul tavolo elementi di discussione. Quasi sempre, alla fine dei miei spettacoli, vedo che la gente si ferma a parlare per discutere di ciò che ha visto. Questa è per me la più grande gratificazione».

Snobbato dalla critica, amato dal pubblico

Clementi non sembra soffrire più di tanto del fatto che, nonostante la messe di premi e soprattutto di rappresentazioni, ci sia una fetta dell'intelligenza teatrale che lo trascura un po', evitando, se possibile, di tener conto dei suoi spettacoli. «Non possiamo negare che una certa critica abbia privilegiato, negli ultimi anni, soprattutto tendenze, pur artisticamente interessanti, che miravano a rinnegare o comunque a schiacciare il testo teatrale in quanto tale, nella presunzione di affermare magari un teatro di regia, come se solo quello fosse teatro. A me, oltre che ingiusta, questa scelta sembra poco lungimirante. Il teatro si fa perché qualcuno venga a vederti. Se quel qualcuno manca, il teatro muore. Credo si possa fare un teatro "intelligentemente popolare" riempiendo le sale, con una dignità pari ad altre operazioni, osannate da una certa critica, ma magari con 10 - 15 spettatori in sala. Forse bisognerebbe riflettere sul fatto che se non c'è qualcuno

che i teatri li riempie, neanche le sperimentazioni più ardite sarebbero possibili». Clementi non è intimorito dall'idea di provocare un effetto saturazione. Abituato com'è a mantenere i piedi per terra, con i suoi tre figli e con il suo lavoro, adesso part-time, da dipendente comunale, non intende perdere l'abitudine di alzarsi alle sei per sedersi a scrivere, prima che la famiglia impazzi per casa. Non sembra neanche aver voglia di rinunciare al suo amato romano, per farsi comprendere e apprezzare più di quanto già non avvenga ora. «Continuerò a usarlo, naturalmente, anche se in questo momento faccio un'eccezione: la pièce a cui sto lavorando, per il Festival di Taormina, si intitola *La cucina del gattopardo* ed è ambientata nella Sicilia del 1860. La scrivo in italiano e poi verrà tradotta in siciliano». Clementi si definisce un operaio della scrittura, lavora senza sosta e, se non lavora, è sempre proiettato verso i progetti futuri. «Per meglio dire, verso il futuro – corregge – ora come ora infatti ho in mente un soggetto, ambientato in un domani prossimo, che mi stuzzica molto». In romano o in italiano, ancora non lo sa, ma c'è da scommettere che se lo scrive, difficilmente rimarrà a lungo nel cassetto... E se ripensiamo alla fatica che generalmente da noi si fa per essere messi in scena, magari una volta sola e male, non si può non essere convinti che, quell'eventuale amuleto, in un paese di invidie e superstizioni, Clementi farebbe bene a tenerlo stretto. ★

Le capitali del teatro/1: Vilnius l'officina della nuova scena europea

È il teatro, più delle altre arti, a rappresentare attualmente la cultura lituana all'estero. Rimasto luogo di confronto e aggregazione anche durante il periodo sovietico, può vantare oggi una proposta artistica variegata, che spazia dalla prosa alla danza, dall'opera al teatro di burattini, senza dimenticare la presenza di artisti ormai di calibro internazionale come Nekrošius, Tuminas e Koršunovas.

di **Stefania Bevilacqua**



Il teatro, grazie a una fonte d'ispirazione quasi misteriosa e comunque legata a un contesto mitologico antichissimo, costituisce un'importante parte della vita culturale di Vilnius e attualmente rappresenta la Lituania all'estero più che le altre arti. È noto che, fin dal XVI secolo, si tenevano spettacoli teatrali nei palazzi dei regnanti e della nobiltà nonché nelle strade e nelle piazze della città. Durante il periodo sovietico, in un paese dove la religione era proibita e la libertà civile repressa, il teatro, col suo potere espressivo, pronto a "liberarsi" con l'indipendenza, sostituì la Chiesa e la stampa censurata, e divenne luogo di incontro e di aggregazione insostituibile.

Oggi, il panorama teatrale di Vilnius è estremamente ricco e vivace e costantemente animato da un fervido rapporto tra attori, registi e pubblico, e da necessari interscambi culturali: dal 1993 al 2000 il Festival del Teatro Internazionale Life si è svolto qui; nel 2004 il regista Oskaras Koršunovas ha ideato il Festival Internazionale del Teatro Sirenos, che ogni anno ospita a Vilnius alcune tra le più interessanti novità teatrali nazionali e internazionali. Vi sono poi i Teatri Stabili, finanziati dal Ministero della Cultura e dal Comune, come il **Teatro Drammatico Nazionale** fondato nel 1940 e diventato nel 2001 membro della European Theatre Convention. Questa nuova posizione gli ha permesso di produrre più di venti spettacoli all'anno con una compagnia di trentacinque attori, di sviluppare le relazioni internazionali e di lavorare in tre direzioni: la messa in scena di commedie di autori lituani contemporanei, di autori della drammaturgia classica e della drammaturgia del XX secolo (Garcia Lorca, Koltès, Beckett, Harwood, Dostoevskij) per venire incontro ai gusti di un pubblico ormai libero dalla censura sovietica. Nel 2005, in questo teatro, Jonas Vaitkus, tra i più controversi e amati re-

In apertura, la facciata del Teatro Drammatico Nazionale; qui a lato, un ritratto di Rimas Tuminas e una scena del suo *Maskaradas*.



gisti lituani e tra i più prestigiosi insegnanti di regia e recitazione, ha rappresentato *I Demoni* di Fëdor Dostoevskij, quasi un manifesto della sua estetica teatrale, suscitando negli spettatori una forte partecipazione emotiva.

Nekrošius, orgoglio di una nazione

Altro spazio importante è il **Teatro Statale della Gioventù** (nel XIX secolo l'edificio ospitava un club dell'intelligenza russa con una delle più grandi sale di ricevimento private a Vilnius), situato nel cuore del centro storico della città. Il teatro offre 250 spettacoli all'anno arrivando alle 60.000 presenze. Non si limita alla rappresentazione di spettacoli ma è anche impegnato in altre attività e progetti come pubbliche letture di famosi o meno conosciuti drammaturghi, poeti e scrittori sia nazionali che stranieri, serate musicali e ogni genere di mostre d'arte. Il Teatro Statale della Gioventù ha portato le sue maggiori produzioni al Festival Internazionale del Teatro Bitef di Belgrado, in Belgio, in Olanda, in Germania, negli Stati Uniti, ad Adelaide in Australia. Il Teatro Statale della Gioventù si distingue per l'originalità delle sue produzioni che sono caratterizzate da improvvisazioni creative, invenzioni sceniche e grottesche e per la valenza artistica dei suoi attori, quasi tutti diplomati alla prestigiosa **Accademia di Musica e di Teatro della Lituania**, che attualmente ha sede a Vilnius e che fu fondata nel 1919 a Kaunas dal compositore Juozas Naujalis (in origine era una scuola di musica). L'Accademia è un ente di tipo universitario statale di istruzione superiore e forma figure professionali altamente qualificate in musica, teatro e arti multimediali.

Hanno lavorato al Teatro Statale della Gioventù famosi registi come Rimas Tuminas, la grande pedagoga e regista Dalia Tamuleviciute, Jonas Vaitkus, **Eimuntas Nekrošius** che con gli spettacoli *Kvadratas (Il quadrato)*, basato sulla storia

vera *O buvo taip (Accadde una volta)* di Valentina Yeliseyeva, *Pirosmani Pirosmani...* di Vadim Korostylev, *Dédé Vanja (Zio Vanja)* di Anton Cechov si è affermato sulla scena internazionale. Ancora oggi gli spettacoli di Nekrošius sono sempre accolti dal pubblico e dalla stampa come grandi eventi. *Hamletas, Makbetas, Oteltas* vanno in scena da ormai circa tredici anni e le sue ultime produzioni *Faustas* di Goethe e *Idiotas* di Dostoevskij (co-prodotte dal Ministero della Cultura della Repubblica della Lituania e da vari Festival e fondazioni europee e internazionali e da sponsor locali) sono ammirate per l'incanto e la suggestione che infondono. Un successo determinato anche dalla straordinaria capacità del regista di recuperare, in un modo del tutto originale, ciò che i formalisti russi definirebbero l'essenza della favola, del mito, traendo energie ispiratrici dall'immenso serbatoio di miti e leggende che appartiene alla più remota tradizione culturale del suo popolo. Si potrebbe anche definire il suo teatro attraverso una metafora pittorica dove la scena, intesa come suprema sintesi dei mezzi espressivi, si approssima ai paesaggi di Bruegel il Vecchio: nei suoi quadri gli esseri umani, immersi nel paesaggio che li contiene, sembrano muoversi e caratterizzarsi grazie a esso.

Nello splendore di antichi palazzi

Tra le istituzioni teatrali sovvenzionate dal Ministero della Cultura spicca il **Teatro Nazionale dell'Opera e del Balletto**, a cui spetta il compito soprattutto di portare all'estero la cultura musicale nazionale, di divulgare i valori della cultura musicale mondiale rappresentando le opere di grandi compositori (Gluck, Bizet, Puccini, Verdi, Wagner, Mozart) e i balletti - forse ancora il genere più amato dal pubblico lituano - di Caikovskij, Mikis Theodorakis (*Zorba il greco*), Sergei Prokofiev, Rodion Shchedrin, Adolphe Adam e di dare la possibilità ai giovani ta-

lenti lituani e stranieri di perfezionare gli studi. Esiste inoltre il **Teatro Russo di Vilnius**, oggi diretto dal regista Jonas Vaitkus. Il Teatro Russo di Vilnius nacque nel 1864 quando Pavel Vasiliev, un importante attore del Teatro Aleksandrinskij di San Pietroburgo, portò a Vilnius la prima *troupe* stabile di teatro russo. Oggi il teatro è situato in uno degli edifici più belli e antichi della città e fa parte del patrimonio dell'Unesco. Le produzioni partecipano regolarmente al festival internazionale Baltijskij Dom di San Pietroburgo. Il Teatro Russo si rivolge anche al pubblico giovane: il suo repertorio comprende più di una dozzina di produzioni per i più piccoli, ed è tradizione fare uno spettacolo a Capodanno per i bambini russi provenienti da famiglie povere. Un notevole sostegno per questo lavoro è dato dall'Ambasciata della Federazione Russa in Lituania.

Sorge nello splendore barocco del Palazzo Oginsky il **Teatro dei Burattini "Lélé"** ("Lélé" in lituano significa burattino) che, fondato nel 1958 dall'attore e regista lituano Balys Lukosius, è uno dei tre teatri di marionette presenti in Lituania. Ospita annualmente circa 35.000 spettatori con una media di 300 spettacoli all'anno. Attualmente ha un cast di quindici attori professionisti (anch'essi diplomati all'Accademia di Musica e di Teatro). Il direttore di questo teatro è Vitalijus Mazuras, pittore e famoso marionettista conosciuto in tutta Europa. Il repertorio è composto da favole note in tutto il mondo come *Pinocchio*, *Il brutto anatroccolo*, *I tre porcellini*, *Cenerentola*, *Cappuccetto rosso* e fiabe popolari lituane. Gli spettacoli sono sempre accompagnati dalle musiche dei migliori compositori lituani come per esempio Faustas Laténas. I loro spettacoli sono apprezzati non solo dal pubblico di Vilnius ma anche da quello delle altre piccole e grandi città della Lituania. Sono andati in tournée in Germania, in Algeria, in Etiopia, negli Stati Uniti, in India.

ALL'HAU DI BERLINO

Context#7: anestesia delle emozioni?

Quanto contano le emozioni oggi? Viviamo una sorta di anestesia da bombardamento mediatico o una fase di *emotional turn*, come diagnosticato da certi ambienti accademici? Di questo dilemma si è occupata la curatrice di danza dei teatri Hebbel am Ufer di Berlino, Pirkko Husemann, che con la settima edizione del Festival Context dal titolo "Anestesia delle emozioni" ha voluto guardare al teatro e alla danza come mezzi generatori di sentimenti, stati d'animo ed emozioni. Una premessa, quella che si evince dalla nota curatoriale, piuttosto generica che ha infatti permesso di includere nel programma le forme e i contenuti più disparati. Secondo una formula *all inclusive* ormai classica per gli Hebbel si sono infatti accostati spettacoli nel senso più tradizionale del termine a performances, concerti, installazioni, workshop e un apparato teorico sostanzioso fatto di conferenze curate dalla Freie Universität di Berlino.

Uno dei punti salienti del festival è stato senza dubbio il monologo di Vanessa van Durme *Look Mummy, I'm dancing* (nella foto). Un gioiellino di *storytelling* autobiografico retto dalla pura presenza, carisma e intensità dell'attrice sessantaduenne, nata uomo e divenuta donna dopo una rocambolesca tappa a Casablanca nel 1975. In uno stile tra il cantastorie e il cabaret, Van Durme ci conduce con finezza e maestria tra gli aneddoti salienti della sua vita da film, in una tensione costante tra la commozione e l'iliricità. Anche Carlotta Sagna nel suo solo *Ad Vitam* riempie il palco per un'ora con la sua sola presenza (nessuna scenografia, video o immagini, solo la musica di accompagnamento e un disegno luci accurato). La sua è una ricerca intelligente sui confini tra la normalità e la follia, resa attraverso uno studio originale e fine sul movimento, la voce e il gesto. Il corpo invece scompare nell'installazione performativa *Evaporated Landscapes* della coreografa danese Mette Ingvartsen, che crea sul momento fantastici paesaggi visivi fatti di luci, colori, suoni, nebbia, fumo e schiuma. Il risultato è una sorta di *laser show* raffinato, una pura esperienza estetica a cui si assiste con un piacere e uno stupore infantile.



Una spettacolarità ostentata e molto fisica quella dell'ultima fatica del belga Wim Vandekeybus, *NieuwZwart* (*Nuovo nero*), dove la danza, come sempre del resto nelle sue creazioni, risulta energica, animalesca e acrobatica. Nonostante la tecnica notevole e il virtuosismo dei danzatori, dopo un po' ci si anestetizza al movimento e ci si rifugia nel piacere uditivo della musica, vera regina della serata, eseguita dal vivo da Mauro Pawlowski del gruppo Deus. Se le emozioni siano alla ribalta o meno negli ultimi tempi rimane un quesito aperto anche dopo Context#7. Cosa certa è che il teatro ha la prerogativa di produrle sfuggendo ai canoni classici della spettacolarizzazione e grazie al mezzo più semplice e sorprendente: un corpo e una voce in copresenza con altri corpi. Ma questo non lo sapevamo già?

Elena Basteri

Il rinnovamento dopo il crollo sovietico

Oggi figure importanti di riferimento sono anche quelle dei registi Rimas Tuminas e Oskaras Koršunovas che, con la loro visione del mondo e uno stile molto diverso, con la loro forte creatività, si sono imposti sull'immaginario teatrale e sulla sua percezione sia da parte del pubblico sia da parte dei critici.

Dall'inizio degli anni '90, quando cominciò il processo di disgregazione dell'Unione Sovietica, occorsero parecchi anni prima che la scena teatrale lituana si adattasse ai cambiamenti nell'amministrazione e gestione, ai meccanismi di finanziamento e alle mutate leggi del mercato locale e internazionale. Furono proprio questi registi che decisero allora di diversificare e arricchire la vita teatrale della loro città.

Il primo ad agire indipendentemente fu Rimas Tuminas, figura molto importante nell'ambito culturale della città, il quale, dopo essersi lau-

reato all'Istituto d'Arte "A. Lunacharsky" di Mosca nel 1978, tornò a Vilnius e nel 1990 fondò il Piccolo Teatro di Stato che oggi rappresenta uno dei più stimolanti spazi teatrali e culturali della città. Il suo motto è: un teatro "aperto" dove studenti, imprenditori, artisti o persone che non hanno nulla a che fare con l'arte possano ritrovare un luogo di incontro, di contatto, dove il linguaggio artistico diventi una lingua comprensibile a tutti e dove si possano realizzare diverse iniziative artistiche, culturali ed educative.

Qualche anno dopo, il 28 gennaio 1998, il regista Eimuntas Nekrošius fondò insieme alla moglie, la scenografa Nadežda Gultiajeva, il Teatro-Studio Meno Fortas (La Fortezza dell'Arte) e nel 1999 il giovane regista Oskaras Koršunovas fondò il Teatro Oskaras Koršunovas (Okt). Queste istituzioni teatrali indipendenti nacquero grazie al supporto del Ministero della Cultura della Repubblica della Lituania (oggi sono

sovvenzionate anche da sponsor locali) con lo scopo di riunire il potenziale creativo delle compagnie per sviluppare un'attività locale e internazionale nel campo dell'arte teatrale al fine di promuovere e rappresentare il teatro lituano a livello internazionale.

Molti sono i loro spettacoli che oggi raccolgono il favore del pubblico di diverse generazioni, talvolta dividendolo e suscitando dibattiti e discussioni, analisi critiche e sociologiche. Rimas Tuminas, per esempio, il 27 febbraio 1997 mise in scena, per la prima volta, *Maskaradas* di Michail Lermontov, uno spettacolo che diede un forte impulso al teatro in un momento difficile, di ricostruzione. Scelse un'opera d'arte che apparteneva all'epoca del romanticismo e la usò con lo scopo di mostrare la realtà di quegli anni (la Lituania aveva da pochi anni ottenuto l'indipendenza dall'Unione Sovietica) così ricca di contrasti. La storia d'amore, in cui un bracciale perso è l'epicentro del dramma, diventa il pretesto per mettere in scena i più svariati personaggi: giocatori d'azzardo, signore, una baronessa, un principe, valletti, diventano metaforicamente le persone che ci circondano ogni giorno. Oggi questo spettacolo è molto amato dai giovani che ne colgono più l'aspetto romantico e poetico, pur apprezzando di Tuminas anche le messinscena di opere di Cechov come *Tre sorelle* o *Il giardino dei ciliegi*.

Nuove generazioni alla ribalta: Koršunovas

Tra i giovani riscuote molto successo soprattutto Oskaras Koršunovas. I suoi primi spettacoli *Ten buti cia* (*Là, per essere qui*, 1990) di Daniil Charms, *Senė* (*La vecchia signora*, 1992), *Senė 2* (*La Vecchia signora 2*, 1994) di Daniil Charms e Aleksandr Vvedenskij e *Labas Sonia Nauji Metai* (*Ciao Sonia Nuovo Anno*, 1994) di Aleksandr Vvedenskij, ispirati all'avanguardia post-futurista russa fondata nel 1920 con il nome di Oberriu, divennero il manifesto giovanile di quegli anni. E ancora, le ultime produzioni *Shopping and Fucking* di Mark Ravenhill, *Ugnies Veidas* (*Faccia di fuoco*) e *Parazitai* (*Parassiti*) di Marius von Mayenburg sono state molto apprezzate dal pubblico giovane, ma criticate dal pubblico più maturo che non ne ha apprezzato i contenuti espliciti e contestatori della società contemporanea. Altri spettacoli di Koršunovas invece hanno messo d'accordo il pubblico non solo lituano del regista: ci riferiamo a *Meistras ir*



Un ritratto di Oskaras Koršunovas e una scena del suo *Oidipas Karalius (Edipo Re)*.

Margarita (Il Maestro e Margherita) di Bulgakov (2000), *Oidipas Karalius (Edipo Re)* di Sofocle (2002), *Istabilioji ir Graudžioji Romeo ir Džuljetos Istorija (Romeo e Giulietta)* di Shakespeare (2003), rappresentati anche a San Pietroburgo, Mosca, Avignone, Parigi, Londra, Berlino, Sarajevo, Roma, Torino, Barcellona, negli Stati Uniti, in Venezuela, in Argentina. Se *Shopping and Fucking* è una dichiarata critica alle masse omologate e consumistiche dove non c'è spazio per l'individualità e l'idealismo, al contrario con gli spettacoli *Meistras ir Margarita*, *Oidipas Ka-*

ralius e *Istabilioji ir Graudžioji Romeo ir Džuljetos Istorija*, Koršunovas ha sondato e rappresentato gli strati della coscienza con una visionarietà, si potrebbe dire, prossima alla dimensione dei grandi maestri del Surrealismo dove la scena sembra essere un'emanazione dell'inconscio dei personaggi.

Gli spettacoli sono rappresentati al Teatro Arena di Vilnius, un nuovo spazio culturale adatto a eventi teatrali, spettacoli di danza, concerti e conferenze. Il Teatro Arena, situato vicino al centro storico della città, può ospitare da 400 a

2000 spettatori ed è nato qualche anno fa grazie alla *partnership* tra la Banca lituana Ukis e il Comune di Vilnius. Questa banca ha sempre finanziato eventi culturali e sportivi. Quest'anno per esempio sosterrà il tour del Teatro Bolshoi di Mosca in Lituania.

Se è vero che il teatro è una sorta di grande specchio della società che lo produce, non c'è dubbio che quello lituano assolve a questa funzione in modo così forte e originale da distinguersi, per la sua vitalità, nel panorama del teatro europeo. ★

Lauretta, si è spenta una stella

Verve eccezionale, brio inconfondibile, simpatia da vendere: tutto questo possedeva Lauretta Masiero.

E con questo vinse. E sulle nostre scene, ma anche in televisione (il cinema la conobbe solo come una bella presenza) per una lunga stagione fu una delle attrici più popolari. Seria, professionale anche se non aveva mai frequentato una scuola di recitazione. E mai aveva lavorato per un Teatro Stabile. Anche se poi lo avrebbe fatto, e in armonia, con attori che agli Stabili erano appartenuti. Come Alberto Lionello e Lina Volonghi, con i quali avrebbe anche formato compagnia.

Veneziana doc, classe 1927, Lauretta, l'irruente, battagliera Lauretta, in un certo qual senso s'era fatta tutta da sola. Lavorando duramente e compiendo una lunga gavetta. Lunga perché su un palcoscenico era salita assai presto. Scappando di casa come tante altre sue colleghe, sedicenne ballerina di fila negli spettacoli della Osiris, poi in quelli di Macario. E già fa scintille, anche se il primo vero successo Lauretta lo coglierà accanto a Rascel in *Attanasio cavallo vanesio*. Erano i

ruggenti anni '50. Da allora riuscì a imporsi come una delle più applaudite *soubrette* in commedie musicali (anfitrioni Garinei e Giovannini) di largo successo quali *La padrona di raggio di luna* accanto alla grande Andreina Pagnani con la quale molti anni dopo si ritroverà a far coppia e una serie infinita di "esauriti" ne *La pappa reale* di Felicen Marceau. Il teatro leggero e il teatro musicale erano, per l'indocile Masiero, il suo vero terreno.

Ma la prosa era la sua ambizione. Ed eccola, con passi felpati e grande intelligenza, accostarsi al teatro "serio". Ad avvicinarla fu Carlo Ludovici, grazie a un allestimento de *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni rimasto negli annali. Fu l'ingresso nel teatro ufficiale a farle incontrare anche Pirandello (*La signora Morli uno e due, Ma non è una cosa seria*). In quegli anni, popolare anche grazie alla televisione (*Canzonissima* del '60), formò anche una sua compagnia. Sempre al suo fianco, anche se la ditta variava, nomi importanti: Volpi, la Zoppelli, il già citato Lionello, Foà. Nel frattempo un altro attore importante entrerà nella sua vita: Johnny Dorelli. E, da quel legame, il



frutto più bello per lei, il figlio Gianluca. Più rare le sue apparizioni sulla scena negli anni '70, per dedicarsi esclusivamente al ruolo di mamma. Sulle scene - Castellitto e Columbro fra i diversi partner - rifiorirà negli anni '80 e '90 incontrandosi questa volta con autori anglosassoni, ivi compreso l'immarcescibile Neil Simon, del quale interpreta *California suite* e *Uscirò dalla tua vita in taxi*. Lei dalla scena, dopo aver affrontato anche il *remake* di *Non ti conosco più* di De Benedetti, uscirà nel 2000 interpretando *Bella figlia dell'amor* di Ronald Harwood. Impagabile nella figura (destino! l'Alzheimer già incombeva sulla sua forte fibra) di una vecchia signora smemorata. *Domenico Rigotti*

E lucevan le stelle... nel cielo di Parigi

Tre generazioni di grandi attrici sui palcoscenici parigini: Leslie Caron, Isabelle Huppert, Greta Scacchi e Audrey Tautou trionfano al fianco di celebri attori, da Lambert Wilson ad Andrzej Chyra. Per portare sulle scene le inquietudini di eroine di ieri e di oggi, da Ibsen a Sondheim.

di Giuseppe Montemagno



Brilla di luce intensa, la programmazione invernale dei teatri parigini. E non solo per l'attenzione a salutari, indispensabili riletture del repertorio consacrato, ma soprattutto perché sempre più frequente è il ricorso al calamitante effetto di richiamo suscitato da stelle di siderale grandezza, a una *star quality* attenta ai dettagli che ruotano intorno alla celebrità invitata. A questa ricetta hanno fatto ricorso almeno tre teatri, per attirare un pubblico pronto a farsi sedurre dal fascino d'irresistibili sirene. Di stelle luminosissime, ad esempio, ha brillato il Théâtre du Châtelet, che ha invitato Stephen Sondheim – compositore e *lyricist* delle più fortunate commedie musicali prodotte a Broadway nell'ultimo quarantennio – non solo per festeggiarne le ottanta primavere, ma soprattutto per au-

tenticare la creazione francese di *A Little Night Music* (1973), forse il più acclamato dei suoi musical. La *standing ovation* che lo ha accolto, nel salutare uno dei più grandi musicisti americani viventi, era infatti da condividere con i protagonisti di uno spettacolo allestito con raffinata eleganza. Sin dalle prime battute, infatti, quando viene finalmente verbalizzato il *la-la-la* che accompagna le note di uno struggente valzer, emerge la parola *remember*, destinata a connotare la cifra nostalgica dello spettacolo. Nella dimensione del ricordo vive infatti Madame Armfeldt, alla quale Leslie Caron presta l'autoritaria leggerezza e la sorridente saggezza di chi è capace di interpretare i tre sorrisi del crepuscolo senza tramonto di una notte svedese: quello destinato ai giovani, ignari della vita; quello per i folli, in cerca di sempre nuove avventure; e

quello per gli anziani, giunti al capolinea del loro percorso. Il ritmo ternario del valzer declina le tre età della vita, ma soprattutto l'appassionante *marivaudage* di tre coppie che, sotto il sole di una notte propizia all'amore, si scompongono e ricompongono secondo nuovi equilibri. La sofisticata, mercuriale complessità della partitura di Sondheim – allievo di Hammerstein come di Milton Babbitt, voce della dodecafonica statunitense – coglie con raveliana, impalpabile eleganza di tratti la ronda di sentimenti, il girotondo di affetti che circola tra i protagonisti. E se alla protagonista offre un'ironica sarabanda, *Liaisons*, in cui l'anziana protagonista rievoca il catalogo delle sue conquiste, alla figlia Desirée affida quel *Send in the clowns*, che è palpitante manifesto del teatro musicale americano, e che Greta Scacchi interpreta con sensibile par-

In apertura, una scena di *A Little Night Music* di Stephen Sondheim, regia di Lee Blakeley; a pagina 16, Audrey Tautou in *Maison de poupée*, di Henrik Ibsen, regia di Michel Fau (foto: Marcel Hartmann).

tecipazione e con voce – credibilmente – rotta dall'emozione. Al suo fascino discreto e insinuante cederà il talento, altrettanto se non più irresistibile, di Lambert Wilson, avvocato *blasé* pronto a rinunciare alla giovanissima consorte – una luminosa Rebecca Bottone – ma non ancora ai piaceri della vita, che invece ribolle vorticosa nelle vene di un aitante aristocratico, reso da Nicholas Garrett con foga operistica. Con mano felice, Lee Blakeley evita riferimenti espliciti al modello bergmaniano e asseconda le sollecitazioni pittoriche di scene e costumi – *silhouettes* che stanno tra il tardo romanticismo di Munch e la dorata trasparenza di Klimt – per immergere l'azione in un luogo dell'anima posto a metà strada tra Cechov e Strindberg, tra Mozart e Lehár: nel sogno di una notte d'estate in cui serenamente si spegne Madame Armfeldt, dopo aver constatato che «every day a little death», ogni giorno una piccola morte aiuta a scoprire l'unica, vera realtà, la finitudine dell'essere umano.

La gabbia dorata di Nora

Ma anche, dell'uomo, emergono le imprevedibili, inimmaginabili miserie, sotto un altro cielo scandinavo, quello di *Casa di bambola*. I palcoscenici parigini hanno sempre mostrato singolare consentaneità con la tragedia ibseniana, sin da quando Réjane, indimenticata *vedette* del teatro *fin de siècle*, la portò sulle scene, nell'aprile del 1894, tanto da farne uno dei titoli di punta dapprima del Théâtre Libre di Antoine, quindi del Théâtre de l'Œuvre di Lugné-Poë. Nel misurarsi con questa tradizione interpretativa, Michel Fau dà prova di cautela, procedendo per piccoli cenni, volti a sottolineare l'inesorabile evolversi della tragedia. L'elegante di-

PARIGI/3

Di gran... Carrière

Parigi. Jean-Claude Carrière, 78 anni, è uno dei più noti sceneggiatori europei. Tra le sue opere fondamentali *Belle de jour*, regia di Buñuel. Ma non esisterebbe il Carrière cineasta senza il Carrière commediografo, che, nella stagione in corso, è in scena a Parigi, al Théâtre Edouard VII, con la sua nuova pièce, *Audition*, regia di Bernard Murat. Una conversazione con lui regala il privilegio di profonde frivolezze e indicazioni stimolanti.

Qual è il suo sogno cinematografico?

Vorrei adattare per lo schermo *Splendori e miserie delle cortigiane* di Balzac, il più grande sceneggiatore che il cinema ha avuto prima ancora di nascere.

Un personaggio femminile che vorrebbe portare sullo schermo?

Urvashi, una divinità indù che ha inventato per amore il teatro. E il teatro è il mio altro grande amore.

Che cosa le ha lasciato Buñuel?

Questo pensiero: «non mi vendo per un dollaro e neppure per un milione di dollari».

Il maggior rimpianto?

Non aver potuto lavorare con Fellini.

Che cosa la fa piangere?

Juliette Greco che canta *Les amours perdues*.

Fabrizio Sebastian Caleffi



mora degli Helmer, ricostruita con maniacale, didascalica cura dei dettagli, è zeppa di animali impagliati, teste di cervo e uccelli dallo sguardo vitreo, a immagine dei graziosi epiteti, balsamati appellativi – “allodola, scoiattolo” – con cui Torvald si rivolge alla moglie Nora. E questa è addirittura fasciata, quasi soffocata nel rigido, elegantissimo corsetto azzurro che le ostacola i movimenti, ne impedisce i gesti, la costringe in un'opprimente gabbia dorata. Anche la parete di fondo della casa, con impercettibili, progressivi scivolamenti, costringerà i personaggi nello spazio claustrofobico del proscenio, limitandone l'azione. Sopra le righe, sovraccitati, esagerati sono i toni della recitazione: perché di Nora Audrey Tautou accentua il carattere infantile e sin quasi birichino, la vivacità incontrollabile, una felicità tanto più sbandierata quanto più essa è frutto di convenzioni, compromessi, silenzi. I personaggi diventano maschere, trucchi pesantissimi, espressionisti, ne appesantiscono i tratti per farne paradigmi di un'intera società: così per la Linde che Duparc trasforma in immagine della miseria e del bisogno, così per lo straordinario, diabolico Krogstad con cui Woiron incarna il più bieco approfittatore. Ma sono Torvald (lo stesso Fau) e l'amico dottor Rank (Elsø) i più inquietanti protagonisti della vita quotidiana della casa: perché il contatto con la morte – nel primo caso felicemente superato, dopo grave malattia, nel secondo ormai imminente – ne ha fatto sepolcri imbiancati, spettri destinati a popolare di sinistre apparizioni le tormentate riflessioni di Nora. È, insomma, un'atroce, devastante mascherata, che culmina nel travestimento di Nora in elegantissima, irreale figurina napoletana, pronta a disvelare l'arivismo compiacente, il tragico egoismo di una

società che trova il suo emblema nel banchiere Torvald: sul quale si abatteranno le pareti della stanza, nel finale, riflettendone l'immagine in specchi impietosi della grettezza umana.

Blanche: nostalgia d'innocenza perduta

E la disgregazione sociale s'addice a Warlikowski come a pochi altri. E lo si capisce immediatamente, sin da quando, al centro dell'algida scena dell'Odéon, illuminata da luci radenti, Isabelle Huppert si produce in una scena da manuale. Sola, appollaiata su un minuscolo, scomodissimo sgabello, devastata dal prurito, la bocca impastata, la voce amplificata, per una decina di – lunghissimi – minuti ripete ossessivamente una poesia infantile di Claude Roy, *Bestiaire du coquillage*: per ascoltare ciò che il mare le racconterà, nella sua «lingua delle meraviglie». *Un Tramway* diventa infatti, per il regista polacco, la storia della difficile ricomposizione dell'Io, di necessarie partenze e di irrealizzabili approdi, dello scontro tra la vecchia Europa di Kowalski, il proletario polacco, e un'America in evidente stato di decomposizione. Da una parte, allora, il visionario impianto scenico di Szczeniak si scompone in una molteplicità di ambienti a vista – su tutti gli immancabili servizi igienici, mèta d'impossibili lavacri purificatori - sovrapposti a una gigantesca pista da bowling. Ma dall'altra anche il testo di Tennessee Williams si frantuma nell'impervia traduzione di Mouawad – scrittore libanese trapiantato in Canada, interprete privilegiato dell'ultima frontiera dell'integrazione francofona – in una pluralità di citazioni, da *Madame Bovary* alla *Dame aux camélias*, da *Salome* di Wilde al *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, da Coluche all'*Edipo a Colono* di Sofocle, funzionali a declinare storie di



alterità, differenza, inconciliabile diversità. Non tutto risulta perfettamente integrato, la congerie di riferimenti appare talora ridondante, ardua da interpretare. Ma è l'effetto d'insieme che persuade: sono schegge di un puzzle volutamente scomposto, frammenti di un'umanità dolente riprodotta all'infinito da video *live* che ne amplificano l'immagine su pareti di vetro, farfalle notturne spiaccicate su vetri trasparenti. E su tutti domina una pulsazione continua, angosciante, che sovrasta la glaciale brutalità di Kowalski (un Andrzej Chyra impenetrabile, che coraggiosamente assume la candida t-shirt che fu di Marlon Brando) come l'innocenza assente di Stella (Thomassin), la deformità di Mitch (un inquietante, strepitoso Collette), la brechtiana, proteiforme Eunice (Jett), come pure un anonimo invitato (Soto), androgina figura almodovariana. Ma su tutti s'impone la disperata irrequietezza di Huppert, una Blanche DuBois di fascinosa perversione, pericolante su tacchi vertiginosi, perennemente mutevole d'umore (e d'abiti, elegantissimi, firmati da Yves Saint Laurent e Christian Dior), attenta sino allo spasimo nel dominare la gamma di un'iridescente partitura vocale, nel mutare il registro espressivo d'infinte sfumature per discendere negli inferi dell'alienazione, per precipitare nel gorgo della follia. Ma con una vena di nostalgico rimpianto per l'innocenza perduta che, d'un tratto, trasformano la sua isteria in vibrante, sofferta poesia. ★

A LITTLE NIGHT MUSIC, di Hugh Wheeler, da *Sorrisi di una notte d'estate* di Ingmar Bergman. Musica e lyrics di Stephen Sondheim. Regia di Lee Blakeley. Scene di Rae Smith. Costumi di Jo van Schuppen. Coreografie di Andrew George. Luci di Jenny Cane. Orchestre Philharmonique de Radio France, diretta da Jonathan Stockhammer. Con Leslie Caron, Lambert Wilson, Greta Scacchi, Rebecca Bottone, Nicholas Garrett, Deanne Meek, David Curry, Celeste de Veazey, Francesca Jackson, Leon Lopez. Prod. Théâtre du Châtelet, PARIGI.

MONS/TEATRO DELLE ALBE

Quando la satira è come il wrestling: botte da orbi sul ring di Molière

DETTO MOLIÈRE, testo e regia di Marco Martinelli. Scene, luci e costumi di Enrico Isola e Claire Pasquier. Musiche di Eloi Baudimont. Con Alessandro Argnani, Jean-Claude Derudder, Alain Eloy, Hippolyte Eloy, Matteo Fournier, Lindsay Ginepri, Roberto Magnani, Mélissa Pire, Viviane Thiébaud, Guillaume Verstraete, gli allievi del Conservatoire Royal de Mons e 15 adolescenti di Mons. Prod. le manège.mons/Centre Dramatique, MONS (Belgio) – Teatro delle Albe/Ravenna Teatro, RAVENNA – La Rose de Vents Scène Nationale Lille Métropole, VILLENEUVE D'ASCQ (Francia) – Maison de la Culture de TOURNAI (Belgio).

Nel Belgio più profondo, cupo e lindo allo stesso tempo, dove molti portano ancora cognomi italiani ereditati da avi minatori, c'è chi ha voglia di interrogarsi sulla forza del teatro oggi. Accade a Mons, dove un illuminato signore cileno, Daniel Cordova, dirige il Centre Dramatique Le Manège e chiama per la seconda volta (la prima era stata per *La mano*) Marco Martinelli e il Teatro delle Albe a realizzare la tappa intermedia di un percorso su Molière, iniziato a Scampia con *L'immaginario malato* e destinato a concludersi con *L'avarò* in aprile. Si chiama *detto Molière*, questa tappa intermedia, ed è parente stretta dell'ultimo capitolo di quella straordinaria avventura "pedagogica" conclusasi un paio di anni fa appunto a Scampia.

Ma non è solo il grande Molière con il suo *Medico per forza*, divorato e metabolizzato da Martinelli in una drammaturgia *ad hoc*, a fare da invisibile *fil rouge* tra le due esperienze. È anche, se non soprattutto, una modalità di lavoro non tanto finalizzata all'"esibizione" finale, quanto a farsi strumento di "messa in vita" di una piccola comunità ideale fondata sull'ascolto reciproco, sul rispetto, sulla profonda comprensione di quel che si sta facendo e sull'assunzione di una responsabilità individuale che contribuisce a creare una responsabilità collettiva.

Risultato? Un'entusiasmante "prova d'orchestra", in cui il "maestro concertatore" ha saputo far brillare sia i solisti che l'*ensemble*: dieci attori, undici allievi del cittadino Conservatoire Royal e 15 adolescenti. Riuscendo anche a trasformare l'incidente a poche ore dalla "prima" (l'infornuto del protagonista) in una nuova prospettiva drammaturgica, dove Sganarello si sdoppia – in sedia a rotelle l'attore principale, comicamente ginnico il giovane sostituto – rivelando inediti cortocircuiti tra sofferenza psicofisica e inestinguibile gioia di vivere.

La violenza farsesca de *Il medico per forza*, riscritto da Martinelli con echi del suo precedente *Salma-gundi*, esplose qui su un ring di wrestling, dove i dialoghi tra i personaggi avvengono in forma di *match* con arbitraggi improbabili e rissosità da *cartoon*, mentre l'intera comunità diventa protagonista, con tifo da evento sportivo, di una sorta di teatro politico post-brechtiano, con tanto di cartelli e pedane. Da questa vitalità rimarrà incantato quel Molière bambino che, per mano al nonno, andava alla scoperta del mondo alla rovescia dei comici e che oggi, su quel ring, può ritrovare il sapore di un modo vivo di fare teatro. **Claudia Cannella**



MAISON DE POUPÉE, di Henrik Ibsen. Regia di Michel Fau. Scene di Bernard Fau. Costumi di David Belugou. Luci di Joël Fabing. Con Audrey Tautou, Michel Fau, Pascal Elso, Sissi Duparc, Nicolas Woirion, Flore Boixel. Prod. Théâtre de la Madeleine, PARIGI.

UN TRAMWAY, da *A Streetcar Named Desire* di Tennessee William. Adattamento e regia di Krzysztof Warlikowski. Drammaturgia di Piotr Gruszczynski. Scene e costumi di

Małgorzata Szczesniak. Luci di Felice Ross. Musiche di Paweł Mykietyn. Con Isabelle Huppert, Andrzej Chyra, Florence Thomassin, Yann Collette, Renate Jett, Cristián Soto. Prod. Odéon-Théâtre de l'Europe, PARIGI - Nowy Teatr, VARSAVIA - Grand Théâtre de LUXEMBOURG - De Koninklijke Schouwburg, L'AIA - Holland Festival, AMSTERDAM - Comédie de GENÈVE - Emilia Romagna Fondazione Teatro, MODENA - Spielzeit'Europa/Berliner Festspiele, BERLINO - MC2, GRENOBLE.

Da Mayerling alla Terra del Fuoco sognando l'aurora di un nuovo mondo

Non è un caso se la nuova avventura teatrale di Ariane Mnouchkine comincia con un fumante spezzatino, insaporito dai profumi di mille spezie d'Oriente. Il succulento *incipit* culinario non rientra tuttavia nei festeggiamenti per il quarantesimo anniversario dell'occupazione della Cartoucherie, il suggestivo spazio culturale immerso tra le fronde del Bois de Vincennes, ai confini orientali della capitale francese. Piuttosto, questa volta il Théâtre du Soleil è stato trasformato – a partire dalla facciata, impreziosita da eleganti fregi *Art nouveau* – in una frizzante *ginguette* sulle rive della Marna, *Le Fol Espoir*, il cui direttore, Félix Courage – *nomen omen*, naturalmente – ospita nella soffitta un *cabaret artistique* dedito all'ultima trovata del secolo nascente: il cinematografo. E dunque si immagina che proprio sotto le volte del ristorante, nel giugno del 1914, siano venuti a girare un film due fratelli, Jean e Gabrielle LaPalette, che hanno abbandonato la più nota casa di produzione Pathé per disaccordi artistici e politici. Folgorati dalla decima musa, baffuti camerieri e pimpanti servette s'improvvisano attori con zelo invidiabile: perché hanno una missione da compiere, fare del cinema la nuova arte popolare, trasmettere al pubblico quell'ansia di rinnovamento sociale di cui il nuovo film vuole essere un'avvincente, epica sintesi. In un abilissimo, intrigante gioco di scatole cinesi, una trentina d'attori si triplicano in oltre novanta ruoli, tanti ne richiedono – in più di quattro giri di lancette – le riprese del film. Perché ogni volta che risuona il ciak «Gabrielle, gira la manovella!», non solo l'azione si sposta da Mayerling a Windsor, dal porto di Cardiff alle gelide spiagge di Hoste, isola sperduta della Magellania a sud del Cile, ma tutta una pletora di servi di scena è chiamata a intervenire per tirare corde e pulegge, alimentare ventilatori e agitare gonne per simulare il

vento, spargere neve finta e far svolazzare un gabbiano nelle scene marine... E quando Lemètre chiama a raccolta il sinfonismo del gran secolo romantico per dar voce al silenzio del racconto, l'epopea diventa anche un appassionato omaggio ai folgoranti *coups de théâtre* del *mélodrame* di primo Ottocento, alla sua attitudine pedagogica e alla *naïveté* di una spettacolarità capace di commuovere e divertire. Implacabile e terribile, il soffio della Storia non si ferma al limitare dell'arte e invade il set, che diventa il luogo in cui si discute animatamente di internazionalismo e interventismo, di socialismo e decolonizzazione, degli ultimi interventi di Clemenceau e di Jaurès. La Storia si mescola allora ai mille rivoli di storie che raccontano di monarchi e assassini, bolscevichi e finanziari, emigranti e avventurieri, amori impossibili e amicizie insperate, ambizioni febbrili e pericoli sovrumani, naufragi calamitosi e l'auspicio illuminista di un contratto sociale, che ponga la Libertà come base, l'Eguaglianza come mezzo e l'Umanità come fine. E poiché l'utopia è il possibile non ancora realizzato, alla fine un'altra zattera si appresta a solcare i mari, sognando l'aurora di un nuovo mondo.

Giuseppe Montemagno

LES NAUFRAGÉS DU FOL ESPOIR (AURORES), una creazione collettiva di Hélène Cixous e del Théâtre du Soleil, liberamente ispirata da *Les Naufragés du "Jonathan"* di Jules Verne. Regia di Ariane Mnouchkine, realizzata da Everest Canto de Montserrat. Scene di Serge Nicolai. Costumi di Nathalie Thomas, Marie-Hélène Bouvet, Annie Trau. Luci di Elsa Revol. Musiche di Jean-Jacques Lemètre. Con Maurice Durozier, Juliana Carneiro da Cunha, Duccio Bellugi Vannuccini, Eve Doe-Bruce, Serge Nicolai, Astrid Grant, Sébastien Brottet-Michel, Olivia Corsini, Sylvain Jailloux, Paula Giusti, Andreas Simma e altri 19 attori. Prod. Théâtre du Soleil, PARIGI.



Una scena di *Les naufragés du fol espoir (Aurores)* del Théâtre du Soleil, regia di Ariane Mnouchkine.

Kriegenburg, il costruttore di spazi

Nato nel 1963 nella Germania dell'Est, ottiene il primo successo a Berlino nel 1992 con un *Woyzeck*. Lavora successivamente a Hannover, Vienna, Amburgo e Monaco per poi ritornare a Berlino al seguito di Ulrich Khuon, nuovo direttore del Deutsches Theater. Qui, in qualità di regista residente, ha presentato nel corso della stagione diversi spettacoli tra cui *Cuore di tenebra*, *Il Principe di Homburg* e *Il misantropo*.

di Davide Carnevali

Il cambio di direzione artistica nel Deutsches Theater avvenuto al termine della scorsa stagione ha visto la partenza verso il Schauspielhaus Frankfurt di Oliver Reese, e l'arrivo di Ulrich Khuon dal Thalia Theater di Amburgo. Come era prevedibile l'avvicendamento ha portato non poche novità nel teatro berlinese, a cominciare, naturalmente, dal repertorio: non senza qualche polemica, il nuovo Intendant ha optato per una sorta di continuità rispetto la linea amburghese, in cui si iscrive anche la designazione del nuovo Hausregisseur - il regista residente, ruolo che fino a

poco tempo fa era ricoperto al Deutsches Theater da Michael Thalheimer. Partito quest'ultimo, che ha seguito Reese a Francoforte, e morto purtroppo Jürgen Gosch, Khuon ha destinato Andreas Kriegenburg a raccoglierne l'ingombrante eredità.

Nato a Magdeburgo nel 1963, nell'allora Ddr, Kriegenburg compie la sua formazione in falegnameria, cominciando a lavorare nel reparto scenografia del Maxim-Gorki-Theater della sua città natale. Dopo una serie di incarichi come assistente a Zittau, inizia la carriera di regista a Francoforte sull'Oder. Nel 1991 si trasferisce a

Berlino, dove entra alla Volksbühne, lavorando fianco a fianco con Castorf al nuovo corso che il teatro del popolo inaugura dopo la caduta del muro. È qui che arriva il primo immediato successo, la partecipazione al Theatertreffen 1992 con il suo *Woyzeck*. All'esperienza berlinese seguiranno un periodo da Hausregisseur al Staatstheater Hannover (proprio sotto la direzione di Khuon) e poi a Vienna, al Burgtheater. In questi anni torna altre due volte alla principale mostra del teatro tedesco: nel 1997 con *Draußen vor der Tür* di Wolfgang Borchert, del Bayerisches Staatsschauspiel München; l'anno successivo con





In apertura, una scena di *Cuore di tenebra*, di Joseph Conrad; in questa pagina, un ritratto del regista.

Un nemico del popolo di Ibsen, da Hannover. Nel primo decennio degli anni Duemila è residente al Thalia Theater, ma lavora spesso e volentieri anche a Monaco; sono quattro le produzioni dei Kammerspiele che Kriegenburg porta al Theatertraff: *L'Orestide* nel 2003; *I Nibelunghi* nel 2005; *Tre sorelle* nel 2007 (anno in cui partecipa anche con *Le mani sporche*, del Thalia); e *Il processo*, da Kafka, nell'edizione dello scorso anno. Tanto apprezzato quanto discusso per le polemiche messe in scena dell'epoca castorfiana - molti ricordano quegli anni Novanta come l'epoca d'oro della Volksbühne - lo stile di Kriegenburg è andato via via spostandosi verso una ricerca estetica più accurata intorno alla costruzione della scena, e al movimento, spesso coreografico, degli attori. Parallelamente è andato maturando una certa predilezione per una precisa tipologia di autori, tra cui spicca Dea Loher, di cui *I ladri* ha appena debuttato al Deutsches Theater, aggiungendosi agli altri quattro spettacoli diretti dal regista sassone già in cartellone.

Nell'Africa Nera di Conrad

Prima produzione della stagione 2009-2010 è stata *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad; una sfida coraggiosa, che ha portato il drammaturgo John von Düffel (altra eredità del Thalia) a comprimere il romanzo a due ore e mezza di spettacolo, in cui si mantiene forte l'approccio al problema del confronto con "l'estraneo". Microfoni posizionati a vista permettono di ricreare dal vivo suoni e rumori che scandiscono il ritmo della risalita lungo il corso del fiume Congo, una linea scura e sconnessa come un elettrocardiogramma, disegnata nervosamente sulle pareti bianche della scena. Ruoli definiti non ve ne sono, gli attori si alternano nel dar voce ai personaggi; monologhi in prima persona e frammenti di dialogo si intersecano su quello che è per lo più un gioco corale, facendo della discesa agli inferi di Marlowe un'esperienza collettiva. Kurz è una presenza inquietante, il suo potere divino gli permette spesso di osservare senza partecipare all'azione, alimentando quell'atmosfera di angoscia che le minuscole dimensioni della sa-

la già restituiscono. Soprattutto nel momento in cui sei enormi pupazzi scendono dall'alto per occupare quasi interamente il palco; con il loro sguardo inanimato, muto e interrogativo, i neri autoctoni vigilano Marlowe, lo osservano mentre si spoglia ed entra nel fango, costretto a sporcarsi di quella terra a cui non appartiene. Ma quando nella seconda parte i fantocci scompaiono, la scena si risvuota; e anche il gioco del fango sul corpo si fa un po' troppo ripetitivo, così come il corale, che ha ormai perso la sua forza. Pur dando atto alla difficoltà che un'operazione di questo genere può comportare, si ha l'impressione che la mano del regista non incida più come dovrebbe, e non lasci al termine dello spettacolo un segno di riconoscimento forte. Kriegenburg è indubbiamente un ottimo costruttore dello spazio, a cui dona una plasticità appetibile all'occhio, e su cui organizza magistralmente i movimenti degli attori, che della scena contribuiscono a definire la geometria (rimane indelebile nel ricordo il brulichio dei tanti Joseph K. in equilibrio sull'enorme scena-pupilla de *Il processo*). Ma è anche vero che questa ricerca insistente del colpo a effetto può apparire a volte come un atto di sfiducia nei confronti dello spettatore, la cui attenzione sembra voler essere catturata più attraverso lo shock che l'immagine provoca, che non attraverso una proposta formale che parli per il contenuto, e che solo nella dialettica con il contenuto legittimi in pieno le scelte estetiche.

Tutti in rosso per il Principe

Estetismo d'impatto anche nel *Principe di Homburg*: impressiona qui la scena interamente dipinta di rosso, con un sottile strato d'acqua a ricoprire il suolo. I personaggi di Kleist non lasciano tracce del loro passaggio, spettri della fantasia, tutto poggia su una superficie instabile, la stessa materia dei sogni, naturalmente, su cui Homburg più volte scivola. E così i piani militari dell'Elettore sono scritti sull'acqua, mentre solo le lettere di grazia sono destinate a perdurare, stampate sul corpo di chi le porta con sé. Anche gli attori sono vestiti di rosso, i visi imbiancati;

una mossa per allontanare Kleist da una lettura realista, dichiara Kriegenburg, perché maggiormente ne risaltino le sfumature poetiche. Mossa sicuramente riuscita, il meraviglioso silenzio dei primi momenti, il principe pensoso con la sua corona d'alloro in mano, è di grande atmosfera. Ma quando l'incanto si spezza, non sorge forse il dubbio che in fondo tutto quel rosso rischi di generare un accostamento con l'immagine di un sangue e una violenza invece assenti, un dubbio che distoglie in qualche modo dalla lettura poetica che Kriegenburg proponeva?

Se Alceste si dichiara con un post-it

Molto più convincente si rivela invece *Il misantropo* di Molière, portato da Amburgo. Due grossi schermi occupano il fondo; è qui che si svolgono gran parte dei dialoghi, perché risalti l'espressione del volto, l'unico elemento inquadrato, e perché si parli, insomma, dalla distanza delle proprie posizioni. Stupendo l'Alceste di Jörg Pose, inavvicinabile e incapace di avvicinarsi, restio a farsi presente davanti al pubblico. Consapevole, con un sottile filo di ironia, di questo suo deficit, di questa sua incapacità di parlare con il cuore, pur parlando sinceramente, si trova costretto a scrivere la più semplice delle dichiarazioni d'amore - «Io vi amo» - su un post-it, e ad attaccarselo sulla guancia perché l'amata possa leggerlo. Intanto, in proskenio, davanti agli schermi, gli attori si muovono accennando passi di danza, suonano, giocano, si lasciano vivere senza troppi tormenti. Qui Kriegenburg restituisce bene tutta la comicità dell'opera di Molière, e al contempo è capace di farne affiorare docilmente quegli aspetti tragici spesso lasciati in secondo piano: la presa di coscienza personale, intima, dello scontro tra il rispetto delle norme e la soddisfazione del desiderio, che porta l'uomo all'immobilità, e alla perdita. Ecco perché il finale è tutto dell'incantevole Célimène di Judith Hoffman, che lontana ormai dal cuore e dalla mente di Alceste, dallo schermo sussurra con dolcezza «Troppo tardi, troppo tardi», all'uomo che non ha saputo dar prova di fiducia al mondo. ★

Quest'anno in Gran Bretagna si festeggiano i cinquant'anni dall'indipendenza della Nigeria e di altre colonie africane, tra cui parti del Camerun e della Somalia.

Nel lontano (ma non troppo) 1960, il dominio britannico e francese cessò in ben diciassette Stati, seguiti da ulteriori territori negli anni Sessanta e Settanta. Numerosi sono gli avvenimenti culturali della stagione londinese che si collocano nella gelatinosa categoria "Africa". Pur senza diventare un vero e proprio festival, si moltiplicano le iniziative volte a promuovere la cultura del Continente Nero, compresi artisti visivi e designer (come Yinka Sonibare, Chris

Ofilo e David Adjaye) e giovani scrittori africani (come Bola Agbaje e Inua Ellams), che poi proprio africani non sono, perché spesso sono cresciuti proprio in Inghilterra, e non vogliono essere né bollati come "africani", né come "neri". Semplicemente vorrebbero essere apprezzati per quello che fanno, senza pregiudizi, né favoritismi, il che non fa una piega.

Tra questi, si distingue per spigliatezza l'agguerrita Bola Agbaje, di origini nigeriane, il cui nuovo testo *Off The Endz* è una commissione per il Royal Court Theatre. Da quando il suo *Gone Too Far!* si è aggiudicato un Olivier Award nel 2008, la Agbaje è indaffaratissima: per il Tricycle Theatre ha appena scritto *Detaining Justice*, sta lavo-

rando a testi per le compagnie Paines Plough e Tiata Fahdozi, e sta adattando *Gone Too Far!* per in grande schermo. Ambientato in una generica città inglese, *Off The Endz* vanta un *all-black cast* e racconta la storia di David, Kojo e Sharon, tre giovani amici di lunga data. David e Sharon vivono insieme e stanno per sposarsi, mentre David è appena uscito di prigione chiede ospitalità ai due per qualche tempo. Da subito emergono profonde differenze di mentalità tra i due fidanzati, indefessi lavoratori e ben integrati nella società inglese, e il teppistello David, che si rifiuta di «conformarsi al sistema». Nonostante le raccomandazioni di Sharon, David non fa nulla di concreto per trovarsi un lavoro e afferma di non

Integrazione, deragliamenti e tolleranza dal Continente Nero al Vecchio Continente

Tra le numerose iniziative culturali in coincidenza con i cinquant'anni dell'indipendenza delle colonie africane dalla Gran Bretagna, a Londra vanno in scena i testi dei giovani autori Bola Agbaje e Inua Ellams e l'ultimo lavoro di Peter Brook.

di Margherita Laera



Una scena di *Off The Endz*, di Bola Agbaje.

aver intenzione di lavorare «come uno schiavo» per essere pagato il minimo sindacale. Quando Kojo viene licenziato, David vorrebbe «salvarlo» dalle pressioni che il «conformarsi al sistema» comporta, inclusi i troppi conti da pagare. Senza dire niente a Sharon, Kojo si allea con David, il quale sta cercando investitori per cominciare a spacciare droga. Ma dopo il rapido e poco convincente deragliamento di Kojo, un colpo di scena lo fa rinsavire. David, però, rimane fedele al suo ideale: «Voglio diventare ricco, e voglio diventarlo subito: niente di più, niente di meno». *Off The Endz* ha suscitato ampi dibattiti nella stampa nazionale, tra lodi spropositate e critiche sprezzanti: pur nella semplicità quasi monotona del suo moralismo, questo testo ne esce certamente vincitore. Se i critici si sono trovati divisi sul merito, è perché di certo non siamo di fronte (forse non ancora, data la sua tenera età) a un genio della drammaturgia. Ma c'è un umorismo spiccio e una chiarezza di intenti che riempiono di onestà una serata con Bola Agbaje. I giovani attori danno buona prova di sé, specialmente Ashley Walters nel ruolo di David, mentre le scene e i costumi appena abbozzati lasciano un po' a desiderare.

Un altro giovane talento nigeriano, Inua Ellams, è andato in scena al National Theatre con un monologo autobiografico in versi scritto e interpretato da lui stesso, intitolato *The 14th Tale*. Ellams, che fino all'anno scorso di mestiere faceva il poeta, è alla sua prima prova con il palcoscenico ma la sua performance merita l'ammirazione dei professionisti. Scritto in un inglese elegante ma dai toni pop e irriverenti, il testo racconta le avventure del poeta dall'infanzia in Nigeria all'adolescenza tra Londra e Dublino, passando dalle bravate con gli amici alle difficoltà di integrarsi nel mondo dei bianchi e al rapporto con l'amato padre. Tra momenti comici e situazioni dolorose, Ellams si apre con il pubblico interpretando se stesso e decine di altri personaggi con mirabile intensità. Una semplice *mise en espace* trasporta gli spettatori nel viaggio che condurrà Ellams all'età adulta.

Passando ad altri livelli di complessità e sottigliezza, il nuovo spettacolo di Peter Brook *11 and 12* ha debuttato al Barbican Theatre, che lo ha co-prodotto assieme alle Bouffes du Nord e al Grotowski Institute di Wroclaw. Recitato in lingua inglese da un cast multiculturale e multirazziale, *11 and 12* è tratto dal testo autobiografico dell'autore ed etnologo malese Amadou Hampaté Bâ, *La vita e gli insegnamenti di Tierno Bokar*, ispirato alla vita del monaco Sufi e già usato da Brook in un altro spettacolo intitolato proprio *Tierno Bokar*. Un percussionista giapponese alla destra del palco scandisce il ritmo dell'avventura spirituale, ma anche materiale, del protagonista Amadou nella colonia francese del Mali. Il giova-

CECHOV/HOLMES

A Londra! A Londra! Tre sorelle nella *british upper class*

THREE SISTERS, di Anton Cechov. Regia di Sean Holmes & Filter. Scene di Jon Bausor. Luci di Paule Constable. Musiche di Chris Branch. Con Paul Brennen, Jonathan Broadbent, Jim Bywater, Nigel Cooke, Clare Dunne, Romola Garai, David Judge, John Lightbody, Poppy Miller, Ferdy Roberts, Gemma Saunders, Mark Theodore, Sandra Voe, Paul Woodson. Prod. Lyric Hammersmith & Filter, LONDRA.

Difficile credere che *Tre sorelle* abbia ormai compiuto centodieci anni, e che nel 2010 si celebrino i 150 anni dalla nascita di Cechov. Osservando gli sviluppi della drammaturgia contemporanea, basta poco per ritrovarne i semi nell'arte cechoviana: la prevalenza della parola sull'azione, il susseguirsi di *tableaux* frammentari, la debolezza e volatilità dei desideri dei personaggi, che scardina l'impianto classico della trama aristotelica. Ecco perché *Tre sorelle* sembra molto familiare, pur dipingendo una società e un momento storico del tutto particolari.

Nella versione diretta da Sean Holmes in collaborazione con la compagnia inglese Filter al Lyric Hammersmith Theatre, questa apparente familiarità è perseguita fino in fondo, specialmente nei riferimenti culturali adottati per avvicinare l'alta società russa pre-rivoluzionaria alla decadente *british upper class*. Così Natascia Ivanova (la bravissima Gemma Saunders), moglie di Andrej Prozorov, diventa pian piano la caricatura di una signora *posh* di South Kensington e il barone Nicolaj Tuzenbach sembra un *old Etonian*, ovvero ex-allievo della scuola più esclusiva dell'Inghilterra, frequentata dai potenti del Regno Unito. Il ritmo incalzante dei dialoghi è merito dell'ottimo cast, a cominciare dai ruoli delle protagoniste Irina (Clare Dunne), Mascia (Romola Garai) e Olga (Poppy Miller).

Non deludono gli uomini nei ruoli degli "intellettuali" Nikolaj e Alexander, che espongono le loro teorie filosofiche sul roseo futuro dell'umanità basato sul "lavoro", facendo l'occhiolino al pubblico che di queste utopie può toccare con mano la vacuità. Anche se non si distinguono allusioni ad avvenimenti storici contemporanei, l'adattamento di Christopher Hampton "addomesticato" il testo e lo rende particolarmente idiomático, in modo da non alienare lo spettatore. I costumi fanno altrettanto, ispirandosi con grande cura alle caratteristiche di ogni personaggio per tradurle in abbigliamento contemporaneo: le vestaglie di seta di colori sgargianti di Natascia, i jeans strettissimi a vita bassa con le ballerine per Irina, la polo e la felpa sulle spalle per Nicolaj, e così via. Mancava solo che la città di Mosca, idealizzata dalle tre sorelle per l'atmosfera vivace e culturalmente stimolate, fosse sostituita dalla capitale britannica. Terza collaborazione tra Sean Holmes e Filter, *Three Sisters* delude un po' per la mancanza di quello slancio creativo che aveva caratterizzato i loro lavori precedenti. Pur essendo uno spettacolo piacevole, delude perché si rifiuta di rischiare. **M.L.**



ne scrittore, interpretato dal bravo Tunji Lucas, cresce seguendo gli insegnamenti di Tierno Bokar in un villaggio malese. Pur avendo predicato la tolleranza e il rispetto per l'altro durante tutta la sua vita, il maestro viene coinvolto, assieme a un'altra guida spirituale, Cherif Hamallah, in una controversia di tipo dottrinale: la questione, cioè, se una preghiera speciale debba essere recitata undici o dodici volte. Questo dilemma, apparentemente insignificante, è all'origine di massacri e confronti violenti con il governo coloniale francese, che prende fermamente posizione a favore del dodici («divide et impera», dicevano i Romani). Il messaggio di Brook è chiaro: in un mondo in cui la violenza d'origine religiosa sembra aumentare in maniera esponenziale, è necessario riflettere sul concetto di tolleranza. Un concetto di cui il mistico islamico Bokar era grande teorico: «Non c'è differenza tra le religioni: c'è una sola verità. Anche nell'arcobaleno, la luce bianca si trasforma in tanti colori». Il lento scorrere degli eventi sul palco trasporta il pubblico in un luogo dove il tempo ha un altro ritmo, ma dove si gioca una battaglia importan-

te per i nostri tempi. Svelando un volto poco conosciuto dell'Islam, Brook insegna che tutte le religioni sono uguali. Se lo spettacolo non è tra i migliori della sua carriera, sembra che il messaggio sia tra i più profondamente sentiti dal maestro, forte dei suoi 85 anni di saggezza. ★

OFF THE ENDZ, di Bola Agbaje. Regia di Jeremy Herrin. Scene di Uitz. Luci di Jo Joelson. Musiche di Sophie Solomon. Con Madeline Appiah, Brandon Benoit-Joyce, Omar Brown, Lorraine Burroughs, Thomas Eghator, Daniel Francis, Rene Gray, Ashley Walters and Natasha Williams. Prod. Royal Court Theatre, LONDRA.

THE 14TH TALE, di e con Inua Ellams. Regia di Thierry Lawson. Luci di Michael Nabarro. Prod. Fuel, LONDRA.

11 AND 12, da Amadou Hampaté Bâ. Adattamento di Marie-Hélène Estienne. Regia di Peter Brook. Costumi di Hélène Patarot. Luci di Philippe Vialatte. Musiche di Toshi Tsuchitori. Con Antonio Gil Martinez, Makram J. Houry, Yunji Lucas, Jared McNeill, Khalifa Natour, Abdou Ouologuem, César Sarachu, Maximilien Seweryn. Prod. Barbicanbite 10, LONDRA – Théâtre des Bouffes du Nord, PARIGI - Grotowski Institute, WROCLAW.

London International Mime Festival

corpi contro la legge di gravità

di Margherita Laera



Una scena di *Öper Öpis*, di Zimmermann & de Perrot.

Mentre l'ondata di gelo polare faceva irrigidire i muscoli, il consueto appuntamento con le acrobazie e i contorsionismi del London Mime Festival ricordava ai londinesi che le possibilità motorie del corpo umano sono pressoché infinite. Quest'anno gli spettacoli d'ispirazione circense sono molti, e davvero originali. Primo fra tutti, il duo svizzero Zimmermann & de Perrot che, insieme a cinque artisti "ospiti", ha presentato *Öper Öpis* (*Qualcuno Qualcosa*) al Barbican Theatre. Un palco traballante, in bilico su una montagna di libri, sostiene a malapena una fauna di personaggi silenziosi, vere e proprie incarnazioni di archetipi: il grassone simpatico, lo smilzo sbadato, la bella che ride sempre, lo smargiasso pieno di sé, la piccola acrobata, la *body-builder* contorsionista e il dj che mixa dal vivo con cuffie e doppio piatto. Il susseguirsi incalzante e inaspettato di situazioni surreali, salti mortali e numeri esilaranti è davvero una gioia, soprattutto per l'originalità del linguaggio visivo. Ma anche la musica creata dal vivo da de Perrot rende questo spettacolo una vera chicca: non perdetevi al prossimo Festival di Avignone. Nella sala off della Royal Opera House si sono invece esibiti gli Ockham's Razor, gruppo al 100% inglese, con uno spettacolo intitolato *The Mill*. In scena un grande meccanismo formato da funi, carrucole, ruote e dall'omonimo mulino (una specie di ruota per criceti a dimensioni umane), gestito diligentemente da un manipolo di acrobati in tenuta da lavoro. In un mondo parallelo che ricorda tanto *Metropolis* di Fritz Lang, gli operai sono costretti a far

tare il "sistema" evitando errori e senza concedersi pause, tra salti mortali e passeggiate sulle funi. Eppure, come in ogni azione umana, gli errori non mancano: a ogni passo falso, una sirena rossa comincia a suonare e una voce meccanica impartisce istruzioni sul da farsi. «System failure. Resume work!» («Errore del sistema. Riprendere il lavoro!»), oppure «Faulty system. Establish new system!» («Sistema difettoso. Stabilire nuovo sistema!»). Se all'inizio gli operai non osano disobbedire, pian piano emerge l'idea di una ribellione giocosa, all'insegna della pigrizia e del divertimento. Breve e fresco, *The Mill* è uno spettacolo piacevole e innovativo.

Decisamente più spericolato è Joao Paulo Dos Santos che, assieme al coreografo Rui Horta, ha presentato il *one-man-show* *Contigo*, 45 minuti di pura adrenalina commissionata dal Festival di Avignone. Dos Santos, acrobata e ballerino, si arrampica su un palo alto una decina di metri come uno scoiattolo salirebbe su un albero, gioca con la forza di gravità e lascia gli spettatori con il fiato sospeso. Di sicuro c'è una buona dose di vanità in questo spettacolo, ma quel che manca del tutto è l'ironia. Dos Santos non fa che ripetersi senza andare oltre la dimostrazione pura e semplice delle sua abilità. Per il pubblico è un'altalena tra sbadigli e batticuore.

Tutto giocato su un dispositivo scenografico modulare è *leto*, presentato al Southbank Centre dalla Compagnie leto, vincitrice del premio Jeuns Talents Cirque 2008. I due acrobati Jonathan Guichard e Fnico Feldmann, diretti da Christian Coumin, alternano salti mortali ed esibizioni funamboliche a una buona dose di comicità, montando e smontando un meccanismo scenico sempre nuovo grazie a otto lunghe panche di legno della stessa misura. Tra incastri, arrampicate, balzi ed equilibrismi, la relazione tra i due si fa competitiva ma anche giocosa. È sorprendente vederli sfruttare le leggi della meccanica per creare coreografie e strutture improbabili, che spariscono con la stessa velocità con cui sono apparse.

Non è mancata una delegazione italiana, che si è distinta nettamente dai modi circensi della maggior parte della programmazione. Il giovane gruppo italiano Pathosformel di Daniel Blanga Gubbay e Paola Villani, già noto per un premio Ubu nel 2009, ha presentato la breve ma intensa performance *La timidezza delle ossa* all'Institute of Contemporary Arts. Sullo schermo di tessuto bianco danzano le impronte fuggevoli di scheletri e frammenti ossei, che appaiono e scompaiono in una poetica sinfonia di forme. Grande attesa dunque per il loro nuovo spettacolo, *La più piccola distanza*, che ha debuttato a Bologna a febbraio. ★

LONDRA/4

Ibsen può ancora cambiare le nostre vite?

Non è solo Shakespeare a dominare i repertori del teatro inglese, Ibsen lo segue da vicino, applaudito spesso come un altro "nostro contemporaneo". Nel febbraio scorso *l'Independent* gli ha dedicato le prime pagine del suo supplemento (12.2.2010), aprendole con un titolo piuttosto sorprendente: *Perché Ibsen può ancora cambiare le nostre vite*. E come? Insegnandoci a guardare il mondo con occhi che sanno svelare le ombre nascoste sotto la maschera delle buone intenzioni, degli autorevoli principi morali, delle decisioni prese nel nome del bene comune. «Potreste scommettere che se tornasse in vita oggi, sarebbe impegnato a scrivere un dramma dal titolo *Tony Blair*», scrive il giornalista Paul Taylor.

L'occasione di questa riflessione non è però legata soltanto ai retroscena della politica britannica, ma anche alla straordinaria vitalità teatrale di Ibsen. Nel giro di pochi giorni, infatti, due spettacoli a Londra hanno saputo strappare al passato due dei suoi drammi più emblematici: *Spettri* e *Hedda Gabler*. E lo hanno fatto in modi diversi, degni, a mio avviso, di attenzione. Più ricca di mezzi, la regia di *Spettri* al Duchess Theatre ha puntato tutto proprio sullo smascheramento dei personaggi, ammiccando al pubblico, mostrando la fragilità della finzione voluta da Mrs Alving, dando rilievo anche

comico alla retorica moralistica del Pastore Manders: un brillante Iain Glen, che si misurava per la prima volta anche con la messinscena. Tutto bene dunque fino al momento in cui restano soli in scena madre e figlio, in quell'epilogo che li chiude in un baratro. E qui non è bastato che la dignitosa Mrs Alving (l'attrice Lesley Sharp) si gettasse all'improvviso carponi per terra, gridasse come un animale ferito e persino si strappasse i capelli per fare vibrare le corde tragiche del testo. Il sipario si è chiuso con questa parodia melodrammatica, confermando che il teatro della crudeltà di Ibsen non può essere ridotto a commedia sociale.

È quello che il giovane regista Terje Tveit, direttore della Ibsen Stage Company, sostiene da tempo. Sono infatti vari anni che questo intrepido norvegese traduce e mette in scena Ibsen a Londra, puntando i riflettori al cuore dei suoi drammi, mirando a un'essenzialità di forte impatto visivo. Ai Riverside Studios la sua Hedda Gabler (nella foto) non abitava il consueto salotto ottocentesco, ma era immobilizzata al centro di una ruota disegnata dal movimento degli altri personaggi, attratti e respinti da lei. Intorno a quest'area circolare si apriva un deserto di fogli accartocciati: un esterno informe che Hedda può solo immaginare. Il suo protagonismo era così ribaltato, fin dall'inizio, in una condizione di potere



illusorio. E sempre più folle appariva la sua perversa regia, il suo vano tentativo di muovere i fili dell'azione finché alla fine tutti si spezzano. E allora non le resta che girare lentamente la sua poltronatrono e, con un colpo appena udibile di pistola, uscire di scena con un finale che sembra scritto da Gecchov. **Laura Caretti**

GHOSTS, di Henrik Ibsen. Traduzione di Frank McGuinness. Regia di Iain Glen. Scene di Stephen Brimson Lewis. Luci di Oliver Fenwick. Con Iain Glen, Lesley Sharp, Harry Treadaway, Malcom Storry, Jessica Raine. Prod. Duchess Theatre, Londra.

HEDDA, di Henrik Ibsen. Traduzione e regia di Terje Tveit. Costumi di Sharon Bourke. Luci di Christopher Nairne. Musiche di Jack Harris. Con Sarah Head, Doron Davidson, Jenni Lea-Jones, Rosalind Stockwell, Matthew Williamson, Fanos Xenofós. Prod. Ibsen Stage Company, LONDRA.

Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Regione Toscana - Provincia di Pisa - Comuni di Cascina e San Giuliano Terme



la città del teatro
sipario toscano
e dell'immaginario contemporaneo

METAMORFOSI

2-5 GIUGNO 2010

cascina - san giuliano terme

la città del teatro e dell'immaginario contemporaneo

Ideazione Alessandro Garzella

**TEATRO
POLITICO**progetto in rete sulla necessità e le forme
del teatro d'arte civile

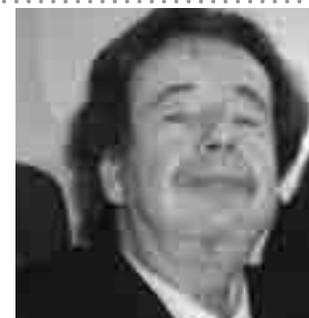
annalisa bianco virginio liberti egum teatro
giulio cavalli
giuseppe cutino sabrina petyx m'arte
francesca della monica
enzo mascato
i ragazzi di Bucarest di milud oukili
piccoli principi
armanda punzo
i sacchi di sabbia
sipario toscano con gli artisti di
abusì d'afrika
cuore buio
re nudo
teatro dell'argine
teatro delle briciole
massimo verdastro

www.lacittadelleteatro.it
info@lacittadelleteatro.it
050 744400

G(L)OSSIP

Divinare i divi vivi: Mattatori & Divine, attualità future

di Fabrizio Sebastian Caleffi



Il vostro beneamato, discendente di Dante per via d'amante cognata, pronipote laicissimo di Pier Francesco Cardinal Camerlengo per parte di padre e figlio d'Herez Israel da parte di madre, intona: «vorrei che tu e Lapo Elkann ed io/come presi d'incantamento/a scartamento ridotto/c'inerpicassimo in vetta all'Olimpo/a contemplare i divi e i morti e i miti risorti». Così, in forma spettacolare e adeguatamente megalomane, inizia la ricognizione spaziale tra le stelle dello star system teatrale, attuale e metadimensionale. Ordunque seguitemi, calmi e sicuri: eleganza garantita. Signori si nasce, Signorini si diventa...: il *Who's Who* di *Hystrio* non è *Chi*. Caso mai, molto *DiPiù!*

Prima di parlare di nomenclatura, bisogna conoscerla: capire cos'è, come si manifesta, definire come scala la scala sociale del mondo teatrale attuale, gradino per gradino, verso il domani (è un altro giorno). I potenti non sono sempre popolari neppure nel giro dei camerini. Ma d'altro intendiamo occuparci qui: non di potere, bensì delle Pop Star della popolarità a sipario aperto, altrimenti definibili come i "Neonoti", *celebrities* che nessuno ancora conosce.

Se Vittorio Gassman è Mattatore eponimo della seconda metà del Novecento, il suo stampo nel Nuovo Millennio s'è perso, non reincarnandosi neppure nel figlio Alessandro (pur Magno di suo) e tanto vale anche per il genere De Filippo (senza nulla togliere a Luca, "io l'erede") e per la categoria Bene (nel senso d'eccellenza carmelitana). Tanto per dire che non è di genealogia che stiamo parlando, ma di tipologia. Né la constatazione (amichevole) vada malintesa come nostalgica *saudade* alla «ah, dov'è finita la neve *d'antan?*», domanda da intendersi in tutti i sensi, da quando "in pista" son scesi soprattutto i tramvieri, secondo le statistiche. Ma *rumor* di zoccoli e *rumors* di *gossip* annunciano l'approssimarsi dei Neonoti-Neogoti: i Grandi Fratelli e i Loro Amici.

Di De Filippi amici siam/De Filippo l'ignoriam/viva viva gl'indiscussi/di Maria saltafossi.

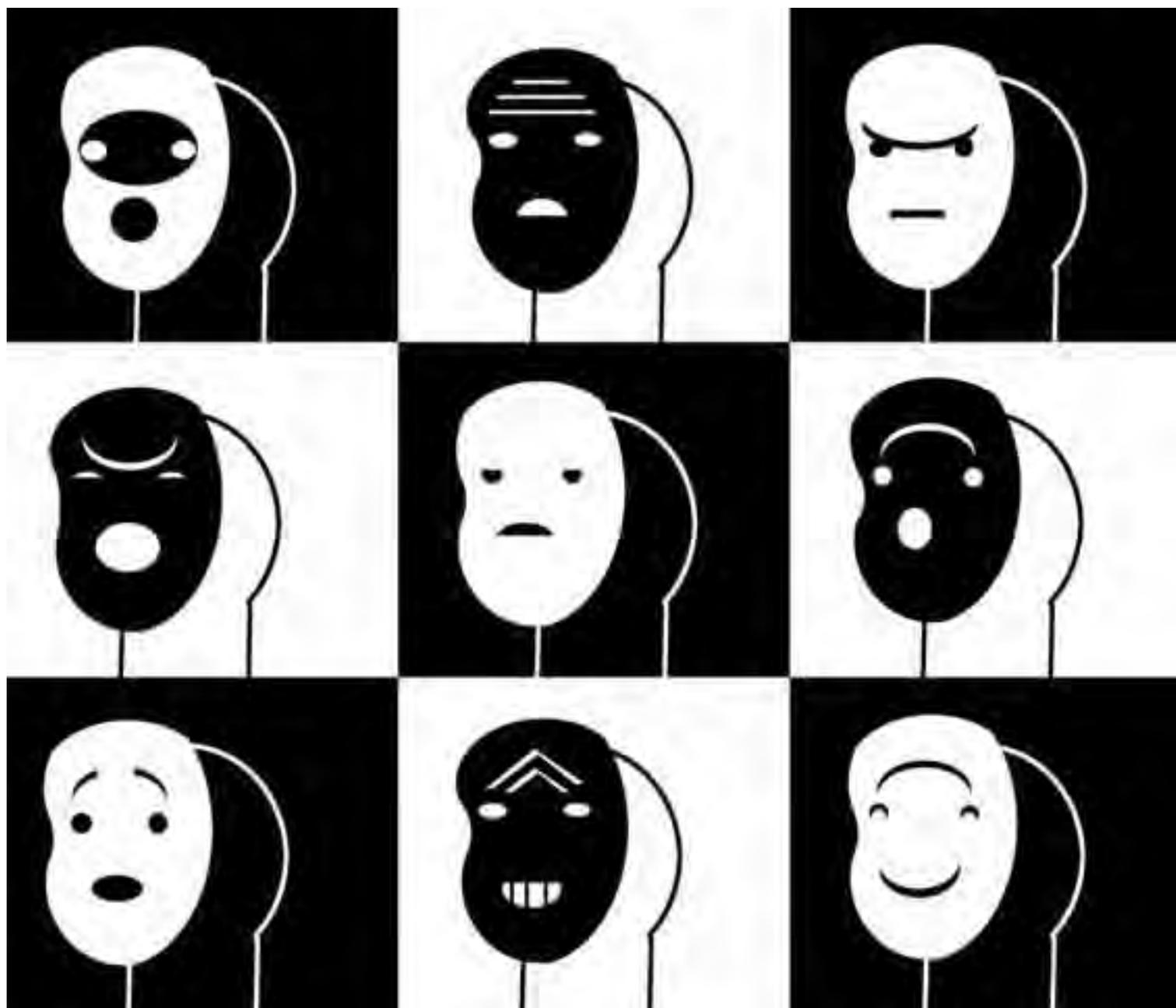
Ma come faranno gli abitanti della Casa a trasferirsi, cambiando indirizzo, nella *Casa di Bambola*? Questione di architettura. L'evoluzione neoreality dell'Edificio Televisivo porterà all'espansione del *theatrical district*, quartiere-luogo-non luogo (Augè)-no logo dello spettacolo dal vivo.

A suo tempo (bei tempi), il Maestro Strehler seppe portare personaggi come Anna Maria Rizzoli, rivale della Fenech e fenomeno d'estrazione pecoreccia, all'ovile della scena, o presentatrici come Eleonora Brigliadori alla ribalta della *Grande Magia*. Presto un Harry Potter della prosa trasformerà un *format* come *Ballando sotto le stelle* nel *Gioco dei Potenti* del III millennio, saga neoshakespeariana d'Enrichi in numero progressivo danzanti e cantanti, annunciati da Pupo Guildenstern e Rosencrantz Emanuele Filiberto di Savoia. Carlà, scaduta la scrittura presidenziale, sarà la Brunerardt, la Dusebrun trionfante al Festival di Avignone&Sanremo in produzioni *monstre* post-ronconiane tipo *Jesus Cristicchi Superstar* e *Lanima buona del Sarkozuan*.

Ecco che le Nuove Divine le possiamo trovare nel *burlesque*, dove a Dita Von Teese succede Immodesty (che bel nome!) Blaize, e i Talma del 2000 nel porno in 3D, dove crescono gli eredi di Rocco Siffredi ed Evan Stone. Altro *trend*: essendo la passerella della moda il trampolino naturale verso il palcoscenico delle Dive di domani, è tra le top come Isabeli Fontana e Flo Gennaro che si trova la prossima Falk, la diva più carismatica dell'Italia post bellica. E il teatro sarà il miglior *folk show!*

La terza fase è *in fieri*, *in progress*: dopo il teatro capocomicale e l'era del Mattatore (da Zacconi a Gassman) e il teatro di regia, il teatro rilanciato da una nuova figura, l'*Image Maker*. Teatro di figura, di bella figura o di figuraccia, purché emergano personaggi. Di Amleto o di Mauro Marin (Gf) interessa lo sfogo privato ed è Hamlet che deve adeguarsi e imparare a recitare il "2 be or not 2 be" come se fosse nel Confessionale televisivo. Auspichiamo un teatro *slapstick* e che lo scettro carmelobeniano passi a un campione della *phonè* che sappia tenere la scena quanto Brignano con la O. O come 0 all'infinito = formula della realityvità scenica nell'evo del realityvismo.

P.S.: *news* dell'ultima ora. Apprendo da *rumors* editoriali che è in corso di stesura un giallo ambientato nel mondo teatrale milanese, intitolato *Ma com'è morto Strehler?*; non vi prometto niente, ma, sul prossimo numero... Contiene dinamite pura. Manovrare con cura. ★



DOSSIER/Mattatori & divine, ieri e oggi

a cura di Laura Bevione e Albarosa Camaldo

Dopo l'avvento rivoluzionario del teatro di regia, esiste ancora, oggi, un teatro del Grande Attore? E, prima di allora, quale realtà artistica celavano le etichette - stereotipate - di "mattatori" e "divine"? Ricostruendo il passato, ma anche parlando con e dei protagonisti del presente, abbiamo cercato di individuare traiettorie, prospettive e metamorfosi della tradizione attorale italiana.

I mille volti del grande attore

Un glossario minimo dell'attore italiano da fine Ottocento ai giorni nostri tratto dai fondamentali scritti di Claudio Meldolesi.

a cura di Laura Mariani Meldolesi

Dati il titolo e la natura del dossier proposto da *Hystrio* in questo numero, mi pare utile contestualizzare alcune parole perché esse siano intese problematicamente e con una certa precisione. A questo scopo faccio ricorso ai numerosi scritti di Claudio Meldolesi sul tema, non perché altri non se ne siano occupati ma per due fatti decisivi: innanzitutto, perché la sua morte recente sollecita a riconsiderare il carattere fondativo di tanti suoi saggi; poi, perché essi nascono da una specificità. Meldolesi, infatti, si è diplomato attore all'Accademia d'Arte Drammatica e, se per ragioni profonde prima che contingenti non ha poi fatto questo mestiere, quella formazione lo ha segnato in profondità. La sua intelligenza si è sempre alimentata di sensibilità e di cultura attoriche, in una comprensione piena della materialità faticosa del lavoro dell'attore: da compagno di strada, ha saputo percepire la struttura profonda del suo essere "uomo simile all'uomo", senza per questo perdere l'ottica storico-critica. Infatti, una tensione alla sistematizzazione lo ha poi portato a ragionare su periodizzazioni e tipologie, che ha via via ripensato e precisato anche alla luce di approfondimenti monografici: dei settecenteschi Sticotti, di Modena e della Duse come di Eduardo, Totò, Fo, Leo.

Ma qui, naturalmente, non entrerò nel merito né appesantirò il testo con note. Segnalo dunque sin d'ora i testi di riferimento che, poi, verranno indicati solo con l'anno di pubblicazione: *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (Sansoni 1984, Bulzoni 2009); *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* (*Inchiesta*, n. 63-64, 1984: testo introvabile, che verrà ripubblicato su *Teatro e storia*, annale 31/2010); *Unificazione e politeismo* (in *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Mucchi 1986); *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti* (*Teatro e storia*, n. 7, 1989); *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento* (con Ferdinando Taviani, Laterza 1991); *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare* (*Teatro e storia*, n. 18, 1996); *Ancora sulla Duse "attrice artista" e sui suoi contagi* (in *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno Internazionale su Eleonora Duse*, a cura di M. I. Biggi e P. Puppa, Bulzoni 2010).

Il Grande Attore - Da intendere «non come attori di particolare qualità, bensì come attori nell'accezione della grandezza o, se si vuole, più che attori». «Artisti della visione, narratori nello spazio», esperti «del confine fra

Toni Servillo, regista e interprete di *Trilogia della villeggiatura*, di Goldoni.



sentimenti rappresentabili e istinti irrepresentabili [con] una cangiante presenza oscura al posto del carattere» (1991). «Fu la fase grande-attorica quella di effettiva fondazione della tradizione ottocentesca italiana: se l'arte antideclamatoria dei precursori era stata spesso marginalizzata per la sua matrice provinciale, gli allievi-successori ebbero la capacità e l'astuzia di superarla agendo su scala generale: fosse quella delle tournée internazionali, che portarono i grandi attori in lingua al cospetto delle classi dirigenti di tutto il mondo, o quella degli insediamenti metropolitani dei grandi attori in dialetto. Dell'arte ereditata questi innovatori accentuarono soprattutto il "gioco di scena" illustrativo: riempirono emotivamente lo spazio, facendo "parlare il corpo" per contrapposizioni plastiche e ritmiche (gesto/voce, occhi/capelli, passo/controgesto, ecc.) e inventarono memorabili soluzioni a sorpresa (tipici i passaggi dalle composizioni armoniche alle insensatezze prossemiche). Ma il grande attore fu soprattutto un risolutore. Primo: con l'arte del movimento si appropriò degli spazi scenici concepiti per il melodramma, che avevano costituito un fattore di inferiorità per i precursori. Secondo: professando il primato del personaggio e l'interpretazione come "incarnazione", il grande attore tolse legittimità alla fedeltà accademica al testo. Terzo: articolando il personaggio "incarnato" per momenti di enigmatica riconoscibilità e procedendo per soluzioni empiriche "logico-analitiche", stimolò il pubblico – tradizionalmente distratto – a un atteggiamento partecipativo, di autoproiezione. Quarto: esibendosi nell'atto di sciogliere dei nodi interpretativi "insolubili", mostrandosi capace di superare certe resistenze fisiche e agendo da inimitabile, egli arrivò a creare un culto durevole della propria persona e a prevalere così sulle incertezze della fortuna scenica. Per queste e altre risoluzioni, nella storia seguente, la fase grande attorica sarebbe rimasta come il paradiso perduto, il tempo da ritrovare» (1984/2009). Adelaide Ristori «impersonò più degli altri l'identità del Grande attore, essendo una infaticabile e indubbiamente grande pioniera della Istituzione teatrale». «Era una conformista la Ristori, non una conservatrice. Ogni sua iniziativa ci dice che amava le novità, tranne la luce a gas che le faceva male agli occhi. Ammirava la lirica anche perché tendeva a perfezionare le dinamiche organizzative. Si appassionava alle nuove stoffe, ai nuovi trucchi. I progressi delle ferrovie e dei trasporti di lungo corso le facevano sognare ulteriori sconfinamenti. Non disdegnava affatto occuparsi di crediti bancari e di intermediazioni. Più di tutto amò vivere il contrasto civiltà-barbarie, come mostrarono poi i suoi spettacoli più programmatici e i suoi viaggi a contatto coi popoli primitivi» (1991). «Ci

è parso di poterla riconsiderare nella prospettiva dialettica del teatro che viaggia per farsi stabile: come se fosse una generatrice di elementi poi giuocati scenicamente nel nostro tempo, pur restando anacronistico il nucleo della sua operosità» (2008).

Il Mattatore - «Claudia Palombi ha fatto notare che, se in precedenza la definizione di mattatore era stata usata saltuariamente in spagnolo, essa si precisò e si codificò nel primo Novecento senza l'alone ironico che la storiografia le avrebbe sovrapposto. [...] Fu dunque un grande attore nell'anima, costretto all'introversione e orientato di conseguenza a sfruttare le risorse del mestiere, come fecero Ermete Zacconi o Scarpetta, oppure a sfidare le altezze più scoscese, come fece la Duse, scontrandosi con la sua stessa identità professionale. Il comun denominatore mattatoriale consisté nello spostare l'arte grande-attorica del movimento dentro all'interpretazione delle battute; accentazione, questa, che fece del mattatore un attore prevalentemente di voce, capace di affascinanti modulazioni, e un artista inquieto in cerca di nuove indipendenze. Da questo punto di vista la Duse e Zacconi, l'attrice somma e l'attore degli effetti, non cessarono di assomigliarsi impersonando le due facce di una stessa condizione, rischiosa per difetto di difese: c'era una sostanza comune nell'esaltare e nell'aggirare la "poesia dei testi", essendo soli e sforzandosi di restare attori-guida, mentre altrove si fondava la regia europea. Infatti, in ultima analisi, fu il dualismo di poteri del mattatore e del grande scrittore – quell'equilibrio di tenacissime resistenze – che impedì al teatro italiano di aprirsi a un'effettiva esperienza registica» (1984/2009).

L'attore artista - «Di Grande attore si parlò, poi, a proposito di ogni presenza scenica esuberante, soprattutto nel male, anche se i colti raccomandavano di distinguere i maestri. Quindi Apollonio distinse anche un dopo: quello della Duse, quale "artista". E se questa svolta valutativa stentò a imporsi, per la maggiore urgenza negli anni '50 di far luce sulla differenza delle differenze novecentesche, quella della Regia [mentre il tarlo dell'Ottocento non cessava d'indurre squilibri nell'arte di recitare al futuro] oggi, divenuto indiscutibile il valore scenico della rivoluzione scenica di Stanislavskij e Craig, la definizione di "attore artista" va assunta anche al di là della Duse». Nacque questa figura «dall'intimo della stranierità teatrale, capace di tragici pronostici, poi inverati nel Novecento, e segnata da un bisogno di purificazione che fu anche di Appia – altro grande del secolo che creò oltre la pratica realmente esercitata, fino a identificare in disegni le sue invenzioni di re-



A sinistra, Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice in *Il giuoco delle parti*, di Pirandello, regia di Giancarlo Sbragia (1981); a destra, Renzo Ricci in *Riccardo III*, di Shakespeare, regia di Strehler (1949, foto: Archivio Piccolo Teatro di Milano).

gia. Di fatto, la Duse, donna della famiglia recitante, perlustrò il crinale opposto a quello delle nude decantazioni ritmiche di Appia, da cui anticipò il tema “novecentesco” dell’impedimento alla purezza; ma, come sui monti, a teatro i crinali opposti convergono verso la cima. Il suo teatro della persona fu in tal senso “contemporaneo” del divenire registico, fornendo antidoti alla prevista degenerazione che le scene patirono nel fascismo» (1996). «Su tale base si sviluppò negli anni '20 un dopo Duse fatto di nuovi maestri. E che si desse allora una “catena” di attori artisti (o a essi vicini) in tutti gli ambiti del teatro italiano bastano a confermarlo trenta nomi: Petrolini, Musco, le Gramatica, Ruggeri, Moissi, Benassi, Totò, i tre De Filippo, con Eduardo in veste di rifondatore, Tofano, Randone, i tre Gobbi, il Gassman popolare, Bene, Peragallo e De Berardinis, Cecchi fino a Lombardi nonché le coppie Ricci-Magni, Morelli-Stoppa, Tieri-Loiodice, Fo-Rame. Si stenta a ripensare il nostro teatro senza questi nomi, pur scelti per difetto: ché avrei potuto citare anche altri creatori e interpreti “forti”, quali i Maggio e Carraro; avrei dovuto, anzi, citare Pupella e anche altre signore della scena, dalla Ferrati alla Degli Esposti, e altri maestri in lingua e in dialetto, di gruppo e di compagnia. Ma, imperfezioni classificatorie a parte, è indiscutibile l’organicità culturale che lungo il secolo hanno istituito quegli **attori-non-solo-interpreti**, impegnati nelle più varie decantazioni e contaminazioni attorno a costanti tragiche, anche nel teatro comico. [...]. Perciò nell’arte della Duse come nella capacità di svuotarsi che ebbe Benassi, per fare posto alla fantasia del teatrale, nell’attitudine di Totò a “patire” il riso come nell’orrore maieutico di Eduardo per i “salti metafisici”, ritroviamo un *Gestus* di difesa vitale che ci tocca. Perciò anche i primi attori artisti, la Duse e Petrolini, Benassi, Eduardo possono dirsi come Bene e Leo nostri contemporanei. Né tale catena risulta esaurita, dato che hanno continuato a rivelarsi attori capaci di varie originalità, quali Paravidino (anche da autore), Anna Bonaiuto e Servillo: ai cui estremi punti generativi piace ricordare Ermanna Montanari e gli ultimi attori guida di Leo, Carpentieri e Manfredini» (2010).

L’attore funzionale - «Negli anni '30 un particolare processo di delegittimazione, in parte indotto e in parte do-

vuto alla crisi tradizionalista, fece sì che l’epoca istituzionale dei primattori e della conquista dei mercati fosse costretta a lasciare il campo a un’altra epoca istituzionale, basata su un’altra coppia di elementi interagenti: la recitazione funzionale e il regime delle sovvenzioni. [...] Fu stimato buon attore chi “funzionava”» (1984/2009). «Taviani ha messo in evidenza come il ruolo costituisse una base essenziale per la cultura attorica; senza i suoi costringimenti e le sue protezioni era tanto più difficile esprimersi, ché la mancanza del ruolo era automaticamente riempita dagli obblighi del testo. [...] L’ideologia dei ruoli aveva fatto effettivamente il suo tempo, ma quell’incertezza fece male agli attori, spingendoli alla subalternità. [...] Nel mondo simulato dall’attore medio, alcune convenzioni, ora pensose ora disinvolute, riducono a una cosa sola la molteplicità dell’espressivismo umano e l’entropia è tale che all’uomo sembra negata persino la semplicità; non si può recitare stando seri: bisogna apparire pensosi, carichi di profondità; né si può esser sereni: bisogna esprimere disinvoltura. Alessandro D’Amico mi ha poi fatto notare un altro atteggiamento tipico, l’eleganza dozzinale: intonazioni e gesti devono sembrare educati, misurati, suavisivi». Se ne può dedurre la definizione di «antilingua recitativa», essendo «quella recitazione niente più che finzione simulata. L’attore dell’antilingua, costruendo il personaggio [...] si preoccupa di non fare errori di movimento, di ritmo, di pronuncia: un’idea o un intervento incontrollato della *sua* personalità potrebbero perderlo, perché egli è e si sente parte di un ingranaggio che deve funzionare senza sorprese» (1984/2009).

L’attore dei gruppi - «In quanto attore nato da una rottura dell’unità del teatro, si è costruito un mestiere da zero, spesso ignorando il teatro normale. Perciò il suo sapere risulta disomogeneo. Egli sa fare più cose dell’attore di vecchia tradizione il quale, però, nei suoi limiti sembra un professionista completo». Mediamente ha questi problemi di cultura professionale: «allargare la sua conoscenza degli effetti teatrali, in quanto “effetti oggettivi”»; ricordare che «l’esteriorità delle tecniche rimanda all’interiorità del loro uso; all’interiorità del gruppo che le seleziona sulla base della sua cultura, e all’interiorità dell’attore

che le fa proprie con un processo largamente inconscio. Il che spiega perché l'arte dell'attore non può che esprimersi per frammenti»; «ha poche occasioni di recitare durante l'anno e pertanto [...] ha problemi di allenamento e di autoritrovamento»; «il radicamento fisso in un gruppo particolare è un suo punto di forza, ma anche di debolezza. Qualsiasi cultura professionale richiede una certa assimilazione di esperienze esterne» (1986).

L'attore indipendente - «Dirigere un attore significa voler comandare una mente, come fa con i matti la psichiatria autoritaria. E l'attore, individuo ormai senza microsocietà, si difende esagerando. La particolarità degli attori è oggi troppo immersa nel presente capitalistico del successo o dell'oscurità per essere di solito interessante; a volte però, nei casi in cui la professione non è subita, è sorprendente e generosissima: lo sforzo autopedagogico attraverso cui l'attore riesce a recuperare la propria personale indipendenza, passando attraverso le resistenze di una compagnia o di un gruppo, manifesta una luminosità, uno spessore collettivo, un'intesa innovatrice con il sociale» (1984).

La storia dell'attore - «Col pretesto del carattere effimero degli spettacoli, si guardava all'attore come a un soggetto non studiabile di per sé, bensì in rapporto a ciò che permaneva al termine del suo lavoro: il testo e il pubblico. Di qui il dogma dell'**attore-mediatore**, riconsiderabile soltanto nell'ottica delle sue mediazioni. Gli studiosi che non si accontentavano di questa concezione erano pochissimi, li si poteva contare sulle dita di una mano. Ora, negli anni '80, l'idea dell'attore-mediatore non è affatto scomparsa – i pregiudizi maggioritari non scompaiono mai – ma ha perso di egemonia. Oggi è possibile porre come discriminante storiografica il fatto che nessun attore si sente un mediatore. Nessun attore si è mai considerato tale, nemmeno nel pieno del teatro di tradizione. Ernesto Rossi, di passaggio da Stoccolma, volle rappresentare *Amleto* con la più famosa attrice finlandese del tempo, incurante del fatto che gli attori non si capissero fra loro e che il pubblico non capisse gli interpreti, ovvero che le lingue del testo e degli spettatori fossero ininfluenti. Un attore-mediatore non avrebbe mai fatto così. Dunque, l'importante oggi è questo: che nonostante sopravviva l'idea dell'attore-mediatore, la storiografia specifica ha messo all'ordine del giorno la scoperta di nuovi orizzonti, di altre esistenze teatrali. L'attore – si legge nei manuali – dà voce e gesti all'opera dell'autore, ma questa funzione è una delle tante che può esercitare. Nella Commedia dell'Arte non c'è l'"autore"; nel Sei-Settecento c'è l'attore completo, di volta in volta commediante, poeta, musicista, saltatore,

trasformista, burattinaio; l'attore ottocentesco, dal canto suo, recita il testo sovrapponendogli il suo mondo personale o il mondo della sua comunità. Come recitante, l'attore è l'artista delle tante funzioni, delle tante facce; al punto che interrogarsi su di lui, in generale, è come chiedersi chi è l'uomo. Per questo l'attore non è da considerare soltanto nel ruolo dell'interprete e del pubblico intrattenitore. Egli è anche colui che, con le sue abilità sceniche, con le sue stravaganze di comportamento, con il suo spirito mercantile, restando se stesso riesce a riattivare nel presente la vita antica del teatro. Da questo punto di vista, che ci porta a guardare sia dentro che fuori scena e sia nella breve che nella lunga durata, l'attore chiede di essere considerato "un artista impegnato a mobilitare in senso spettacolare le risorse espressive del corpo e della mente nelle condizioni date"» (1989). Ciò che consente all'attore di tenere il passo coi tempi «è una debolezza dell'uomo normale: il non saper dominare le emozioni, se non attraverso dei riti istituzionali. L'attore, che da sempre ha posto il suo banco di mercante sulla piazza delle emozioni, a questo riguardo possiede una sapienza superiore, di lunga durata» (1984). ★



Dalla scena allo schermo, un viaggio senza ritorno

Se, negli anni '10, il teatro offriva ancora una patente di legittimità alle protagoniste della neonata cinematografia italiana, il passare degli anni rafforzò autonomia e indipendenza delle dive del cinema.

di Cristina Jandelli



Nel documentario di Gianfranco Mingozzi *L'ultima diva* (1982), Francesca Bertini viene condotta in una sala di proiezione per commentare il suo film più celebre, *Assunta Spina* (1915), tratto dal dramma di Salvatore Di Giacomo. Mentre scorrono le immagini mute del film, l'anziana attrice, seduta davanti allo schermo, ripete a memoria le battute del dramma, con voce tremante e memoria di ferro. È questa, con ogni probabilità, l'unica prova del fatto che da giovane, quando ancora non si chiamava con il nome d'arte che l'ha resa immortale - ma semplicemente Cecchina Bertini - avesse militato nella compagnia Molinari, come ricorda a più riprese nelle sue memorie altrove falsificate: «fu la mia precoce bellezza a procurarmi una modesta scrittura per le parti secondarie». Era la compagnia dove recitava Adelina Magnetti, l'interprete per cui il drammaturgo napoletano aveva scritto *Assunta Spina*. Ma la Bertini non amava ricordare l'apprendistato nelle compagnie dialettali della sua città d'adozione (era nata a Firenze nel 1892), piuttosto voleva tramandare di sé il ricordo delle notti insonni passate a studiare le tragedie di D'Annunzio. Eppure gli storici concordano nell'indicare il successivo approdo della giovane attrice alle compagnie di Alfredo Campioni e di Edoardo Scarpetta, dove probabilmente fu "scoperta" dai responsabili della Film D'Arte Italiana e trasferita a Roma. Mentre la quasi novantenne Bertini recita Di Giacomo in preda alla commozione, riemerge parte del variegato contributo che al divismo cinematografico femminile, nell'Italia degli anni '10, rese il teatro, principalmente attraverso pratiche interpretative frutto dei più disparati apprendistati scenici: il teatro formò i nuovi interpreti cinematografici, nella dominante assoluta di figure femminili, dall'ascesa e dal tramonto rapidissimi. La scena dialettale prima, il teatro di varietà poi, hanno ceduto al cinema italiano personalità decisive nell'incarnare l'ideale di naturalezza e spontaneità in una re-

In apertura, Pina Menichelli nel film *Il fuoco*, di Gabriele D'Annunzio, regia di Giovanni Pastrone (1915); in questa pagina, una prova in teatro della Compagnia Ruggeri a Torino (1933).

citazione che, all'inizio della storia del cinema, sembra poter sovrapporre il proprio stile con quello in uso sui palcoscenici dell'epoca. Ma la retorica gestuale delle dive italiane racconta, allo stesso tempo, la necessità di ottenere dal teatro di prosa una garanzia di legittimazione artistica e il progressivo affrancamento da una formazione giocoforza inadeguata al linguaggio che si stava istituzionalizzando nel cinema. Le tensioni visive che attraversano queste nuove forme di rappresentazione sono in larga parte riconducibili alla volontà, prettamente italiana, di mantenere forti legami con la tradizione proprio mentre è necessario abbandonarla. Le dive italiane del periodo muto parlano, a gesti ed espressioni, il linguaggio della modernità intriso di simbolismo e decadentismo. Dunque la familiarità con la scena dialettale partenopea, da parte della massima celebrità italiana del periodo muto, viene da lei stessa pressoché occultata per lasciare spazio, nelle memorie dettate negli anni '10, '30 e infine '60, ai sospiri dei personaggi dannunziani. Anche quando si tratterà di affrontare la popolana Assunta nel film di Serena, la Bertini assumerà un duplice atteggiamento: da una parte tratteggia un personaggio ieratico, composto e dignitoso, dall'altra lo lascia pervadere dall'impeto passionale, caratteristico della tradizione melodrammatica napoletana, fino a lasciarlo abbattere al suolo nella sequenza conclusiva; ma la "naturalità" resta la cifra complessiva della sua recitazione, contro la grammatica dell'eccesso mimico-gestuale di gran parte delle altre attrici. La cosiddetta spontaneità bertiniana (una volta sfatato il mito, duro a morire, della silhouette aggrappata ai tendaggi) non è che abile strategia di sottrazione e svuotamento dell'ampia gestualità teatrale, una sua concreta rifondazione. Basta osservare l'impercettibile disciplina che le consente di rallentare il movimento ma senza stilizzarlo, la tensione continua verso la composizione accurata del gesto e della postura finalizzati alla ripresa.

Ruggeri, quando la voce è poesia

Ruggero Ruggeri è l'attore nuovo che, con un paziente e macerante lavoro d'affinamento su se stesso, porta sulla scena italiana una recitazione inconsueta. Prima di lui, il Grande Attore sembrava esigere, nel significato stesso dell'aggettivo «grande», sia la corporatura statuaria, sia la potenza della voce, così da essere immaginato come un dominatore della scena. Il giudizio comune prevedeva che l'arte dell'attore comportasse una certa imponenza fisica, come sembrava convalidato dall'erculeo Tommaso Salvini, dal massiccio Ermete Novelli, dal corpulento Ermete Zacconi, dal gigante Giovanni Grasso e, all'estero, da Lucien Guitry, con una voce altisonante e non sommessa come quella caratteristica di Ruggeri. In un periodo in cui gli attori cercavano di rappresentare la verità in scena, Ruggeri non riproduceva il discorso parlato, ma la sua voce è una melodia, attraverso la quale anche gli accenti della prosa quotidiana assumono via via notazioni impercettibilmente musicali, suggerendo sensazioni ineffabili.

Ruggeri viene considerato già dai suoi contemporanei un attore moderno per l'unicità della sua dizione costruita con toni bassi, ma in modo che tutte le sillabe vengano pronunciate in maniera chiara e nitida, cosicché la sua recitazione sembra una spiegazione del testo. I critici hanno cercato di classificare la sua particolare intonazione: Puppa parla di voce «senza corpo», Poesio la definisce «cantata», proveniente da «distanze inenarrabili». Altri non capiscono l'originalità della sua dizione, poiché considerano Ruggeri «afono»: celebre è la maniera con cui lo appella Anton Giulio Bragaglia, «fiasco sacro» (parafrasando l'espressione «fuoco sacro»), nonostante la sua voce arrivi chiara fino al fondo della platea. Fatto risaputo è che tutti gli attori dopo di lui - e anche le persone comuni - cercano di imitarne la voce, cosicché si crea una maniera che rende facilmente riconoscibile la sua recitazione nella vana imitazione degli epigoni. Ruggeri è scelto dai due maggiori drammaturghi italiani, D'Annunzio e Pirandello: l'uno trova in lui l'attore che rende accessibili al pubblico i suoi drammi, dando un'impronta indelebile ai suoi personaggi, da Aligi di *La figlia di Jorio* a Corrado Brando di *Più che l'amore*; il drammaturgo siciliano, invece, scrive *Enrico IV, Tutto per bene* la parte del padre nei *Sei personaggi in cerca d'autore* in funzione delle caratteristiche della recitazione di Ruggeri, in un rapporto di collaborazione che si rivela proficuo per entrambi.

Anche altri drammaturghi italiani come Vincenzo Trieri e Sabatino Lopez, fatto unico per l'epoca, lavorano in simbiosi con lui. Ruggeri, che non era figlio d'arte, né aveva frequentato scuole di recitazione, ma era diventato attore per passione, formandosi gradualmente con grandi capocomici (Luigi Monti, Ermete Novelli, Virgilio Talli), diviene egli stesso abile capocomico, severo nella scelta degli scritturati, da cui desidera una buona preparazione. Recita fino a ottantadue anni senza mostrare stanchezza o cedimenti, anzi migliorando sempre le sue interpretazioni e spaziando dal teatro ai drammi radiofonici al cinema, sia muto sia sonoro, con uguale successo. Le sue ultime esibizioni si distanziano da quelle dei suoi coetanei, immutabili e legati a un unico tipo di interpretazione da loro creato e con loro invecchiato: Ruggeri, invece, sembra ringiovanire, continuando a modificare le sue intonazioni così da essere riconosciuto come uno fra i più grandi in Europa, davanti al quale si inginocchiò anche Laurence Olivier dopo la sua esibizione al teatro St. James di Londra nel 1953. Ruggeri è stato un attore unico, come ricordava Aroldo Trieri con un aneddoto che rende l'eccezionalità della sua arte: «In un salotto entra qualcuno e dice "Buonasera", poi improvvisamente entra Ruggeri e dice "Buonasera" e quel "Buonasera" è un'altra cosa. Quando entrava Ruggeri era Ruggeri». **Albarosa Camaldo**



Fedeltà e innovazione

L'altro grande personaggio divistico del muto italiano, **Lyda Borelli**, trasferisce letteralmente al cinema la sua immagine di celebrata attrice giovane del teatro di prosa italiano: la sua militanza nelle compagnie primarie e l'aver lavorato al fianco di Eleonora Duse costituiscono in questo caso un blasone esibito, anzi abilmente sfruttato dalla piccola casa di produzione torinese, la Gloria Film, che ne promuove il debutto cinematografico. Anche qui è in gioco una questione di legittimità: con la sua pratica parallela di scena e set, la Borelli rivendica implicitamente la necessità, per un'attrice moderna, di cimentarsi con il territorio ignoto del cinematografo, ma traendo dall'esperienza teatrale la linfa del progetto estetico. Per lei l'esplorazione complessiva è quella della Donna Nuova primonovecentesca: nei film abbandona il corsetto, guida la macchina e perfino l'aereo, ma finisce per planare ovunque sulle traversie sentimentali dei repertori tardoromantici. L'affermazione del proprio divismo è tematizzata in alcuni suoi film: recita la Salomè che aveva interpretato a teatro nell'esordio *Ma l'amor mio non muore!* (1913) ed è portata in trionfo nella sequenza conclusiva di *Madame Tallien* (1917), trascinata a braccia da una folla festante. Una forte carica erotica, rilevata nel celebre scritto di Gramsci, ne pervade il corpo avvolto di veli, che si muove leggero con passo danzante all'interno dell'inquadratura, come a esplorare le potenzialità insite nei margini dello schermo che letteralmente la sua figura, altera e sognante, attraversa suggerendo un fuori campo illimitato. La ricerca della Borelli procede dalla scena, ma trova nel cinema un compimento inatteso. Dopo l'apprendistato nei primi film sente il bisogno – lo scrive a chiare lettere su una rivista cinematografica dell'epoca – di concentrarsi sulla trasmissione dell'energia psichi-

ca attraverso il volto e le mani. Lo studio dei nuovi strumenti espressivi passa dunque, grazie al suo contributo, a un nuovo stadio perché si appunta coscientemente sul primo piano e sul dettaglio, esplorazione che la rivale Bertini non tenta mai con convinzione, continuando a trovare nell'inquadratura a figura intera, teatrale per antonomasia, la dimensione ideale dell'universo rappresentativo dei suoi personaggi. Mentre la Borelli porta al cinema i drammi di Bataille e nuovi soggetti che esaltano la centralità e la problematicità della figura femminile, balzata in primo piano nella produzione cinematografica italiana proprio negli anni della Grande Guerra, la Bertini ripropone le eroine di Dumas e Sardou, dunque il primitivo repertorio dusiano, ancora nel cuore del pubblico popolare che l'acclama. Si tratta di scelte di campo: la Borelli mira a conquistare l'élite borghese, dettando moda per le toilette dei circoli intellettuali che lei stessa frequenta, a Torino, mentre la Bertini si trasforma nel desiderio di tutti vestendo accuratamente l'ultima moda parigina e recando visita e conforto ai soldati tornati dal fronte. Loro, estasiati dalla sua apparizione dal vero, le scrivono poesie che spediscono alle redazioni delle riviste dell'epoca.

La femme fatale

Pina Menichelli, la protagonista de *Il fuoco* (1915) e *Tigre reale* (1916) di Giovanni Pastrone, come la Borelli, era figlia d'arte. Ma, come la Bertini, veniva dal teatro dialettale: i genitori erano attori siciliani e fecero recitare tutti e quattro i figli con loro. Eppure la formazione dell'attrice avvenne nell'ambito di compagnie primarie (di Flavio Andò e di Emma Grammatica), e di qui discendono probabilmente quei manierismi stilistici che apparentano la sua recitazione più alla misura dell'eccesso borelliano che alla mimica sobria della Bertini. Giuseppe-

na Menichelli, come la Borelli, aveva un genitore entrato in arte per passione: la madre era stata spinta ad abbracciare la carriera teatrale dal fratello, un nobile siciliano che aveva deciso di diventare attore contro la volontà della famiglia; perciò a Pina e alla sorella Dora (che, con il nome di Dora Magliari, diventerà un'interprete di prosa di una certa fama) fu impartita un'educazione tradizionale. Da questa curiosa mescolanza di nuova stirpe d'arte e nobiltà scapestrata prende avvio la sua carriera artistica. Nel 1907, a soli diciassette anni, è scritturata come amorosa giovane e partecipa a una tournée in Argentina dove si sposa: ha già partorito due figli ed è incinta del terzo quando decide di separarsi e di tornare in Italia, dove continua a recitare con la Grammatica, accettando parallelamente alcune partecine nel cinema romano che le valgono la prima scrittura da protagonista ne *Il fuoco*. I due film pastroniani la lanciano nel ruolo della donna fatale che sottomette e porta alla rovina i suoi spasimanti: Pastrone creò per lei un'immagine femminile ancora diversa da quelle della Bertini, tradizionalmente vittima d'amore, e della Borelli, moderna figura dai nobili ideali, riconducendola al ruolo teatrale della seconda donna che la Duse aveva provveduto da tempo a rifondare. Rapace come la donna-gufo de *Il fuoco*, ma anche palpitante e dolente come la donna-tigre verghiana, la sua figura si ispira con ogni probabilità a protagoniste del decadentismo italiano come la marchesa Casati, immortalata nelle tele di Boldini. La veneravano, ed è un caso molto ben documentato, perfino le donne messicane.

Affrancarsi dal teatro

Sono solo i maggiori esempi della stagione cinematografica che lanciò il divismo dell'interprete femminile, ma complessivamente i legami che le principali attrici cinematografiche degli anni '10 intrattennero con il teatro, dalla Sofonisba di *Cabiria* (1914) **Italia Almirante Manzini** a **Vera Vergani**, **Maria Carmi** o **Maria Melato** (ma anche **Hesperia**, attrice di varietà), definiscono con precisione il contributo della scena italiana allo schermo muto. Poi lentamente iniziò il processo di affrancamento, già intuibile in quello stesso cinema dalla presenza di interpreti, come **Leda Gys** o la popolarissima **Gianna Terribili-Gonzales**, del tutto prive di formazione teatrale. **Maria Jacobini**, la dolce protagonista di *Addio giovinezza!* di Genina (1918), anch'ella priva di altro apprendistato che non fosse il cinema stesso, insegnerà negli anni '30 al Centro Sperimentale di Cinematografia e contribuirà a formare, con le sue lezioni di recitazione, la prima grande generazione di dive del sonoro, da **Clara Calamai** ad **Alida Valli**. ★



Lyda Borelli in *Carnevalesca*, regia di Amleto Palermi (1917).

La Duse contro tutti

Contraddittoria, combattente, provocatoria, agile e potente: Eleonora Duse sfugge a ogni definizione e occupa un posto solitario ed esclusivo nella storia del teatro del Novecento.

di Mirella Schino

Credo che sia istinto, più che metodo, ma quando si lavora sulle tracce di un attore scomparso il primo bisogno è quello di creargli intorno un insieme. Quale può essere un contesto buono per capire un po' di più la Duse? Spesso viene lasciata da sola e, del resto, è una scelta naturale. La Duse fa parte a sé: era già un modo di dire ricorrente e un po' affranto, dei suoi ammiratori. Oppure viene infilata fra due "tra": la Duse tra grande attore e regia, tra Otto e Novecento. Io la metterei tra i suoi attori. Non viene spontaneo, fa troppo contrasto. I suoi attori erano buoni e senza spicco. La Duse è un'attrice unica e difficile. Piena, per di più, di segni contraddittori, come gli occhi levati al cielo che possiamo vedere in tante sue immagini e che celano appena la sua allegria di donna potentissima e tremenda. Questo, però, prima di cominciare a parlare della Duse in mezzo ai suoi attori, porta subito ad alcune considerazioni preliminari. Se ci sono segni contraddittori, per cominciare, è difficile parlare di divismo, che è un fenomeno preciso, l'incarnazione di una tendenza del pubblico, di un modello "conforme". La Duse, invece, come attrice era una combattente, seguendo in questo la dura tradizione dei Grandi Attori ottocenteschi. Solo che lei non combatteva contro il suo pubblico, ma induceva i suoi spettatori – li costringeva – a lottare al suo fianco. Contro che cosa? È difficile dirlo, e in molti se lo sono chiesti. Credo che il pubblico fosse spinto a combattere con lei contro i testi e i personaggi che pure recitava tanto bene: era un'interprete sottile ma i suoi personaggi li interpretava – anche – in modo che si spaccassero, che evaporassero, che perdessero insomma di importanza, e che lasciassero trasparire qualcosa d'altro. Non c'è da stupirsi che abbia tanto affascinato i primi registi. Questo "altro" l'ho chiamato, in mancanza di una formula migliore, il "secondo dramma", e ne hanno parlato in tanti tra i suoi spettatori, anche se chi lo ha descritto con maggiore spregiudicatezza è stato Piero Gobetti. Per parlarne, è sembrato naturale ricorrere a paragoni sconcertanti, a immagini di barche che affondano, di donne crocifisse che implorano di essere liberate. Credo che fosse perché la battaglia verso cui la Duse incalzava i suoi spettatori, veniva da loro testimoniata attraverso la sen-

zaione di una grandiosa catastrofe – che era innanzi tutto proprio loro, degli spettatori. Affondavano, soffrivano attoniti, mentre l'attrice veleggiava imperterrita verso altre conquiste. La Duse era un'attrice di potenza, soggiogava. Era potente e agile come una pantera, afferma G.B. Shaw, subito prima di fermarsi ad analizzare l'efficacia di un tremito impercettibile delle sue labbra. Era, potremmo dire, una pantera specializzata in microscene. Ma, come giustamente notano i più grandi tra i suoi spettatori, era anche, senz'altro, molto più che un'attrice. Abbiamo diverse testimonianze della Duse in mezzo ai suoi attori, durante le prove. Qui vorrei rifarmi soltanto a quella di Luchino Visconti, che ha parlato della Duse in molte interviste, una delle quali registrata per la televisione nel '58, quando collaborò con Gerardo Guerrieri alle commemorazioni per il centenario dalla nascita dell'attrice. Per lui la Duse era un punto di riferimento importante, forse persino qualcosa di più. Ne era stato spettatore, giovanissimo, nel 1921. «L'impressione che ebbi allora guardandola – dice - fu di sgomento». Poi aggiunge, con una minima esitazione, parlando delle relazioni della Duse con i suoi attori, che in un certo senso lei «faceva regia». Regia è una parola difficile, e mi mette a disagio. Ma certo la Duse, in mezzo ai suoi attori, creava qualcosa di particolare. Lo raccontano in tanti, da Luigi Rasi a Lugné-Poë. Creava una rete complicata. Metteva in atto, nei loro confronti, spudoratamente, una complessa macchinazione anche emotiva. Li sceglieva uno per uno, ma è difficile capire su che basi. Erano bravi attori, ma ben raramente erano dei fuoriclasse. Li conosceva tutti, alcuni addirittura fin dall'infanzia. Li sceglieva, evidentemente, per qualità che non comprendiamo più, come la capacità di opporre resistenza. Visconti – che dopo averla vista recitare si era fatto rimpinzare di aneddoti da Renato Simoni, veterano dei critici teatrali - racconta che la Duse amava molto assentarsi dalle prove (poiché era un genio pieno di difetti, e provare non le piaceva), e allora indicava quale fosse il suo posto facendo sistemare una gran poltrona vuota, di vimini, che doveva rappresentarla ed essere al tempo stesso il punto di riferimento obbligato per i suoi attori. Poi, naturalmente, durante lo spettacolo lei scivolava a sistemarsi al-



Eleonora Duse in *La città morta*, di Gabriele D'Annunzio.

trove, giocando a rimpiazzino con l'aspettativa dei compagni non meno che del pubblico. È un bell'aneddoto e, se anche non fosse vero, ci restituisce comunque l'immagine di una pratica, di un potere elusivo, sgucciante, imprevedibile e di un centro vuoto. Questa era certamente la sua strategia, con i suoi attori: la scossa. Li sistemava intorno a lei, li provocava, li spiazzava, li combatteva, rendendoli vivi, coscienti della sua presenza, dei suoi gesti, del suo odore. È qui, in mezzo al vortice della tensione vera che questo putiferio emotivo aveva provocato, che bisogna pensare i suoi microgesti o la sua sensualità. In un contesto come questo diventavano esplosivi. Era così che la Duse riusciva a scuotere i suoi spettatori fuori dalle loro sedie, dopo aver scosso i suoi attori fuori dal loro cerone. Ed era così che la Duse rompeva l'involucro del dramma che stava recitando: per far intravedere che c'è "teatro" solo quando, dietro un dramma, se ne può intravedere almeno un altro. Tutto questo conduce a una constatazione ovvia: la Duse ha ben poco a che fare con gli altri attori eminenti del Novecento. Si può dire che la sua appartenenza al fenomeno del Grande Attore ottocentesco sia contraddittoria. Si può dire che mettere la sua arte in rapporto ai padri della regia sia obbligatorio, ma paradossale. Però una cosa è certa: paragonarla agli attori novecenteschi, anche ai maggiori, storicamente ha poco senso. Perché la sua differenza non è di grandezza, ma di genere. ★

Dive e donne emancipate: è di scena il femminismo

Grandi attrici e femministe hanno spesso condiviso idee e battaglie, fondendo così arte e politica. Dalla antesignane Pezzana, Ristori e Duse ai movimenti post-sessantotteschi.

di Laura Mariani Meldolesi



L'attrice di teatro ha costituito storicamente uno stimolo e un modello di emancipazione femminile per le sue stesse condizioni di vita: basate sulla centralità del lavoro e della carriera, sulla cura di sé e del corpo, sulla valorizzazione delle emozioni e delle capacità, sull'esposizione fuori dalla sfera privata e sulla libertà dei comportamenti. D'altro canto, quello con le femministe è stato spesso un rapporto significativo per le stesse attrici che, anche quando si sono tenute distanti dai movimenti politici, ne hanno potuto ricavare rafforzamenti identitari sia sul versante del linguaggio scenico sia su quello dell'immagine pubblica. Questa storia ha avuto due fasi paradigmatiche. La prima, legata all'emancipazionismo della seconda metà dell'Ottocento e all'ipotesi primo-novecentesca di "donna nuova", si gioca principalmente sul terreno della conquista dei diritti e, dunque, della parità fra i sessi, e vede protagoniste in successione **Adelaide Ristori**, **Giacinta Pezzana**, **Eleonora Duse**. La Ristori lo è a prescindere dalle sue posizioni politiche, perché a lei soprattutto si deve l'affermazione dell'artisticità e dell'imprenditorialità della professione, come della dignità e della possibile esemplarità dell'attrice, mentre i suoi personaggi di "donne mondo" sanno turbare profondamente le spettatrici a partire dalla loro stessa energia. È poi la Pezzana a entrare in contatto diretto con le emancipazioniste: ne condivide le battaglie e viene da loro sostenuta nelle sue imprese più ardite – dall'interpretazione *en travesti* di Amleto alle *Serate dantesche* – e nei suoi comportamenti più anticonformisti. Quanto a Eleonora Duse, in un diverso contesto, entrò in rapporto con il Consiglio Nazionale delle Donne Italiane e nel 1914 si impegnò a realizzare una "Biblioteca delle attrici", in sintonia con i "Three Arts Clubs" sorti in quegli anni a Chicago e Londra e rivolti a giovani impegnate nelle arti. Di lei ci interessano qui due aspetti: l'enfasi con cui sottolineava il valore del lavoro e dell'indipendenza economica (dalla sua condizione di attrice-artista mondiale, capocomiche e madre sola, spesso malata) e l'attenzione che dedicò alla costruzione di reti di relazione femminili, in funzione della carriera certo, ma non solo. Il suo modo di vestire e comportarsi – per nulla spontaneo – fece tendenza anche fra le intellettuali, rilanciando il potere di seduzione che le professioniste dello spettacolo hanno sulle altre. Così, le "donne finte" delle sue commedie entrarono in sintonia particolare con le spettatrici di ogni condizione, incarnandone il sogno d'amore e le insoddisfazioni e dando forma alle emozioni più "femminili". D'altro can-



A sinistra, Armando Falconi e Paola Borboni in *Alga Marina*, di Carlo Veneziani; a destra, Lilla Brignone in *Lulù*, di Carlo Bertolazzi, regia di Strehler (1952, foto: Archivio Piccolo Teatro di Milano).

to, nel ricordare la sua connotazione di “divina” dobbiamo sottolineare la differenza fra divismo teatrale e cinematografico. «Mentre i divi e soprattutto le dive incarnano, condensano e cristallizzano un complesso di desideri degli spettatori e ne dipendono, le grandi attrici teatrali del passato erano piuttosto persone in grado di capitanare e contrastare la gente del palcoscenico e i gusti degli spettatori, imponevano autori invisibili, temi e comportamenti controcorrente, erano abili non solo nel gestire il consenso e il successo, ma anche nell'uso strategico dell'insuccesso come mezzo per mutare il panorama dello spettacolo circostante» (F. Taviani, *Attore attrice*, in *Enciclopedia del cinema*, Roma 2002). Né dobbiamo dimenticare che il fenomeno del divismo in sé comporta sempre professionalità e lavoro. La seconda fase di questa storia è successiva al neofemminismo post-sessantottesco e si gioca soprattutto sui temi della differenza, anche se la battaglia delle donne per i diritti – fra cui quello al teatro – rimane aperta; ne sono protagoniste artiste e femministe in un intreccio sin troppo dominato dalla politica: si pensi all'esperienza romana de “La Maddalena” e alla centralità assunta in essa e fuori di essa da Dacia Maraini, la nostra drammaturga più tradotta e rappresentata. Aldilà degli slogan, è dirompente l'esibizione del corpo femminile, che viene o-scenamente messo in pubblico e di cui viene rivendicata la sessualità indipendente, e lo scandalo non è legato tanto alla nudità quanto allo svelamento dei meccanismi della prostituzione, che possono agire anche dentro il matrimonio, con una mercificazione del corpo materno stesso. Ma le attrici tornano al centro quando dal primo femminismo, caratterizzato da un lato da processi di presa di coscienza e di riflessione teorica di grande portata e, dall'altro, da esiti politici di massa (dalla battaglia per la legalizzazione dell'aborto a quella per la penalizzazione del reato di violenza sessuale) si passa a una fase nuova, definita di “femminismo diffuso” e orientata a bisogni di conoscenza critica, memoria e trasmissione, in

cui vengono valorizzate le forme di creatività individuali, verbali e non verbali. Dalla metà degli anni '80 proliferano le associazioni di artiste: “Melusina” a Venezia, l'internazionale “Magdalena Project”, “Isabella Andreini Comica Gelosa” a Roma, “Divina” a Torino, “Il Linguaggio della Dea” a Ravenna, “Il teatro delle donne” a Firenze, “Tra un atto e l'altro” a Bologna, già sede dello storico “Teatro del Guerriero”. Si crea, infatti, uno scarto di consapevolezza nelle attrici, molte cominciano a riflettere sulle specificità sessuate del loro linguaggio, talora in organizzazioni autonome, e a occupare spazi poco frequentati come la regia. Ma, contemporaneamente, le protagoniste del teatro di tradizione continuano a mandare messaggi forti seppure non direttamente politici. Nel *Patalogo* del 1980, che registra la crisi di alcune artiste de “La Maddalena”, si dà la parola a **Sarah Ferrati**: «Fare l'attore è duro. [...] Studiare è una benedizione. [...] Sarebbe bello fare bene ognuno il proprio teatro»; **Pupella Maggio**: «Il teatro è prima di tutto fatica e io ho sempre lavorato»; **Lilla Brignone**: «Sono una sgobbona. [...] una grandissima e serissima professionista»; **Paola Borboni**: «Sono una donna forte e orgogliosa, per potenti ragioni di sangue. [...] Per tutta la vita ho faticato come una bestia e, quando c'è stato un periodo buio in cui non mi scritturavano più, ho inventato i recital. [...] Ho attribuito sempre maggiore importanza alla costruzione delle cose che non alle cose in sé». Si può creare da qui una continuità che immetta il rapporto delle attrici con la politica e viceversa sul terreno delle professionalità, lasciando a ogni artista la libertà di pensare e rappresentare le donne, le loro condizioni talora assai drammatiche e il mondo intero, in rapporto e non con i femminismi, pur essi in cerca di ridefinizioni. Perché il presente ci sfida con la sua complessità e il suo stesso disordine, richiedendo un surplus di energia e di autonomia dello sguardo per fare della pratica scenica un momento centrale di autorealizzazione e rilancio relazionale, oltre che di espressione artistica. ★

L'alfabeto del grande teatro italiano

Mario Maramotti, memoria storica della scena italiana e per anni "patron" del milanese Teatro San Babila, ripercorre la sua vita dietro le quinte tra aneddoti e ricordi, ironia e signorilità. Un singolare itinerario, in ordine alfabetico, tra prime donne e mostri sacri, da Albertazzi a Zacconi passando per Memo Benassi, Glauco Mauri, Valeria Moriconi e tanti altri.

di Domenico Rigotti



Glauco Mauri e Roberto Sturno in *L'inganno*, di Anthony Shaffer, regia di Glauco Mauri.

Una vita tutta dedicata al teatro. Centinaia e centinaia di sere vissute tra platea e camerini. Con passione, cuore e intelligenza. Davanti a lui, a sfilare dal dopoguerra a oggi, centinaia di spettacoli. Il che vuol dire fare la conoscenza, entrare nell'intimità di tutto (o quasi) il Gotha del teatro italiano. Le primattrici e i mattatori. Nomi e carriere le più diverse. Attori dalla personalità forte, attrici che hanno scritto pagine fra le più significative del nostro teatro. Una galleria infinita. La Brignone e Sarah Ferrati. Calindri e Peppino De Filippo. La Borboni e Valeria Moriconi. Stoppa e Salvo Randone. E prima di loro Tumiatei, Zacconi, il mitico Benassi e molti altri ancora, e ancora in campo. Confidenze e confessioni. Ricordi e aneddoti. L'uomo è Mario

Maramotti, il grande "patron" del Teatro San Babila, il buon salotto milanese, il teatro per tanti anni ambito da tutte le compagnie. L'uomo che ancora riesce a dirti che «il palcoscenico è un altare dove si svolge una liturgia» e, con umiltà, aggiunge che lui «è sempre stato tra i fedeli». Giù in platea, ma fra i fedeli più osservanti e i più credenti nel sacrificio del teatro. Così tante volte da essere diventato una fonte inesauribile di memorie, il mite "commendator" Maramotti, il gentiluomo più gentiluomo che tu possa avere incontrato nel foyer di un teatro. Parlare con lui è scendere in un Pozzo di San Patrizio. Dunque la persona più adatta per sfogliare insieme l'album di coloro che furono, o sono ancora, i protagonisti della nostra scena di prosa. I nomi sono tanti e conviene ripercorrerli in ordine alfa-

betico in una conversazione a due voci in cui le mie osservazioni si fondono con i suoi ricordi.

GIORGIO ALBERTAZZI - Bravo. Estroverso, senza quelle "follie" di un Memo Benassi. Forte presenza scenica. Come si dice in gergo, anche se l'espressione non è molto elegante, un "animale da teatro". Nei miei incontri con lui si è sempre comportato da signore. Anche quando gli ho dovuto chiedere di velare un nudo femminile poco adatto al pubblico del San Babila, trovò il modo più elegante per farlo.

MEMO BENASSI - Una vicenda quasi cinquantennale quella dell'ineffabile attore bolognese che si confrontò con decine e decine di autori, prediligendo Molière, D'Annunzio, Cechov,

Stoppa-Morelli: una coppia all'unisono

Se la Morelli-Stoppa-Visconti ha dominato per anni il teatro italiano, non è meno vero che i due attori prediletti del grande regista siano esistiti, e con quale autorevolezza, *oltre* Visconti, *al di là* di lui. Pertanto non stupisca la loro presenza fra coloro che seppero *resistere* al teatro di regia. Basta intendersi sui significati. Quando non c'era Visconti, preso dal cinema o dalla lirica, c'era sempre la Morelli-Stoppa, la più celebre coppia teatrale del dopoguerra, portatrice di un mestiere, di una tradizione e di un istinto scenico raramente eguagliati. Nella stessa relazione con il loro regista hanno mostrato che l'attore davvero grande non smarrisce mai se stesso, sapendo confrontarsi alla pari, sul piano dell'invenzione, anche con una personalità gigantesca e "cannibale" come quella viscontiana. Non caddero mai nell'equivoco di farsi strumenti funzionali, spossati. Vedendoli lavorare per Visconti, Gerardo Guerrieri ogni volta si sorprende che questi attori di "vecchia scuola", nati in un altro mondo teatrale, fossero i malleadori del nuovo, coloro che rendevano possibile la *rivoluzione* della regia.

Di estrazione borghese, laureato in Giurisprudenza e diplomato all'Accademia di S. Cecilia, dopo una lunga gavetta Paolo Stoppa (1906-1988) arriva, negli anni '30 alla Compagnia dell'Eliseo la più importante d'anteguerra. Qui incontra la Morelli: diventeranno, l'uno per l'altra, il *doppio*, il prolungamento scenico. Insieme funzionavano come metronomi, con i tempi "millimetrici" dei funamboli. Dirà: «C'era un ritmo, come il moto di un pendolo, fra me e lei». Non bello, gli occhi vivacissimi, la voce ruvida e strana, giunto alla fama come "brillante", Stoppa volle evolvere verso le interpretazioni drammatiche. Ma anche nelle parti serie finalmente conquistate porterà il profumo del "brillante" che era stato, rigenerando le caratteristiche del ruolo in un altro contesto recitativo. Tutti i suoi falliti – anche il più amato, Willy Loman di *Morte di un commesso viaggiatore* – avevano un retrogusto ridicolo, una precisa qualità buffa. Tutti i suoi personaggi comici, un'ombra amara e surreale. Stoppa è stato anche un abile manager teatrale a cui Visconti ha dato spesso ascolto. Sua l'idea della *Locandiera* che all'inizio Visconti non voleva fare e che è stata, insieme all'*Arlecchino* strehleriano, il Goldoni più importante del Novecento. Era un altro modo per "resistere" al regista vincendo con il proprio fiuto d'attore. Nel 1961, dopo che *L'Ariada* viscontiana viene censurata per oscenità, Stoppa e la Morelli ottengono grande successo con *Caro Bugiardo*, dal carteggio di G.B. Shaw con l'attrice Campbell, uno spettacolo *metateatrale* che, attraverso i quarant'anni di relazione epistolare tra il drammaturgo e l'attrice, rifletteva il lungo sodalizio dei due interpreti soli in scena. Sodalizio poi "rinnarrato" in chiave comica nei duetti radiofonici della rissosa coppia Eleuterio e "Sempre tua" di *Gran Varietà* (1966-1974). Anche il notevole *Così è (se vi pare)*, diretto da De Lullo negli anni '70, è costruito sull'eccezionalità del duo: sono un Ponza e una Frola tragici, inafferrabili, quasi ultraterreni per i grotteschi "pupazzi" che li circondano.

Diversamente da Stoppa, Rina Morelli (1908-1976) veniva da un'antica storia d'arte. Nipote e figlia di attori (suo nonno era Alamanno Morelli, l'attore colto del *Prontuario delle pose sceniche*), sale sul palcoscenico da adolescente senza studi o diplomi, mai facendo sfoggio delle proprie origini. I ritratti la descrivono modesta, timida, antivediva. Come Stoppa apparteneva all'ultima generazione "all'antica italiana", interpreti al crinale tra il mondo ottocentesco dei ruoli e quello novecentesco dell'interiorizzazione. Il retaggio dei ruoli inserito nel linguaggio della scena contemporanea creava figurazioni memorabili, come le sue *madri dolorose* oppure le sue *donne-vittima*, moderne e insieme circondate dall'aura di un tempo mitico. Rifiuggendo la ridondanza e le "trovate", il suo talento puntava su un sapiente *levare*. Sfumava e nascondeva le tecniche d'interpretazione, sicché le sue figure si imponevano con tale *naturale* evidenza da convincere il pubblico che esse non potevano esistere altrimenti che così. Modulava con maestria una voce dall'infinita gamma cromatica e piegava ai propri scopi il viso "qualsiasi" e il corpo esile, quasi asessuato. Mentre il linguaggio di Stoppa era energico, tra aggressività e stupori raggelati, la Morelli poteva alleggerire il gioco scenico al punto da trasformarsi in un'angelica visione immateriale, ma sapeva non di meno creare pregnanti sequenze fisiche, come il tremore continuo dell'alcolizzata di *Un tram che si chiama Desiderio*, che è diventato un modello. Grande sia nel tragico sia nel comico, ci ha lasciato personaggi sconvolti e autodistruttivi, figure struggenti e solitarie, creature svagate e irresistibili («Che capolavoro sarebbe stato il suo *Oh les beaux jours* di Beckett», ha scritto Guerrieri in memoria). Quando lei muore, il lavoro di Stoppa diventa anche la testimonianza di una dolorosa assenza. La sua solitudine di "mostro sacro" o di "grande vecchio", come è stato definito – speculare all'isolamento dei personaggi, da Arpagone a Ciampa – sarà il tratto peculiare del suo ultimo teatro. **Federica Mazzocchi**

Pirandello, O'Neill, Goldoni. La sua avventura umana e artistica, conclusasi con la personificazione del maligno Don Marzio della *Bottega del caffè*, ottenne i massimi traguardi scendendo nelle viscere dei personaggi shakespeariani. Memorabili il suo Malvolio e il suo Shylock de *Il Mercante di Venezia*. Ho ancora nella memoria il suo «Jessica, Jessica», sei volte invocata quando Shylock scopre la fuga della figlia amata. Era tutto un crescendo, un cambiare di tono che ti dava i brividi. Tanto mi aveva colpito la sua interpretazione che, timidamente, quando uscì da teatro, il milanese Olimpia, volli avvicinarlo per dirgli quanto mi aveva emozionato la sua interpretazione. Ma l'attore era di carattere strano, umorale. Mi guardò male e mi congedò con un gesto brusco, salì sulla sua auto, una 1400, e accelerò, fuggendo via. Rimasi male ma, tornato a casa, recidivo, lo chiamai in albergo e il grande Benassi, allora all'apice della carriera, sollevato il cornetto, udite le mie parole di elogio, ebbe la bontà di dirmi: «Grazie tante!». Inimitabile in tanti ruoli, compreso quello di Kean, ma non tutte le recite erano uguali: quando non si sentiva in vena, sembrava che volesse buttare via il personaggio, ma quando gli venivano certi guizzi era eccezionale.

PAOLA BORBONI - Istrionica, eclettica, impavida, volitiva, coraggiosa, talora con le sue uscite apparentemente stravaganti che hanno fatto la felicità di molti giornalisti, ha attraversato da regina la scena italiana dal primo dopoguerra fino a Tangentopoli. *Paola la commediante*, come recava il titolo di un monologo che il poeta Mario Luzi scrisse per lei da grande ammiratore. Straordinaria e come donna e come attrice. Grande sponsor di se stessa. Tremenda di carattere ma che personalità! Schietta nel dire le cose con quella ironia mirata che era soltanto sua e che sparse per tutta la vita. Franca nel giudicare anche i colleghi con cui lavorava e che le bastava definire con uno dei suoi lapidari aggettivi. Ricordo come una volta bollò un certo collega più giovane che lavorava con lei e molto amato soprattutto dalla platea femminile per il suo aspetto aiutante. «Quello è un burocrate». Indelicato fare il nome. Eravamo molto amici. Bussavo prima dello spettacolo al suo camerino e dopo quel suo

imperioso e scandito divinamente «Avanti!», mi riceveva con una cordialità impossibile da dimenticare. Viaggiava come le grandi attrici del passato, con tanti bauli nei quali c'era parte della sua vita: i suoi abiti eleganti, le cose a cui più teneva, compreso quell'ombrellino di pelle di serpente che ancora conservo. Le serviva per ripararsi dal sole perché detestava l'abbronzatura. «Abbronzarsi - diceva - è una volgarità». Grande era Paola Borboni, che aveva Pirandello nel sangue. E a lungo lo recitò, anche con sacrifici economici, negli anni in cui il drammaturgo agrigentino era in un momento d'eclissi nel dopoguerra.

LILLA BRIGNONE - A lungo in compagnia con Gianni Santuccio, aveva un carattere forte, un grande carisma. Figlia e nipote d'arte, ebbe suo primo e prediletto maestro Ruggero Ruggeri, poi fu modellata da Strehler al Piccolo Teatro. Bravissima sia che recitasse i classici sia gli autori moderni. Ne *La casa di Bernarda Alba* di Lorca faceva della protagonista un personaggio altero. Poche come lei sapevano tenere la scena e creare quei silenzi in sala che sono magici. In lei una continua ricerca di perfezione, filtrata da una sensibilità vicina alla nevrosi, tanto che prediligeva personaggi tormentati e problematici.



TINO BUAZZELLI - Oggi un grande dimenticato, proprio lui che ebbe l'onore di aprire il San Babila con *Gnocco*, una tragicommedia, in verità non straordinaria, che lui stesso scrisse, sulle vicissitudini di un arbitro. Un attore unico anche lui. Basta ricordare con quale grandezza interpretò *Galileo* di Brecht portato sulla scena del Piccolo Teatro, ma anche *Il guardiano* di Pinter, che colpì, quando lo portò a Londra, anche il critico del *Guardian*: «Una tale fusione di fisica e istrionica assurdità da risultare irripetibile».

ERNESTO CALINDRI - Fu, per diciotto anni, il *testimonial* di un celebre aperitivo, tanto da diventare, l'aristocratico Calindri, "l'uomo del Cynar", cosa, in verità, che lo infastidiva anche un poco. Recava sulla scena un certo stile inglese. E anche nella vita. Me ne accorsi un giorno quando mi recai a casa sua in pieno centro a Milano per ragioni di lavoro. Mi fece attendere un momento perché doveva dare da mangiare ai pesci che teneva in un grande acquario. Lo faceva con calma, quasi con flemma. Osai chiedergli come mai nutrissi tanto amore per i pesci e lui: «Perché sono muti».

PEPPINO DE FILIPPO - Non ho conosciuto Eduardo di persona, ma Peppino sì. Un altro attore straordinario. La prima volta lo vidi sulla ribalta del Mediolanum accanto ai fratelli. Titina recitava *Filumena Marturano*, magnifica nel ruolo. Grande uomo Peppino De Filippo, ma attore non facile. Non dava molta confidenza. Teneva assai alle gerarchie, voleva essere chiamato "Commendatore", metteva in riga chi non rispettava le regole. Gli bastava un secco



A sinistra, Tino Buazzelli in *Vita di Galileo*, di Bertolt Brecht, regia di Strehler (1963, foto: Mario Mulas, Archivio Piccolo Teatro di Milano); a destra una caricatura di Umberto Onorato di Salvo Randone in *Otello*.

«Ah, guagliò!». Ma, in scena, di quel suo carattere non ci si ricordava più.

SARAH FERRATI - Indimenticabile in *Medea*, strepitosa ne *La folle de Chaillot* di Giraudoux, magnifica ne *La visita della vecchia signora* di Dürrenmatt, ma anche grande attrice cechoviana e pirandelliana. Talento straordinario. Grande intelligenza. La chiamavano "la Signora". E grande signora lo era davvero, amava la perfezione e la chiedeva anche dai suoi colleghi. Prima che la rappresentazione iniziasse, li passava in rivista, uno a uno. Li squadrava come un sergente maggiore per vedere se tutto era in regola. Da noi al San Babila portò *Gallina vecchia* di Novelli, nonostante avesse la polmonite non volle annullare lo spettacolo. Nulla smuoveva "la Signora". E arrivava alla fine dello spettacolo che nessuno si era accorto della sua fatica. Poi via di corsa a ritirarsi in una stanza di quell'Hotel Rosa vicino a Piazza Fontana dove la sua fedele governante, che fra l'altro era stata anche lei una brava caratterista, premurosa l'aspettava con una coscetta di pollo e un brodo caldo. Questa la sua cura.

PUPELLA MAGGIO - Attrice e donna straordinaria. Diventammo compagni di viaggio. Al di là del teatro si parlava di cose umane, di coraggio, di sacrifici.

EVI MALTAGLIATI - Attrice fiorentina di una nativa eleganza da farne una delle più ambite interpreti di commedie sofisticate, anche se sfidò i ruoli drammatici: indimenticabili la sua Priora ne *I dialoghi delle Carmelitane* di Bernanos e la sua Monaca di Monza in una versione

cinematografica de *I promessi sposi*. Emanava un fascino tutto particolare, era di un'eleganza strepitosa, lontana da compiacenze mattatoriali. Sempre brava e vera sulla scena, ma attenta a non eccedere nella coloritura dei personaggi, interpretasse *Candida* di Shaw o *L'aquila a due teste* di Cocteau.

GLAUCO MAURI - Ama il teatro di una passione totale, a cui dona tutto se stesso. Un professionista di prim'ordine, di scuola un poco benassiana, sia nello shakesperiano *Riccardo II* sia ne *Il delitto di Giovanni Episcopo* di D'Annunzio, spettacolo che forse il pubblico non apprezzò o meglio non accolse con quel successo che Glauco sperava. Ricordo quel giorno in cui nevicava e l'attore, non vedendo arrivare il pubblico a teatro, in tutto il suo candore dava la colpa alle cattive condizioni meteorologiche.

VALERIA MORICONI - A lungo insieme a Mauri nella famosa Compagnia dei Quattro, fu anche lei una *number one*. Alla Moriconi va il merito del passaggio dalla recitazione alla vecchia maniera, cioè declamatoria, a una recitazione più sentita, più vera, moderna, naturalistica. Guardava al teatro con un grande senso della realtà. Introiettava i personaggi, sentendoli fino in fondo. Una forza della natura, la simpatica Valeria, memorabile "bisbetica domata". Era una donna affabile, allegra, espansiva e seria l'attrice marchigiana, come Mauri. Bravissima, anche per la precisione vocale quanto mai intensa nell'affrontare i ruoli più drammatici. Memorabile è rimasta la sua interpretazione di *Emma B. vedova Giocasta* di Savinio, nei primi anni '80, nel suo splendore espressivo.

SALVO RANDONE - Attore principe del dopoguerra. "Mostro sacro" della scena ma che sempre rifiutò questa definizione. Lui fu il perno, la punta di diamante di molte stagioni del San Babila. Recando i suoi cavalli di battaglia: i vari Martino Lori, Baldovino e il professor Toti di *Pensaci, Giacomino*, e, soprattutto, *Enrico IV*. La sicilianità ritrosa, le sue inquietudini e nevrosi ne fecero l'attore pirandelliano per antonomasia. Era un uomo pieno di ansie, di paure. Un carattere fobico, insomma. Talvolta aveva paura di affrontare la ribalta, di non sapere la parte mentre la sapeva benissimo a memoria. Per questo aveva sempre bisogno del suggeritore. Un giorno che questi tardava, ed

era lo stesso amministratore della compagnia, non voleva iniziare lo spettacolo. Poi, recitando *Enrico IV*, il suggeritore risultò inutile anche perché lui anticipava tutte le battute che quello gli sussurrava. Aveva bisogno di essere sempre assicurato. Talvolta era anche distratto e gli capitò, sempre nell'*Enrico IV*, di arrivare in palcoscenico (magnifiche le sue entrate) in mocassini e pantaloni. La presenza di spirito gli permise di allentare la cintura in modo che la tunica gli scendesse e nascondesse ciò che non doveva apparire e il pubblico non si accorse di nulla. Anche quella volta sulla scena fu un imperatore. Sì, «imperatore» era il titolo che si meritava, l'umbratile, per qualcuno addirittura "insocievole" Randone, che però anche aveva "la modestia dei grandi".

RENZO RICCI - L'attore che, fino all'ultimo, fino a quel Firs del cechoviano e strehleriano *Giardino dei ciliegi* e al Plenipotenziario de *Le balcon* di Genet, restò fedele al "teatro di parola". Aveva Ricci una voce straordinaria e, per questo, era un grande declamatore. La sua voce aveva tonalità preziose, eccezionali sfumature. Anche per questo lo si andava a vedere e sentire, che interpretasse Shakespeare od O'Neill, Shaw o Anouilh, Rattigan od Odets. Aveva una signorilità che era quella dei grandi attori che l'avevano preceduto come **LUIGI CIMARA**, interprete ideale di un teatro fra il leggero e il crepuscolare fra le due ultime guerre.

RUGGERO RUGGERI - L'ineffabile, intransigente, adorato da tutte le italiche platee. Il primo Aligi de *La figlia di Jorio* dannunziana. L'attore che, per la musicalità e l'incanto crepuscolare della sua voce, il portamento signorile, i gesti controllatissimi, divenne il modello estetico di un'intera generazione. Colui che (non poteva non farlo) guardò con sospetto al teatro di regia che, sul finale della sua carriera, ormai si imponeva. Magico quando, dal pulpito di quella chiesa sconosciuta milanese dove interpretò per primo in Italia il santo Tommaso Beckett di *Assassinio nella cattedrale* di Eliot, recitava il sermone di Natale. Tutti ne subivano la seduzione. Lo si ascoltava in un silenzio religioso. Le parole fluivano come musica. Ero giovanissimo e il fascino che provai poche volte si ripeté. Ogni parola era cesellata. Alla fine dello spettacolo non potevo non dichiarargli la mia ammirazione. La pipa in bocca s'avvia-

L'ineffabile stile del non mattatore Eduardo

Dal giuocoliero al guitto girovago, fino all'artista della commedia, capace di esporre i "mille volti" d'una maschera umana anche diversa dalla sua, ma con discrezione e astuzia: questo è Eduardo. Ma non un mattatore, né in senso storico né in quello invalso della prevaricazione solistica. In quanto capocomico era convinto della necessità d'un'"armonia" ("difficile", così come la comunicazione) all'interno della sua famiglia-compagnia; il "gelo" (che si riconosce) nella gestione, proviene dal rigore. Certo il suo (dal 1945) può essere anche definito "teatro del protagonista", e la centralità della sua figura scenica deve molto all'inimitabile presenza attorica, capace di stringere un vincolo con il pubblico (complice e antagonista) che ha assunto aspetti rituali e superato ogni barriera geografica; in quest'ultimo caso – si noti – anche attraverso altri attori. Proprio perché Eduardo è un "attore-autore" dello spettacolo nel suo complesso insieme. Concetto pieno di sensi, all'interno di riflessioni sulla fenomenologia attorica e sulle diverse matrici del testo performativo, che induce a collocare profili italiani nel quadro dei grandi innovatori stranieri della scena. Il fenomeno acquista perciò una portata esemplare, che nel Novecento conferma – ma anche esalta – «l'anomalia» (Tessari) del nostro teatro nei confronti di quello europeo. A partire dai giullari e dai comici dell'Arte, l'operazione drammaturgica che l'attore compie può condurre alla scrittura, o restare iscritta nella memoria di una serata indimenticabile.

Eduardo è attore-autore nel senso più ampio, non solo interprete e non solo attore-che-scrive. Attore creatore anche nel tempo della regia, con la quale si sintonizza (parlo della regia storica) e dalla quale si differenzia (parlo del "più uguale" teatro italiano di regia). Non a caso hanno pensato o ripensato a lui «attori artisti» anche «incongiugabili» (Meldolesi) come Fo e Bene, De Berardinis, Cecchi, Servillo, Santagata. Nel gioco di Eduardo entra la sua speciale coniugazione di ruoli (attore-autore-regista): rapporto d'attore con il suo personaggio e funzione di attore che scrive per la compagnia, quindi rapporto autore-personaggio (una proiezione ambigua), regista-attore del protagonista con gli altri attori personaggi. Egli scriveva per dei corpi precisi: partiva da se stesso e da attori di cui conosceva le qualità espressive, nel *Teatro Umoristico di De Filippo* come nel *Teatro di Eduardo*: dal conflittuale e incancellabile Peppino alla "grande Titina", da Tina Pica a Pupella Maggio, a Regina Bianchi. Ma poiché Eduardo fa capo a una tradizione teatrale che, dalla Commedia dell'Arte in poi, si è affidata alla comunicazione del gesto e della parola, l'attore (che è in lui) lavora sul suono emotivo delle battute, anche e specialmente quando vengono a mancare. Innova, così, rovesciando l'affabulazione – sempre più obliqua – in forme d'afasia pregne di senso. Il suo protagonista è un introverso, con una difficoltà a esprimersi che si estremizza nella resa geniale dei silenzi, in un gioco perverso di sospensioni e di interruzioni che farà scuola. Non c'è niente di naturalistico nella sua recitazione, l'effetto di naturalezza è calcolato e inquietante. Un malinteso da sfatare, osservando la sua capacità di reinventare per il teatro la tecnica del "primo piano" e quella straordinaria, appunto, di "parlare senza parole".

Entrambi i fenomeni dipendono dal peculiare codice gestuale o cinesico e, contemporaneamente, dal suo linguaggio mimico. Da quest'ultimo punto di vista, Eduardo tendeva a parlare molto con la faccia, ma attraverso un gioco sottile, per cui i singoli gesti si trasformavano l'uno nell'altro in maniera quasi insensibile; eppure riusciva a far cogliere al pubblico quel gioco, che pare inafferrabile a teatro a causa della distanza che separa generalmente l'attore dallo spettatore. Sapeva crearsi uno spazio attorno, consentendo una visione completa e catalizzante del suo corpo; ma sapeva anche, a un certo punto, mortificare quel corpo (magari irrigidendone la parte bassa) e indurre così il pubblico «a usare un primo piano ravvicinato verso il suo volto» (Fo). Il trucco stava in una graduale progressione, tale da conservare la concentrazione dello spettatore: ma alla base c'era una dialettica frequente e mirata fra il "volto" e la "maschera". Senza deformare il viso, l'attore alternava ai continui mutamenti di espressione alcuni, rari, gesti "discreti", di cui allungava la durata. Su una fondamentale mobilità innestava momenti di fissità, nei quali soltanto si vedeva la "maschera". Convogliata l'attenzione (attraverso la fissità) sul viso, ricominciava a muoverlo, con apparente naturalezza, ma il gioco di prestigio era fatto e il pubblico continuava a guardare il suo "volto", anche se la sua recitazione, talvolta "senza parole" rasentava l'ineffabile. **Anna Barsotti**



Disegno da *Uomo e galantuomo*, di Eduardo De Filippo (1965), realizzato da Umberto Onorato.



va a piedi verso casa sua in piazza Borromeo. Lo affrontai. Gentile mi disse: «Cosa vuole da me?» «Ringraziarla, maestro. Solo dirle grazie del dono che mi ha recato». Guardò un attimo quel suo sconosciuto e anonimo spettatore e, con grande signorilità, mi rispose: «Grazie a lei!» In futuro lo avrei visto tante altre volte, in Pirandello, ne *Il Pensiero* di Andreev, in cui era magnifico, ma mai ho dimenticato il suo Tommaso Beckett e quella sera ricca di magia. Carica di risonanze magnetiche la sua voce, ma grande anche la sua presenza scenica. Raffinatissima. Una gestualità che era solo sua e tutta sua. Bastava vedere con quale grazia metteva il suo pollice nel taschino del gilet, come faceva brillare l'anello che teneva al mignolo. Un'accuratezza in ogni movimento che colpiva e stregava.

ENRICO MARIA SALERNO - Un attore trascinate della generazione successiva a quella di Ruggeri, dalla recitazione controllata e moderna. Chi non lo ricorda, oltre ad altri suoi successi naturalmente, in *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Albee, accanto alla Ferrati? Anche per lui vale l'aggettivo "eccezionale". La sua una vera vocazione per il teatro. Quanto mai vario il suo repertorio. Intelligente e scanzonato Enrico Maria Salerno, che diventò un amico, un attore le cui interpretazioni erano sempre impeccabili e misurate. Un attore che lavorava sui testi con aristocrazia.

GIANNI SANTUCCIO - Campione, come Benassi, di "genio e sregolatezza". In scena emanava un pathos come lui solo riusciva a creare. Attore di razza, capace di momenti sublimi

alternati a impuntature capricciose. Come una volta, durante un pomeriggio in cui interpretava il pirandelliano *L'uomo dal fiore in bocca*, con quella sua voce meravigliosa, se ne uscì con una bestemmia. Degli strani rumori da sopra il palcoscenico disturbavano la rappresentazione. Sipario. Era successo che dei ragazzini su una terrazza sovrastante la sala giocavano a palla, e rumorosamente. Si rimediò. Da quella domenica i disturbatori vennero mandati al cinema. Impossibile non diventare amico del lombardo, varesotto, Gianni Santuccio, che prima di ogni spettacolo chiedeva il permesso (come si poteva impedirglielo?) di andare al bar, «a prendere una camomilla», il suo gergo per dire un fatale whisky. Amico autentico, avevo con lui conversazioni che rivelavano uno spirito inquieto e raffinatissimo.

PAOLO STOPPA - Il grande attore modellato da Visconti e che fu uno dei più originali caratteristi del nostro cinema, anche se poi seppe affrontare grandi ruoli e scolpirli magnificamente. Ne *L'avarò* di Molière era perfetto, portava dentro qualcosa di personale. Magnifica la sua entrata, sul fondo, mentre scendeva la pioggia e lui chiudeva l'ombrello e, puntuale, riceveva l'applauso. Era un uomo di vecchie maniere. Voleva la *claque*, anche se di *claque* non c'era più bisogno. Era meticoloso.

AROLDI TIERI - Un attore di una signorilità che ricordava quella di Ruggeri. Una signorilità che la platea sentiva in pieno. Aveva saputo trovare la sua partner ideale, capace di trasmettergli la carica giusta, **GIULIANA LOJODICE**.

GUALTIERO TUMIATI - Attore anche lui passato alla storia per la sua elegante presenza scenica ma, soprattutto, per le sue affascinanti sonorità vocali. E che, a novantatré anni, ebbe ancora il coraggio di affrontare, e alla Scala, il personaggio di Tiresia nell'*Edipo* di Sofocle. Grande Tumiati d'altezza ma grande anche come attore. Voce incredibile. Famoso soprattutto per il suo *Cyrano*, che mi ricorda per qualche verso quello di Proietti.

FRANCA VALERI e VALERIA VALERI - Entrambe portano lo stesso cognome, anche se una è milanesissima e l'altra romana: Franca,

l'ironia fatta persona; Valeria Valeri, l'argento vivo sulla scena, grande nella sua umanità, nella sua autenticità.

LINA VOLONGHI - Anche lei di una carica umana straordinaria. Venne al San Babila con un altro attore di grande spessore, il bravissimo Bruno De Ceresa, in *Vecchio amore* di Arbuzov. Lasciò un segno profondo.

ERMETE ZACCONI - Un mattatore d'altri tempi. Un mattatore di quelli che da vecchi recitano ancora l'Ossvaldo degli *Spettri* di Ibsen. Il ricordo sfuma lontano. Nella memoria si imprime il suo *Cardinale Lambertini* di Testoni. Giganteggiava in quel personaggio. E i famosi *Dialoghi di Platone* che, da sempre suo cavallo di battaglia, lui tornava a recitare quando, diceva, sentiva «il bisogno di riposare». Cose *d'antan*.

Già, *d'antan*. Ma di altre ancora potresti ricordare se lo spazio ce lo concedesse. E invece rimane solo quello per poterti dire grazie, e il più sincero. ★

In alto a sinistra, Luigi Cimara e Sara Ferrati in *Il giardino dei ciliegi*, di Cechov, regia di Strehler (1954, Archivio Piccolo Teatro di Milano); in basso, Enrico Maria Salerno in *Sei personaggi in cerca d'autore*, di Pirandello, regia di Franco Zeffirelli (1991).



Sotto le luci del varietà

Una passerella tra i grandi interpreti di un genere teatrale in continua trasformazione che, adattandosi alle mode, è ancora apprezzato. Un secolo di risate, dai *nonsense* di Petrolini fino a Fiorello, stella del varietà dei nostri giorni.

di Vito Molinari



Il varietà, fenomeno scenico del secolo scorso, serbatoio di grandi talenti, agli inizi era poverissimo culturalmente, legato al trasformismo, al macchietismo, alla battuta grossolana, alla canzoncina, al doppio senso. Sono i Futuristi, col *Manifesto del Teatro di Varietà* del 1913, a rivalutarlo, dissacrando l'arte tradizionale: «il teatro di varietà distrugge il Solenne, il Sacro, il Serio, il Sublime dell'Arte coll'A maiuscola...». Ed è del tutto naturale che Marinetti si entusiasmi della comicità stralunata di **Ettore Petrolini**, del suo marionettismo meccanico, dell'assurdo, del *nonsense* dei suoi gesti e delle sue battute. Petrolini è determinante nel profondo rinnovamento del teatro italiano del primo quarto di secolo, dal debutto, nei baracconi di Piazza Guglielmo Pepe, ai *Salamini*, a *Fortunello*, a *Gastone*, alle grandi tournée all'estero, alle sue commedie, ai film. Petrolini ha inventato il varietà moderno, oltre che come interprete, come autore. E ancora oggi la sua drammaturgia è certamente sottovalutata; l'attore soffoca l'autore di testi dalle qualità letterarie del tutto originali. La grandezza del fenomeno Petrolini fa passare in secondo piano altri interpreti illustri del varietà: **Fregoli**, **Viviani**, **Musco**, i **De Rege**, i **De Filippo**. Il comico più popolare del Novecento è però **Totò**: inizia recitando canovacci della Commedia dell'Arte, fantasista in avanspet-

tacolo, mimo, macchietista; negli anni '30 interpreta l'operetta, poi capocomico in proprio di spettacoli di rivista, protagonista al cinema in oltre novanta pellicole. Quella del suo personaggio è una divisa da clown, inventata fin dal suo debutto nei *café-chantant*: lo accompagnerà con poche modifiche in tutte le sue interpretazioni. Cappello a bombetta, un tight lungo e largo prestatogli da un parente, una camicia lisa, come cravatta una stringa, pantaloni a righe grandi e corti, calze colorate, scarpe logore. Ha una comicità surreale, diretta, violenta, aggressiva, spesso cattiva. È l'erede delle farse atellane e della Commedia dell'Arte, cugino di Pulcinella, nipote di Arlecchino. È un buffone serissimo, un tragico della risata. Totò raggiunge il massimo del suo successo nel cinema. Celebri le scene in cui duetta con i suoi colleghi comici, **Peppino**, **Taranto**, **Macario**, **Fabrizi**: sono brani da antologia cinematografica. Tra i tanti altri importanti interpreti è giusto scegliere **Erminio Macario** (nella foto insieme a Sandra Mondaini): maschera da clown, volto a uovo, occhi ingenui sgranati, un ricciolino ribelle, un *Pierrot lunaire*. Inizia dalla solita gavetta dell'avanspettacolo, da scavalcamontagne, da guittalemme, per poi cimentarsi nella sua lunga carriera in tutti i generi: varietà, rivista, commedia musicale, cinema, prosa dialettale, televisione. Ma è nella rivista che l'istinto comico di Macario si esprime al meglio. Macario è l'inventore della rivista come grande spettacolo, il re della passerella, che per primo lancia in Italia. Crea le sue "favole per grandi", in cui l'elemento femminile è fondamentale. Le "donnine di Macario" rimangono un mito, un universo femminile sognato e irraggiungibile. E in mezzo a loro Macario, fintamente innocente, golosamente ammiccante, spesso silenzioso. Bastava uno sguardo alla donnina, uno al pubblico, e scattava la risata, l'applauso. Famose le pause di Macario, i ritmi perfetti, i tempi, i controtempi della sua recitazione. È anche il primo interprete del cinema comico italiano, sulle sceneggiature degli umoristi Metz, Marchesi, Mosca. Macario, sempre coautore dei suoi testi, direttore artistico di grandi capacità, impresario coraggioso, scopritore di talenti, spesso femminili. Lanciato da Isa Bluette, trionfa con **Wanda Osiris**, formando la coppia regina della rivista. Inven-

ta le sue soubrette: **Lilli Granado**, **Marisa Marasca**, **Lucy d'Albert**, **Isa Barzizza**, **Olga Villi**, le sorelle **Nava**, **Flora Lillo**, **Dorian Gray**, **Lauretta Masiero**, **Elena Giusti**, **Marisa Del Frate**, **Sandra Mondaini**, **Raffaella Carrà**, **Rita Pavone**. Sarebbero tanti altri i grandi professionisti che nel varietà hanno trovato terreno fertile per la ricerca di una comicità originale e diversificata: **Nino Manfredi**, **Nino Taranto**, **Carlo Dapporto**, **Renato Rascel**, **Billi e Riva**, **Peppino De Filippo**, **Aldo Fabrizi**. Rappresentativo è senz'altro **Walter Chiari**, il talento più rivoluzionario della moderna comicità, bel ragazzo, alto, atletico, esuberante, di una simpatia contagiosa, rappresenta bene lo spirito indipendente, un po' anarchico, sfrenato, del dopoguerra. Si impone da protagonista con la rivista *Gildo*. Affina lo stile della sua comicità, diventa un *entertainer* perfetto. Monologa, chiacchiera a ruota libera, è capace di stare in passerella per tempi lunghissimi, cogliendo le occasioni di comicità dall'attualità. Quando dialoga, spesso lo fa con la sua "spalla" storica, Carlo Campanini: la loro "reinvenzione" dei *De Rege* («Vieni avanti, cretino!»), è sublime. Garinei & Giovannini gli mettono accanto l'antisoubrette **Delia Scala**: è un mix perfetto di simpatia e comicità, un trionfo. Con la nascita della televisione, che, specie nei primi anni, ha necessità di utilizzare i grandi interpreti di un genere così popolare, i comici più importanti si fanno tentare dal nuovo mezzo: Walter inizia una collaborazione con la tv che raggiunge il massimo consenso popolare nel 1968 con *Canzonissima*, accanto a Mina e **Paolo Panelli**. Forse l'ultimo dei comici della vecchia scuola è **Gino Bramieri**, diviso tra televisione e teatro. È il barzellettiero principe della passerella sottofinale, all'antica italiana. Certo ci sarebbero molti altri nomi da ricordare, **Tognazzi** e **Vianello**, **Cochi** e **Renato**, **Troisi**, **Gaber**, **Jannacci**, **Villaggio** e **Agus**, **Bice Valori**, **Ave Ninchi**, **Franca Valeri**, ma ormai il genere si è contaminato e per varietà si intende tutto e il contrario di tutto, perfino il cabaret. Ma l'ultimo nome è giusto che sia **Fiorello**. Grande *showman* e intrattenitore, ricorda un po' Chiari, anche se non è un comico tradizionale. Oltre che recitare, balla e canta benissimo. Fiorello traghetta il varietà dal Novecento al nostro oggi, conclude l'avventura del secolo scorso e proietta la sua comicità nel futuro. ★

Mattatori di massa

Tre casi a sé capaci di smuovere le folle e riempire teatri e palasport: Dario Fo con l'impegno politico, Vittorio Gassman per la fascinosa personalità scenica, Carmelo Bene per la unicità nel trasformare i classici.

di Paola Trivero, Simone Soriani e Diego Vincenti



Vittorio, un mattatore al servizio del teatro

Se, dopo il biennio di frequentazione dell'Accademia d'Arte Drammatica (1941-1943), gli esordi di Vittorio Gassman (1922-2000) sono contraddistinti da un immediato successo e avvengono all'insegna di un repertorio estremamente tradizionale, "galvanizzante" si rivela allora l'incontro con Luchino Visconti, poiché per la prima volta il brillante e aitante attor giovane si misura con l'autorevolezza della prassi registica. Gassman partecipa, dal '45 al '49, ad alcune delle memorabili messinscène allestite da Luchino, come l'*Oreste* di Vittorio Alfieri, dall'attore quasi imposto al regista che, non convinto dalla tragedia, crea un grandioso spettacolo barocco (1949). L'*Oreste* è uno dei testi prediletti da Gassman: lo porterà, con una realizzazione antitetica alla viscontiana, felicemente più e più volte, in veste di protagonista e di regista, sui palcoscenici italiani e stranieri. Testo amato fors'anche per l'innesto di un groviglio familiare presente in altre sue prove d'attore e di regista: *Amleto*, *Edipo re*, l'*Orestia* di eschilea (per la traduzione di Pasolini) e *Affabulazione* di Pasolini. Il rapporto con i classici, dagli antichi ai moderni intesi in ampia accezione e, parimenti, la sfida

della sperimentazione sono i coefficienti imprescindibili per decifrare una personalità segnata da un indubbio protagonismo, un protagonismo comunque, si badi bene, mai finalizzato al raggiungimento del facile successo, quanto pervaso dall'aspirazione a trasmettere un patrimonio non solamente teatrale, ma – tramite il teatro – più universalmente letterario. Testimonianza ne sono le esperienze d'autore: si pensi, per citarne solo alcune, a *D K B C* (1967), al *Trasloco* (1973) – "recital parabolico in 2 tempi e 5 giornate" –, a *Ulisse e la Balena bianca* (1992) quest'ultimo, un altro strepitoso successo raggiunto sui palcoscenici del mondo. La fede nel teatro spinge Gassman a fondare, nel 1960 (con la collaborazione, tra gli altri, di Luciano Lucignani), il T. P. I. (Teatro Popolare Italiano): esperimento di pochi anni, ma per il quale basti ricordare l'*Aldelchi* di Manzoni. Alla passione e alla fede per e nel teatro si deve, alla fine degli anni '70 e nei primi seguenti degli '80, la fiorentina Bottega del Teatro, dove Gassman, in una sorta di "scuola-non scuola", secondo la definizione di Giacomo Gambetti, sveste i panni del mattatore e indossa quelli del maestro che educa i giovani alla scena. E, in sintonia con il lemma da egli stesso, accettato ed esibito, con cosciente autoironia (si pensi alla famosa serie televisiva *Il Mattatore*), non è casuale che una delle sue ultime apparizioni sul palcoscenico, dopo un percorso di mezzo secolo, rechi la sintomatica titolazione di *L'addio del Mattatore* (Teatro Sistina di Roma, 22 febbraio 1999). Paola Trivero

Dario, giullare sempre protagonista

Dopo gli studi all'Accademia di Belle Arti e alla Facoltà di Architettura di Milano, la formazione teatrale di Dario Fo è maturata – nel corso degli anni '50 – nell'ambito del cosiddetto "teatro minore": è sulle assi del palcoscenico, a cominciare dalle riviste scritte e inscenate con Giustino Durano e Franco Parenti, che Fo compie il proprio apprendistato attoriale e drammaturgico. L'esigenza di intrattenimento e svago, che in Italia il "teatro minore" assolverà almeno fino all'affermazione della televisione, costringe il giovane Fo a sviluppare una concezione relazionale e comunicativa della prassi teatrale. Nel "teatro minore", infatti, il consenso del pubblico pagante determina non solo l'eventuale successo di un attore (o di una compagnia), ma la sua stessa sopravvivenza: nella rivista – diceva Parenti – «o piaci al pubblico o sei morto». Fo, dunque, deriva dal "teatro minore" la necessità di instaurare un rapporto strettissimo con gli spettatori, le cui reazioni di consenso o dissenso – nella prassi produttiva dell'autore-attore lombardo – possono persino



foto: Silvia Lelli



In apertura, Vittorio Gassman, regista e interprete di *Amleto*, di Shakespeare (1956); in questa pagina, a sinistra, Carmelo Bene in camerino (foto: Silvia Lelli); a destra, Dario Fo (foto: Raffaella Cavalieri).

comportare la revisione del copione originario. Il teatro – dice Fo – «deve essere anche una grossa macchina per far ridere la gente», perché «spettacolo significa divertimento»; benché, come è noto, nel suo teatro le risorse della comicità non siano mai fini a se stesse, ma sempre funzionali a contrabbandare messaggi di impegno civile e politico. Forse proprio questa concezione relazionale e ludica del teatro ha reso Fo un campione di incassi al botteghino: si calcola, ad esempio, che di *Mistero buffo* siano andate in scena oltre cinquemila repliche, per un totale di circa tre milioni di spettatori, solo in Italia. Del resto, l'autore-attore ha spesso dichiarato di odiare «i pubblici ristretti, selezionati», perché «i “pochi ma buoni” mi fanno schifo... Io godo solo a recitare davanti a folle»: nel 1974, addirittura, interpretò *Mistero buffo* davanti a 15 mila spettatori. La relazione tra Fo e il suo pubblico si consuma in un'oscillazione paradossale tra la fascinazione nei confronti dell'attore-sciamao, il cui carisma scenico deriva da una “performatività grottesca” fondata sulla dilatazione delle tensioni organiche e l'amplificazione dei movimenti corporei, sul modello dei giullari medievali e dei Comici dell'Arte; e la comunicazione razionale, che Fo innesca attraverso un'attorialità straniata per cui il *performer* di continuo si spoglia della maschera del personaggio per rivolgersi alla platea con la propria identità non sostituita. «Tutti i personaggi che ho interpretato, li ho sempre interpretati con grande distacco epico, cioè – dice Fo – ho cercato di distanziarmi da loro, di non vestirmi della “pelle del personaggio”». Simone Soriani

Dopo Carmelo, il diluvio...

Per farsi un'idea su Carmelo Bene, è interessante osservare i diversi approcci giornalistici al personaggio: timore, improvvisa logorrea nozionistica, disprezzo, desiderio adolescenziale di piacere. Perché Carmelo Bene faceva paura. Punto. Come qualsiasi cosa non si sottometta al nostro controllo, alla nostra capacità di piena comprensione. In un continuo cortocircuito d'equivoci in cui solo il pubblico (saltuariamente) riuscì a intrufolarsi. Interagi-

re. Si pensi in questo senso al passaggio che fece di Carmelo Bene fenomeno “di massa” (la *Lectura Dantis* del 1982 dalla Torre degli Asinelli di Bologna, con oltre centomila persone a un anno dalla strage della stazione) dopo i primi anni romani legati a un'élite intellettuale golosa di provocazioni. Il mattatore dei mattatori risolve dunque in sé una dicotomia altrimenti impossibile: unire il sostanziale disinteresse (o presunto tale) al farsi voler bene, con un divismo riconosciuto più dallo spettatore che dagli addetti ai lavori. Il pubblico incorona il divo, il resto conta poco. E qui nasce l'altro paradosso che accompagna Bene, nella carriera e nella memoria destinato a essere più personaggio che “artista”, inteso qui nella connotazione di “maestro” e precursore. Non ci sono discepoli né correnti, non ci sono scuole. Quasi a essere la grandezza bulimica della persona eccessiva anche per l'attore. La distruzione di testo, regia, messinscena, in favore di una totale sottomissione al gesto attoriale, diviene così vittoria a tempo determinato, esperienza chiusa nell'impossibilità di riproporsi in altri. Con perfino Bene stesso ad alimentare il proprio mito (e la propria poetica) attraverso un'esistenza antinaturalistica e antiborghese. Ecco allora gli eccessi, gli arresti, le fughe, gli scandali (emblematiche, in questo senso, l'esperienza del Teatro Laboratorio e la prima del *Cristo '63*), gli strali contro le accademie, le «prose degli Albertazzi», gli Stabili. O le stesse rare interviste televisive, così intrise di provocazione e cultura *altra* (da Deleuze a Klossowski, passando per Derrida e De Saussure) da risultare (in)avvicinabili messinscene atemporali. Il mito mattatoriale nasce sulla distruzione del sé, sull'incomprensione. E non è un caso, allora, che a piangerlo siano più all'estero che in patria, idolatrato a Mosca come in Inghilterra, mentre la Francia mitterrandiana lo omaggia *chevalier des lettres e des arts*. Rimangono le registrazioni televisive, una manciata di lavori cinematografici (imprescindibile *Nostra Signora dei Turchi*), una capacità unica di (de)costruire il testo. E poi quella voce, mai più sfiorata. «I poveri li avrete sempre, me no» disse in qualche occasione. Già. Rimangono le platee di morti. Diego Vincenti



Folli e ribelli a passo di danza

Ardite sperimentatrici e ballerine alla ricerca della naturalità, originali distruttori dell'accademia e moderne pop star, rifugiati politici e sublimi divinità, i danzatori protagonisti del Novecento combinano esistenze tormentate e punteggiate da mille scandali con un'ineguagliabile genialità, capace di sovvertire i canoni e di rivoluzionare per sempre il modo di pensare e di praticare la danza.

di **Domenico Rigotti**

La prima fu Isadora. Isadora *l'adorable*, donde *isadorable*. No, erriamo. La prima diva, la prima a entrare nella leggenda della danza, fu Loie la Farfalla. Lei, **Loie Fuller**, americana di Chicago, l'icona che con la sua *Serpentine dance*, l'assolo che stabilì la sua fama, caratterizzò una tipologia coreografica di ampia riconoscibilità. Di più: con le sue esibizioni destabilizzò il modernismo. Star del music-hall che presto, con le sue strane apparizioni, suscitò una suggestione cruciale sull'immaginario e sulle arti del '900, diventando la musa di poeti e pittori: Mallarmé, Toulouse-Lautrec e Marinetti, fra i tanti. La sua arte o, piuttosto, la sua originalità, consisteva in un artificio: farsi proiettare da lanterne magiche sull'ampilissimo costume che indossava dei flussi colorati e creare movimenti bizzarri con lunghe bacchette. E, così facendo, dava vita a fantasmagorie luminose nelle quali il suo corpo restava quasi nascosto. Loie Fuller – da inserire fra le regine della danza ma che forse vera danzatrice non fu – creò spettacoli che in America non erano considerati altro che *entertainments* ma che in Euro-

pa furono giudicati opere d'arte. A ben vedere, proprio come accadde per taluni lavori di un'altra diva che appartenne anch'ella a quell'epoca decadente che la Grande Guerra avrebbe spazzato via. Ci riferiamo a **Ida Rubinstein**, già *vedette* dei Ballets Russes e che, formata una sua compagnia, diede vita a una serie di spettacoli di genere alquanto composito. Spettacoli che riunivano formule teatrali diverse: balletto, mimo, opera, teatro drammatico, recitativo cantato e nei quali lei figurò sempre come *vedette*. Ma torniamo a Loie Fuller che, ponendosi all'intreccio tra danza, macchine ottiche, neonato cinema, innovazioni tecnologiche, primi mass media, offriva straordinari shock visivi e piaceri scopici fino ad allora sconosciuti. E, così, masse di spettatori, soprattutto parigini visto che Loie Fuller si era stabilita a Parigi e lì morì, pronti a vedere in lei una *femme fatale*, una dea greca. Una dea greca, già, come **Isadora Duncan**, che danzò in mezzo a una schiera di fanciulle sul Partenone. Ma altre erano le sue qualità, diverso il messaggio che lanciava la "divina" Isadora. Ne *La mia vita* scrisse: «La mia arte è uno sfor-

zo per esprimere con gesti e movimenti la verità quale io sento, la verità della danza libera». Isadora vestiva, infatti, una semplice tunica bianca e, su un palcoscenico nudo, a piedi scalzi, affidava a pochi gesti essenziali, slegati da ogni tradizione, l'interpretazione di grandi musiche sinfoniche ma il suo danzare e le sue teorie avrebbero portato lontano, aprendo strade che arrivano fino a noi. Isadora è stata - insieme a **Martha Graham**, la grande sacerdotessa della *modern dance* che mai si atteggiò a diva perché troppo rivoluzionaria per esserlo - una delle grandi madri fondatrici della danza americana moderna, in quanto seppe liberare il potenziale di energie che la società puritana aveva compresso, teorizzando, e ancor più praticando, l'espressione di sé attraverso il movimento naturale. Isadora Duncan danzava la storia di un corpo femminile affrancato da secoli di condizionamenti e di costrizioni, facendo del movimento coreutico uno strumento di liberazione non solo fisica ma anche sociale. È passata alla storia la sua esibizione al Bol'soj di Mosca sulle note dell'*Internazionale*, presente un Lenin stregato. La sua vita

fu piena di successi e ricca di scandali. Creatura appassionata la Duncan e tanto sfortunata: tragica fu anche la sua fine, nel 1937, a Nizza, colpevole una sciarpa che, finendo nella ruota di un'automobile, la strangolò. Da quella morte tutti furono colpiti.

La sfida al classicismo del folle Nijinsky

Ne rimase sconvolto anche **Vaslav Nijinsky**, l'idolo dei Ballets Russes, mentore e amante della Duncan. Vaslav, il *clown de Dieu*, che stava precipitando (anzi, già era precipitato) nella follia e vagava da una clinica all'altra. E in un istituto londinese morì nel 1950, dimenticato da tutti, malgrado fosse stato un mito, un mattatore come la danza non ne aveva ancora incontrati, anche perché sugli altari era sempre stata messa la donna, la ballerina. Ma lui, non bello, un fisico piccolo e tarchiato, gli zigomi accentuati, gli occhi a mandorla che denunciavano un'origine orientale, aveva una marcia in più. Sulla scena si trasformava. L'affermazione avvenne nel 1908: scritturato da Diaghilev per i Ballets Russes, a Parigi sollevò l'entusiasmo delle platee per le sue eccezionali doti tecniche e la singolarità espressiva. *Shéhérazade*, *Giselle*, *Carnaval*, *Le spectre de la rose*, *Le Silfidi*, *Petruska*, tutte interpretazioni fondamentali nella sua carriera per l'espressionismo tragico e per il languore neoromantico. Genio del bene e del male, Diaghilev lo indirizzerà anche sulla strada della coreografia. E nacque, così, *L'après midi d'un faune*, indelebile capolavoro basato sulle posizioni di profilo tratte dai bassorilievi greco-etruschi: una novità assoluta. E, ancora, *Jeux* e soprattutto il sovversivo (grazie anche alla musica di Stravinski) *Le sacre du printemps*: uno scandalo al Théâtre des Champs Élysées la sera del 13 maggio 1913, perché tutto appariva fuori dai canoni accademici. Mai più raggiunse esiti così sconvolgenti, ma Nijinsky il "folle" ormai era entrato nella leggenda.

Rudy il selvaggio e l'apollineo Misha

Un giorno, solo un altro grande russo cercò di essere il suo gemello e per vari decenni fu il mattatore assoluto della danza. Il suo nome, Rudolf Hametovic Nureyev, ma per lui si conio l'appellativo "Rudy il grande". Leggendaria la sua nascita, su un treno della Transiberiana, e, la sua, una vita da ribelle. Una ribellione iniziata quel giorno di giugno del 1962 quando "Rudolf il selvaggio", "Rudolf il tartaro", star del Kirov di Leningrado dove aveva studiato e giovanissimo era diventato solista, gabbando i servizi segreti sovietici (la guerra fredda era al culmine), all'aeroporto parigino di Orly scelse clamorosamente la libertà in Occidente, originando uno scandalo politico internazionale che Mosca non gli perdonò mai. Ma, subito, una serie

di trionfi, prima con la famosa compagnia del barone de Cuevas, poi a Londra, accanto a Dame Margot Fonteyn. Seguirono ospitalità nei più grandi teatri del mondo, dall'Opéra di Parigi alla Scala, fino a Vienna, dove Nureyev prese cittadinanza austriaca. Trionfi ma anche una vita spericolata, sempre al centro di pettegolezzi e scandali, per i suoi abbigliamento stravaganti e per i suoi comportamenti sessuali trasgressivi, fino a diventare una sorta di pop star, spesso sulle prime pagine di quotidiani e rotocalchi. Ma che classe il giovanotto, prima che l'Aids lo abbattesse, a Parigi, nel gennaio del 1993. Stupiva Nureyev per i suoi atteggiamenti controcorrente ma, in scena, il caparbio Rudy era un leone, splendente nel movimento, arrogante nella bellezza. Slanciato e nervoso, il ballerino, non certo alto, sapeva incarnare alla perfezione tutti i ruoli: il romantico Albrecht e l'inquieto principe de *Il lago dei cigni* (di cui, in qualità di coreografo, diede una versione tuttora molto amata), l'ambiguo protagonista della strindberghiana *Signorina Giulia* e il radioso *Apollon musagète* di Balanchine. Rudolf, «il bell'angelo della steppa», davvero, come disse la sua ammiratrice Valentina Cortese, ogni volta che «entrava in scena fasciato da un vento di grazia e di tempesta era come un Dio greco». Sublime. Insostituibile. Anche se questi aggettivi erano già stati usati per Vaslav, il *clown de Dieu*. E più volte saranno usati per **Michail (Misha) Baryshnikov**, che, sulla scia di Nureyev, durante una tournée in Canada, scelse anch'egli di fuggire in Occidente. Del connazionale venne spesso considerato l'antagonista: ma se la danza di Nureyev è dionisiaca, teatrale, irruente, a costo magari di qualche piccola imperfezione, quella di Baryshnikov, all'opposto, è perfetta, apollinea, pura. Quando l'età non glielo permetteva più e aveva ormai abbandonato i grandi ruoli classici, dopo aver lavorato con i più grandi artisti americani (Robbins, Ayley, Taylor, la Graham) si mise nondimeno alla prova con altri stili. Sostenne giovani ballerini e coreografi e fondò il White Oak Dance Project. Mattatore sempre, e dunque sempre acclamato, nel curriculum poteva fregiarsi dell'appellativo di divo, conquistato anche grazie a una breve carriera come attore cinematografico. Mattatore ancora in azione, il piccolo grande Misha è tuttora lodato dai critici con gli aggettivi più esaltanti.

Stelle nostrane

Come succede oggi per il bel **Roberto Bolle**, stella scaligera e *guest star* dei più diversi teatri del mondo. Il fascino e bravo Bolle ha una schiera infinita di fan anche fuori d'Italia. Come era successo per **Carla Fracci**. La grande *étoile* milanese è cresciuta alla scuola della Scala e, con il passare degli anni, è stata capace di

trasformarsi in un'entità miracolosa, rivelandosi un'interprete affascinante, sia che danzi Giselle o la Silfide o Gelsomina. Carla Fracci è sicuramente l'esempio più luminoso della danza di casa nostra. Una vera diva, e nell'accezione più nobile. Tuttavia, benché in una differente dimensione estetica, il termine "diva" può valere anche per **Luciana Savignano**, ancora molto amata, soprattutto per le sue astratte e metafisiche trasparenze. Se bianca colomba la Fracci, albatro dalle ali superbe la Savignano.

Principi e regine del Novecento

Fin qui abbiamo contemplato solo alcuni personaggi, fra i più significativi del secolo, molti dei quali entrati nella leggenda. Ma il Gotha è ben più vasto. Lo spazio ci impedisce di elencarli tutti, ma come non citare almeno qualcuna delle zarine russe? **Tamara Karsavina**, ad esempio, la diva dei Ballets Russes, **Mathilde Kschessinska**, **Olga Spessivteza**, **Maja Pliissetskaja** e una grande star di oggi, **Svetlana Zakharova**. Come trascurare, poi, **Margot Fonteyn**, a lungo prima ballerina assoluta del Royal Ballet? Come ignorare la francese **Yvette Chauvire**, magistrale Giselle, stella del parigino Opéra come poi lo sarebbe diventata **Sylvie Guillem**, tuttora una delle più grandi ballerine al mondo? E **Alicia Alonso**, la grande vestale del Ballet de Cuba, non è diventata anch'essa figura leggendaria? Su un altro versante, dobbiamo dire di **Carolyn Carlson**, la finnica-californiana che ha sperimentato vie nuove e più intime per la danza attraverso il suo corpo da sacerdotessa. Quanto ai principi, la schiera allinea nomi altrettanto superbi, che vanno dai grandi russi **Vachtang Chabukiani** e **Vladimir Vassiliev** agli argentini **Jorge Donn** e **Julio Bocca**, fino al danese **Erik Bruhn**, che fu tra i più famosi *danseur noble*. E mettiamoci anche il nostro **Paolo Bortoluzzi** e non trascuriamo **Antonio Gades**, cui va il merito di aver trasformato una forma di danza popolare quale è il flamenco in una formula d'arte trascinate. ★

In apertura un ritratto di Loie Fuller (foto: Frederick Glasier, 1902); sotto, Roberto Bolle.



Cantami, o Diva...

Fiori e gioielli, poemi e capricci, stadi e... Tutto è concesso ai divi del belcanto, dalla Malibran alla Callas, da Duprez a Pavarotti. A costo di interpretazioni audaci e innovative o, peggio, lontane dalle prescrizioni musicali degli autori.

di Giuseppe Montemagno



Maria Callas in *Traviata*, regia di Luchino Visconti (1955).

Addomesticare la Natura, sublimare l'erompe-re violento della passione nell'emozione del canto è stato, sin dal mito di Orfeo, lo scopo più nobile dell'attività del cantante. Che questo si sia realizzato al più alto grado su quella "scena delle scene", su quel palcoscenico al quadrato che è il melodramma ne era l'inevitabile, strabiliante conseguenza: perché il compositore sparisce dietro lo spartito, il professore d'orchestra eleva la voce del suo strumento dalle ombre del golfo mistico, il corista occupa le retrovie; ma sul

proscenio, detentore dell'irresistibile potere della musica, circondato dall'aura magica di funamboliche acrobazie vocali, nel più sontuoso dei costumi, si staglia il cantante d'opera, mirabolante proiezione di chimere altrove impossibili. Dai fasti barocchi dei castrati, trionfo dell'artificio sulle umane possibilità, sino al fascino *glamour* dei cantanti di oggi, l'opera lirica ha generato – solo, verrebbe da dire – dive e mattatori, sirene ed eroi provvisti di un'arma invincibile, gli acuti sveltanti con cui sedurre l'udito di migliaia di ascoltatori. Divisi, questi ultimi, per comprensibili ragioni di gusti. Il cantante d'opera diventa divo, infatti, nel momento in cui viene contrapposto a un altro: perché la divisione alimenta lo scontro e la vittoria in battaglia – a distanza, da un palcoscenico all'altro – si misura a colpi di applausi. Secolo d'oro del melodramma, l'Ottocento è particolarmente prodigo di dive: a loro tutto si concede, fiori e applausi, ma, soprattutto, le celeberrime "beneficiarie" – recital interamente a beneficio dell'artista, senza che neanche l'impresario ne tragga alcun vantaggio economico – e uno spiccato senso dell'arbitrio, che le muove a modificare senza scrupoli testo e musica, a discapito della coerenza scenica ma a maggior gloria di voci esaltate nel loro splendore. In un panorama popolato di celebrità, due sono le protagoniste indiscusse della grande stagione italiana: **Giuditta Pasta** e **Maria Malibran García**. «Giuditta Pasta l'è ona gran cantanta» – attaccava Carlo Angiolini nella sua *Lettera de Meneghin a Cecca sul cunt de M. Malibran-Garcia*, pubblicata nel 1834: che citeremmo volentieri nell'originale *lumbard*, se non altro per scrupolo filologico – «ma il suo merito è figlio dell'Artificio. Certo, se si studia dal capo ai piedi, gestisce con nobiltà, con gran giudizio; cerca bene di sottomettere la Natura, ma vincerla affatto è cosa ardua. La Malibran è la "voce delle voci", chiara, intonata, con certi bassi pastosi, che già da soli valgono tutti quei denari; se poi si aggiungono gli acuti a quelle sue corde basse, si rimane, te lo dico io, di sasso». Travolgente nei personaggi tragici, versato nello stile patetico, il "talento enciclopedico" della Pasta fu presto oscurato da quello della rivale: consacrata a gloria imperitura quando, all'età di ventott'anni, cadde da cavallo e morì, esattamente un anno dopo – stesso giorno, stesso mese – Vincenzo Bellini, altro astro prematuramente sottratto ai favori del pubblico. Fu questo, infatti, segno tangibile del favore degli dei, tanto che Alfred de Musset, rimpiangendo le sue Norma e Amina, Desdemona e Rosina, si affrettò a dedicarle ben ventiquattro stanze, un interminabile poema in cui la fa assurgere in quell'Olimpo d'incorrutta perfezione, ove regna al fianco di Géricault e Byron. Pure, nell'ottobre del 1832, era stata proprio lei, interprete privilegiata del musicista catanese, che non aveva esitato a trasformare

I Capuleti e i Montecchi in quello che, più tardi, il musicologo Michael Collins ha ribattezzato il “pasticcio alla Malibran”: perché la diva, cedendo alle lusinghe del capriccio e della fama, aveva provveduto a rimpiazzare nientemeno che il finale della tragedia, con un altro, di Nicola Vaccai, più confacente al suo talento. Tanto può – o almeno poteva – una diva.

La supremazia del tenore

Ma l'arbitrio talora coincide con il momento di confronto del testo con la scena, con una fase creativa capace di andare al di là delle intenzioni dell'autore. È il caso di **Gilbert-Louis Duprez**, protagonista delle scene parigine di primo Ottocento, che la sera del 17 aprile 1831, durante una recita del rossiniano *Guglielmo Tell*, si prese la libertà di “inventare” il “do di petto”: al compositore parve «l'urlo di un cappone al quale si strozza la gola», semplicemente perché non immaginava che sarebbe diventato il manifesto della vocalità romantica, grido di anime tormentate da insanabile *mal de vivre*. Da quella sera il tenore è diventato autentico mattatore delle scene liriche: perché “eroe dei Due Mondi” – come **Enrico Caruso**, lo *scugnizzo* che conquistò il Metropolitan di New York a partire dal 1903 – o perché provvisto d'irresistibile fascino personale – la “coscia lunga” di **Franco Corelli** ha mietuto quasi più vittime dei suoi smaglianti acuti – o semplicemente perché dotato di un carisma indiscusso, come **Luciano Pavarotti**. Autentico domatore di folle, barba perennemente corvina e sorriso imperturbabile, il tenore modenese dal fazzolettone bianco ha conquistato alla lirica uditori lontani da questo mondo: la televisione americana (sin dal 1977), la Cina (*La bohème* a Pechino, 1986), i frequentatori di parchi pubblici (350.000 a Hyde Park, nel 1991, appena 200.000 a Central Park, due anni dopo), i tifosi dei Mondiali (il concerto dei Tre Tenori alle Terme di Caracalla, nel 1990, con José Carreras e Plácido Domingo), i fan di Sting, Michael Jackson e Zucchero, con cui ha condiviso insospettabili, sterminate platee.

La divina delle divine: Maria Callas

La diva è donna, tuttavia, e in alcuni casi anche divina. Quella per definizione – tanto che, dopo di lei, l'altra grande prima donna del Novecento, *dame Joan Sutherland*, fu soltanto la “Stupenda” – è stata **Maria Callas**. Chi scrive non ha mai avuto la fortuna di vederla sulla scena, di applaudire la sua calamitante, viscerale teatralità ma ha assistito a una vendita all'asta di alcuni oggetti dell'artista: spartiti minuziosamente annotati, manifesti di spettacoli che sono autentiche pietre miliari del teatro del Novecento (*La traviata* e *Anna Bolena* firmate da Visconti alla Scala,

Teatro e cinema: andata e ritorno

Un tempo essere mattatori o divine includeva anche la capacità di essere eclettici. Ovvero, di sapere passare con facilità dalle tavole del palcoscenico a un set cinematografico. Senza contare la tv che, negli anni '50, muoveva i primi passi e che vide proprio nei grandi attori di teatro gli artefici di quella educazione alla cultura e alla conoscenza che, forse, oggi andrebbe riproposta. I grandi attori valicavano i confini delle arti, aggiungendo quel *quid* che contribuiva a renderli tali: la popolarità. Proprio il mattatore per eccellenza, Vittorio Gassman, portò in tv questo termine, intitolando così una celebre trasmissione. Non un esempio unico in Italia, almeno negli anni '50-'60, anche se certamente il più eclatante. Se, infatti, gli “sconfinamenti” fra teatro e tv furono molto frequenti all'epoca dei grandi sceneggiati, e se il passaggio dal cinema alla tv era anche più consueto, l'integrazione fra i tre mezzi non era frequentissima. Un eclettismo che, invece, fuori dall'Italia è una regola da tempo, e gli esempi non mancano: dai mitici Laurence Olivier e Orson Welles fino alla maggior parte degli attori della Hollywood dell'età d'oro. L'influenza inglese è innegabile, anche guardando alla contemporaneità: Helen Mirren ne è certamente la migliore esemplificazione, ma dimenticava Vanessa Redgrave sarebbe imperdonabile e, ancora, Emma Thompson, Kenneth Branagh, Anthony Hopkins. Spostandoci, poi, sul fronte americano, ci sono Al Pacino, Jeremy Irons e Woody Allen. Broadway, comunque, sembra essere l'approdo di tanti mattatori di Hollywood, che scelgono il palcoscenico per rigenerarsi e tornare al primo amore.



E in Italia? Probabilmente, questa tendenza non è così netta, anche se è presente, soprattutto nella trasmutazione dalla tv al teatro e a qualcuno potrà ancora apparire come il desiderio di diventare mattatore attraverso le tavole del palcoscenico. Sembra prevalere, però, negli ultimi tempi, un'alternanza tra settori, con una preponderanza di passaggi “al contrario”, cioè dal teatro al cinema. Si predilige la strada della professionalità che non conosce barriere, senza preclusioni, anche se è ancora difficile parlare di veri e propri mattatori o divine. È pur vero che è altrettanto arduo che questa definizione possa essere data a *under 40*, troppo giovani per essersi già guadagnati una tale attestazione del loro multiforme talento.

Se si eccettuano Proietti (che però dal cinema non è stato forse utilizzato come merita), Raineri (che al cinema sta tornando con il peso specifico della firma di Scaparro), Placido o Lavia, e dunque la generazione precedente, forse è ancora presto perché si possa individuare in quella attuale un mattatore che incarni la poliedricità e la popolarità. Tuttavia, guardando agli attori dell'ultimo decennio, Servillo appare come quello più rappresentativo, mentre per il futuro si potrebbe scommettere su Battiston (nella foto in *Orson Welles' roast*), Albanese, Timi. Più ardua la scelta fra le donne: ci sarebbero divine che frequentano un po' meno, da qualche tempo, il cinema, ma il cui nome salta subito agli occhi, ovvero Mariangela Melato. Le generazioni successive sembrano guardare a questi modelli, dividendosi su entrambi i fronti e non disdegnando la tv e, fra di loro, si può certamente puntare su promesse che sono già certezze come Paola Cortellesi e Chiara Muti. **Paola Abenavoli**

nel 1955 e nel 1957, *Lucia di Lammermoor* con Karajan a Berlino nel 1955, *Tosca* e *Norma* all'Opéra di Parigi nel 1964-65); e soprattutto vestiti, gioielli, una quantità incredibile di borsette e – segno dei tempi – parrucche. Con la Callas, infatti, la diva-divina conquista una notorietà che valica la ristretta cerchia degli *opera-goers*, diventa immagine di raffinati reportage fotografici, protagonista delle prime pagine dei giornali: fenomeno mediatico, in una parola. I trionfi si susseguono agli scandali, come quando manda a casa addirittura un presidente della Repubblica, Giovanni Gronchi, il 2 gennaio del 1958, interrompendo l'inaugurazione della stagione dell'Opera di Roma dopo aver cantato solo il primo atto di *Norma*. Ma sono episodi che non scalfiscono il senso, la portata storica di straordinari professionisti, votati alle ragioni dell'arte. Per questo oggi le pose ammiccanti e i provocanti sorrisi delle dive di patinate copertine discografiche rischiano di non impressionare più nessuno. ★

Un uomo solo sul palco

Avanspettacolo e varietà, ma anche denuncia politica e raffinato teatro di parola: il *one man (woman) show* rifugge generalizzazioni e definizioni troppe rigide per riaffermare il potere evocativo dell'arte dell'attore.

di Maurizio Porro

Il *one man show*, declinabile anche come *woman, boy, girl* e perfino con *family* - basti ricordare *Ribalta di gloria*, il film su George M. Cohan e i suoi cari del vaudeville che valse nel 1942 l'Oscar a James Cagney - sarà una categoria dello spirito del teatro? O un modo per contenere i costi? Guardiamo in alto o in basso? L'equazione socio-matematica del gruppo di attori sul palcoscenico che si oppone a una platea, diciamo affollata, nella dimensione del mattatore solitario, viene psicologicamente mutata quando si tratta di un solo personaggio. L'attore entra in scena e si trova solo di fronte alla sala, quindi deve conquistarla e poi rabbonirla, farla ridere; oppure costringerla a pensare, farla arrabbiare estorcendole i mali sociali. Ed ecco i due lati della questione: da una parte, c'è il *one man show* che proviene dalla tradizione del varietà, della rivista e dell'avanspettacolo. Si risale così lungo la via della comicità tiberina fino a **Petrolini** con i suoi "lazzi&frizzi", continuando con **Aldo Fabrizi**, il vitalissimo **Gigi Proietti**, **Montesano** dei tempi di *Bravo!* e, oggi **Brignano**, che prosegue con bravura su quella tradizione di sociologia comica capace di conquistare il pubblico in pochi secondi. L'istrionico Gigi Proietti, esploso con la commedia musicale di Garinei & Giovannini *Alleluja, brava gente!* al fianco di **Renato Rascel** ha poi inanellato una serie di successi di pubblico e di critica con gli spettacoli costruiti sulle sue doti di *show man*: *A me gli occhi, please!*, *Attore, amore mio!*, *Io, a modo mio*, fino al recente *Di nuovo buonasera*. Attore poliedrico e versatile, si è distinto però anche nella prosa (*Edmund Kean* di Raymund Fitzsimmons, *Il mercante di Venezia* e *Coriolano* di Shakespeare) e spazia dalla regia alla fiction, dal cinema alla tv sempre con ottimi riscontri. Insomma, il *one man show* è la storia del comico solo in passerella a chiacchierare con il "suo" pubblico cui riservava il regalo più ghiotto, i pezzi forti e le sue macchiette. Ogni sera soltanto per loro, soltanto per lui. Qui le nostalgie sono immense, multiformi e strazianti, iniziando dalle lunghe passeggiate in passerella di **Walter Chiari** e le sue chiacchiere col ciuffo. E se Chiari era il migliore (con **Tognazzi**, che non aveva, però quel dono dialettico, ma ebbe molta più fortuna al cinema) della covata dei nuovi comici negli anni '50, quelli senza ricciolo o gote arros-



Gigi Proietti (foto: Salvatore Barba)

sate, c'erano poi altri tradizionali artisti specialisti nell'affabulazione del pubblico sulla *calle mayor* della passerella oggi rimpianta. E anche qui esempi ottimi e abbondanti nell'amarcord degli scintillanti finali di rivista, preceduti dalle chiacchiere di varia umanità servite con barzellette da **Gino Bramieri**; o **Carlo Dapporto**, che invece faceva l'"international", il maliardo, condendo la sua parlantina con parole francesi come l'alta borghesia russa nei romanzi di Tolstoj. Non mancava neanche l'anti-soubrette **Delia**

Scala, capace, forse per non restare disoccupata dopo la caduta di Modugno-Rinaldo, di allestire in fretta un *Delia Scala show*. Era la sola che poteva permetterselo, passando oggi il testimone a personaggi come **Loretta Goggi**, che non è una soubrette tradizionale avendo cominciato come bambina prodigio negli sceneggiati tv, ma riesce a esprimersi nella trinità dei mezzi espressivi - canto, recitazione e ballo - accompagnando il tutto con autoironia e gusto della citazione. Disimpegno? Bisogna sem-

pre intendersi bene sul significato della parola. Il teatro leggero, diceva Pietro Garinei, è, in realtà, «pesantissimo».

Impegno politico e teatro civile

Ma dall'altra parte della barricata dei *one men show*, ci sono quelli che non hanno conosciuto la passerella. C'è la schiera, il manipolo eroico dei combattenti sociali no stop, che parlando del reale obbligano a un brechtiano ripensamento con la logica stringente della polemica, illudendoci che si conti ancora qualcosa. È qui che oggi c'è ressa, anche perché il dramma a più voci costa una fortuna, mentre un trascinatore di folle che parla da solo – torna il tema della solitudine del maratoneta anche in teatro – costa poco e spende del suo in quanto a personalità, caratteri, polemiche. Eccoci al teatro politico di **Marco Paolini** e di **Ascanio Celestini** che sono i più tosti, affabulano partendo dal concreto, senza carezze, dalla frana del Vajont ai lavoratori precari. Non è neppure indispensabile essere di sinistra: **Vittorio Sgarbi**, anch'egli in scena come mattatore, va a ruota libera come fosse in un talk-show televisivo, la verve non proviene dal profumo di palcoscenico ma da quello di studio di registrazione. In questo reparto il nome più altisonante è quello di **Roberto Saviano** che oggi sceglie il palcoscenico proprio per reagire all'obbligata solitudine di un eroe letterario costretto, colpa ex aequo merito di *Gomorra*, a vivere isolato. Ed ecco che le sue parole dal palco del Piccolo tornano a essere pietre, come quelle antiche di Carlo Levi, mentre il pubblico in sala si fa passare un kalashnikov sopra sciarpe, cappotti ripiegati e borsette. Di tutto rispetto è il lavoro che fa da anni **Antonio Albanese**, inventandosi personaggi prototipi del peggio sociale che ci circonda, *copyright* della risata, la più amara che c'è in giro. Ma non è solo una prerogativa maschile: **Ottavia Piccolo**, abbandonando coraggiosamente il teatro di conversazione, lei che ha provato le ebbrezze di Visconti, Ronconi e Strehler, spesso sceglie la via del monologo politico con circostanziate e dolorose accuse, smuovendo infelici ricordi. E, come lei, la torinese **Laura Curino**, autrice e interprete di monologhi che indagano con garbo e determinazione storie e protagonisti della provincia italiana del Novecento, da Camillo Olivetti a Enrico Mattei.

One woman show

Si parla più spesso di uomini non per machismo coatto ma perché la percentuale femminile nel teatro del monologo era fino a un certo punto minoritaria, pur con alcune eccellenze. Vedi **Franca Valeri** che è stata, ed è tuttora, a quasi novant'anni, un gran regalo per chiunque la ascolti, nel girovagare intellettuale sui vizi di una società che lei ausculta con ironia da anni,

da quando debuttò a Milano con la signorina snob, con i primi Testori, le prime regie di Strehler, le prime strette di mano di Paolo Grassi. La Valeri, adorata trasversalmente dai tre sessi, è una via di mezzo tra la voglia di far sorridere e di affabulare, ma non per caso, con un retrogusto amaro. Sulla stessa linea, con maggior impegno scolastico nello scovare squisitezze *radical chic* da esami di terzo anno di Lettere, si muove **Lella Costa**. Anche lei un animale da palcoscenico unico, che usa la potenza del monologo ma non per fare satira del quotidiano, che anzi aborra. Su questa scia, ma con minor impegno da liceali, si muovono altre brave e spiritose *show women* come **Angela Finocchiaro** e **Anna Marchesini**, entrambe dotate di una particolare antenna sovversiva e mondana per le cose di costume. Se andiamo sul *one woman show*, spettacolo incentrato su una voce e un volto, viene in mente la straordinaria **Mariangela Melato** di *Sola me ne vo*, in cui recuperò, per tre stagioni e a furor di popolo, dopo tante Fedre, Medee e Cassandre, il suo lato humour di matrice mai volgare, tesa alla *recherche* milanese autobiografica (anche lei nel curriculum vanta Visconti, Strehler e Ronconi). E, con la stessa determinazione del suo mini-musical da camera, la Melato subito dopo ha recitato uno straziante monologo di Marguerite Duras, *Il dolore*, insegnando l'arte della metamorfosi.

L'arte del monologo

Il concetto del *one man show* è legato a quello dell'improvvisazione: un testo scritto ha poco "show", ma la ricchezza teatrale della parola può essere recuperata nella prova mattatoriale di un attore, spostarsi dall'oggetto al soggetto: per cui si può forse dire che è un *one man show* quello di **Albertazzi** nelle *Memorie di Adriano* della Yourcenar, quello della **Proclemer** nella *Signorina Margherita*, quello di tutte (e ormai sono molte) quelle affondate nella sabbia con l'ombrellino e il sorriso dell'infelice, della garrula Winnie di *Giorni felici*. Beckett, del resto, è un provocatorio dispensatore di *one man* o *one woman show*, basti pensare ai *Finali di partita* (due mattatori) o all'*Ultimo nastro di Krapp*, che per la prima volta fu recitato a Milano davanti a una stravolta platea del sabato pomeriggio al Manzoni, nei favolosi '60, da **Glaucio Mauri**. Era l'epoca gloriosa della Compagnia dei Quattro, quando i nomi di Ionesco, Beckett, Behan, ma anche dei ragazzacci inglesi Pinter, Osborne e Wesker, facevano paura, ma niente rimane all'avanguardia per sempre. Ci sono grandi autori, come Giovanni Testori, che hanno contribuito enormemente alla nascita del *one man show* drammatico e disperato, vedi quel meraviglioso *Edipus* con **Franco Parenti**, poi con **Sandro Lombardi**, grandissimo. Una forma di mo-

nologo che prende la strada opposta alla tradizione: non è più il bisogno di espandersi in platea ma quello di rendersi il più introverso possibile, rimuginando sull'infelicità di esistere e trasmettendola allo spettatore. Antonioni ha dimostrato che l'incomunicabilità a volte è bellissima da comunicare. Così, ci sono attori che hanno privilegiato spesso la via del monologo: la pirandelliana **Paola Borboni** è stata servita generosamente da commediografi d'epoca, da Terron a Nicolaj, per monologhi su misura; e ancor meglio è andata a **Laura Betti** ai tempi dei recital nel milanese Gerolamo, dove risuonavano le parole sconvenienti di Arbasino e Fortini, i leitmotiv di Carpi. E che dire di **Dario Fo**? Il *Mistero Buffo*, ora entrato in circolo anche con altri attori (fra cui **Paolo Rossi**, pure lui un malato di monologhi), è stato il manuale teatrale su cui hanno studiato tutti quelli che vogliono fare il botto. Ma il Nobel Fo, di recente non gradito conferenziere alla Bicocca, ha saputo essere via mediana tra l'impegno di far ridere con polemica e l'accusa assai circostanziata. E s'è inventato anche il doppio monologo familiare con **Franca Rame**, molto versata nell'*one woman show*: non a caso viene dal varietà, faceva la passerella all'Olimpia, d'estate e veniva da una famiglia di artisti e di "scavalcamontagne". Da Pirandello al Cocteau della *Voce umana*, da Tennessee Williams con i suoi *Ritratti di Madonna* fino a Paravidino con la sua alleanza con il bravo **Fausto Russo Alesi**, protagonista di un terribile Norèn, sono molti gli scrittori che si sono dedicati al monologo. Che dire di Umberto Simonetta che, oltre ai monologhi per Livia Cerini, ha scritto anche per **Maurizio Micheli**, che l'ha recitato obbediente più di mille volte, la spiritosa veglia di un attore in *Mi voleva Strehler*? Qui siamo in un altro terreno, così come un capitolo a parte è quello del Teatro Canzone, *copyright* di **Giorgio Gaber** cui poi si è unita una vasta troupe di vedove ed eredi, amici e complici, da **Giulio Casale** a **Marcorè**, dalla **Crippa** a **Iachetti** fino a **Bisio**. Del resto **Branciaroli**, mattatore nato che gioca come **Carmelo Bene** (un capitolo a parte) con la propria voce e le (in)convenienze teatrali, rende monologante anche il suo Edipo re. Lui si trova in scena al quadrato, imitando le voci magistralmente. Chi non soffre della solitudine del *one man show* è, invece, il colorato re del trasformismo **Arturo Brachetti**, sempre accompagnato dall'artigianato del teatro. Ma può succedere a volte che sia solo anche il pubblico: un attore contro uno spettatore ad armi psicologiche pari, come è accaduto con la **Fabbi** di Ronconi ai tempi del Fabbricone e nelle migliori occasioni di quel geniale gruppo che smonta i meccanismi dell'ascolto che è il Lemming di Rovigo. Da due solitudini a confronto, retorica permettendo, può nascere una compagna. ★

Giovani talenti alla prova del futuro

Quali sono le caratteristiche del mattatore e della divina del nuovo millennio? Se definirle con esattezza risulta impossibile, meglio tentare un catalogo, variegato e necessariamente asistemico, dei protagonisti più o meno giovani della scena italiana.

di Andrea Porcheddu

Tramonto (e resurrezione) del grande attore è un bel libro scritto con passione da Andrea Mancini a ricordare quel volume fondamentale che fu *Il tramonto del grande attore*, manifesto programmatico di Silvio d'Amico del 1929. Tema attuale, e mai risolto, quello dei "grandi attori", tanto che non smettiamo di farci i conti, ben sapendo che non basta essere bravi, per essere mattatori. Il mattatore d'oggi è sensibilmente diverso da quello di allora: è stato il teatro di regia a cambiare l'attore? Certo, ma forse non solo. In realtà, il canone teatrale s'è mutato, come pelle di serpente, a ogni volger di decennio.

Viene da pensare che l'attore sia cambiato di natura e di tecnica non tanto e non solo per quel filone *mainstream* legato alle discipline imposte dal regista – filone che oramai si identifica con il teatro di Luca Ronconi (paradossalmente, visto che il maestro è stato uno dei più inquieti innovatori delle tecniche interpretative) – ma anche e soprattutto per il teatro *off*, povero, alternativo, popolare che dir si voglia. Insomma, come

la Commedia dell'Arte virò le tecniche attoriali rispetto alle paludate esibizioni di corte, così è l'"Avanguardia" ad aver creato e a creare nuovi canoni. I mattatori d'oggi sono, dunque, individuabili anche in percorsi formativi e professionali non convenzionali, che abbiano attinto non solo alle grandi rivoluzioni dei maestri pedagoghi della seconda metà del Novecento (Grotowski e Barba in testa), ma anche da quelle esperienze parallele che si possono individuare nel teatro "politico" (dall'Animazione anni '70 alla Narrazione anni '90), nel teatro ragazzi e nel teatro sociale, nella post-avanguardia bartolucciana fino alle ipermodernità improntate di *post-production* della nuova scena.

Dunque, tramontato a tutti gli effetti il teatro d'apparato, ossia quel teatro di regia sempre più necrofilo e monumental-cimiteriale, resta comunque l'attore – in carne e ossa – al centro della scena. Ed essere mattatori o mattatrici oggi significa incarnare sensibilità, mondi, modi diversi; scavalcare codici e linguaggi; inventarsi continuamente in maschere nuove eppure man-

tenere una propria identità (di persona e non di personaggio). Ma non solo. Significa anche tessere un rapporto diretto – alcuni studiosi direbbero non garantito – con lo spettatore: non in termini di rischio o di sfida, quanto di dialogo costante, riconoscibile, fatto di garanzie qualitative e quantitative. Il mattatore, in altre parole, è qualcuno che si (ri)conosce di volta in volta; che si spende, si sa dare senza bluffare, recitando eppure vivendo. Senza dimenticare che l'attore è sempre più autore (ossia regista o autore o le tre cose assieme) quindi responsabile dell'evento scenico. Vi è, poi, un altro tema da indagare: nell'eterno rapporto arte-vita i giochi si sono fatti ingarbugliati: come non mettere nel novero dei mattatori Bobò della compagnia Pippo Delbono o i gloriosi protagonisti della Compagnia della Fortezza? Ma, se resta nell'immaginario collettivo un'idea d'attore che ci fa individuare alcune personalità della scena italiana come mattatori o mattatrici del presente e del futuro, ci tocca fare i nomi, in un elenco parziale e soggettivo, e quindi sostanzialmente opinabile.

Professionisti versatili

Partiamo da una "generazione di mezzo", dove spiccano **Sandro Lombardi** e **Massimo Popolizio**. Del primo, classe 1951, nel lungo e articolato percorso d'artista, si può dire che abbia creato una "maschera" raffinatissima, capace di attraversare classici e poesia. Di Popolizio, 1961, alfiere di 33 interpretazioni con la direzione di Luca Ronconi, possiamo solo ricordare la squisita versatilità, la struggente poeticità, la sapida ironia. Tra loro, anagraficamente, visto che è del 1959, si colloca **Toni Servillo**, letteralmente esploso nelle ultime stagioni: attore straordinario, regista sensibile, pluripremiato interprete cinematografico.

Certo una star è **Luca Zingaretti**, classe 1961, forse troppo "montalbanizzato" per assurgere ai livelli degli attori appena citati; mentre più agile a conservare profondità e complessità in cinema e teatro è **Fabrizio Gifuni**, 44 anni ben portati, che stupisce nei monologhi dedicati a Gadda o Pasolini come nei panni di Basaglia in tv. Del 1968 è l'Orson Welles italiano: **Giuseppe Battiston**. Attore strepitoso per possenza e ironia, imponente e versatile, Battiston, che per



Fausto Russo Alesi in *Il Mercante di Venezia*, regia di Luca Ronconi (foto: Marcello Norberth/Piccolo Teatro di Milano).



stazza e doti ricorda il Buazzelli caro a Strehler, è sicuramente uno dei più vivaci interpreti della scena italiana. Suo coetaneo è **Arturo Cirillo**: capocomico all'“antica”, erede di tradizioni non solo partenopee, Cirillo è carismatico come attore quanto generoso come regista. Chi, invece, risulta ironicamente accentratore e leader con glamour da rockstar è **Roberto Latini**: voce tenebrosa e apparati tecnologici, lirismo e sagacia, Latini (1970) è un attore-performer che ben si colloca in una affascinante commistione di Leo de Berardinis e Carmelo Bene. Di salda preparazione classica, ossia di scuola, è, invece, **Fausto Russo Alesi**: nato nel 1973, è sicuramente uno degli attori di maggior caratura della scena contemporanea italiana, come ha ripetutamente dimostrato recentemente con Ronconi e Stein. Di un anno più giovane è l'istrionico **Filippo Timi**: scrittore best seller, modello, protagonista in cinema e prosa, ballerino, performer instancabile. Dalle prime prove attoriali con Barberio Corsetti a oggi, Timi ha acquistato consapevolezza e carattere. Molto apprezzato e apprezzabile è, anche, **Claudio Gioè**, nato nel 1975, serissimo professionista, rigorosissimo interprete che non rinuncia al teatro nonostante il crescente successo in tv e al cinema. Ancora due nomi, a chiudere questa hit parade di mattatori presenti e futuri: **Marco Foschi**, 1977, e **Lorenzo Gleijeses**, 1980. Sono bravi ma diversissimi per carattere e attitudine. Foschi ci ha abituato alle straordinarie interpretazioni degli spettacoli di Latella; Gleijeses vibra in lavori particolarissimi, stralunati e affascinanti. Un piccolo riferimento, in chiusura, va fatto ai “monologanti” – narratori o meno. **Paolini**, **Celestini**, **Bergonzoni**, tanto per fare alcuni nomi: certo mattatori, a modo loro.

Le signore della scena

Veniamo, infine, alle signore attrici. Difficile immaginare cosa possa voler dire, oggi, essere at-

trice, in questa società maschilista e machista, superficiale e volgarotta: tra escort e *starlette*, l'immaginario (maschile) ha definitivamente svilito il ruolo della donna di teatro o di spettacolo. Ma ci sono attrici – forti, coraggiose, determinate e magari anche stravaganti – che continuano a nobilitare con passione, intelligenza e fascino questo vecchio teatro. Mattatrici? Sicuro: nella vita e nell'arte. Per restare nell'ambito generazionale fin qui investigato, non possiamo non partire da **Anna Bonaiuto**, signora della ricerca teatrale italiana, elegante protagonista anche in cinema o tv. Sono da citare, di poco più giovani, due macchine attoriali anche registe, autrici e pedagoghe, diversissime tra loro ma vicine per dedizione ed energie: **Elisabetta Pozzi** ed **Ermanna Montanari**. Nel novero delle mattatrici va collocata anche un'attrice che gioca sapientemente con la marginalità dei suoi personaggi come **Maria Paiato**; e occorre citare un'interprete sempre pronta ad affrontare sfide anche molto complesse come **Mascia Musy**. Con loro, ben si ritaglia un ruolo di strutturatissima scalatrice di drammaturgie impervie **Laura Marinoni**; mentre ha raggiunto raffinate doti registiche, oltre che interpretative, **Elena Bucci**, che ha preso consapevolezza dell'eredità di Leo De Berardinis spingendola in territori assolutamente nuovi. Un percorso autonomo è anche quello seguito da **Sonia Bergamasco** nota per le sue interpretazioni cinematografiche, ma che da anni conduce una personale ricerca sulla possibile contaminazione di musica e teatro. Sono figure di riferimento per la ricerca anni '90 due mattatrici come **Chiara Lagani** e **Fiorenza Menni**: possenti attrici-autrici che hanno contribuito sostanzialmente non solo alle creazioni delle rispettive compagnie, ma anche a definire la teatralità di fine millennio. Procedendo in questa veloce carrellata tra i talenti della scena d'oggi, arriviamo a tre attrici pressoché coetanee: **Manuela Mandracchia**, **Monica**



A sinistra, Fabrizio Gifuni in *L'ingegner Gadda va alla guerra*, da Carlo Emilio Gadda; a destra, il gruppo Mitipretese in *Roma, ore 11*, di Elio Petri; sotto, Arianna Scommegna, in *La Molly*, da James Joyce.

Piseddu, **Pia Lanciotti**. La prima, protagonista di moltissimi lavori di grande qualità, ha saputo “inventare” il gruppo-rivelazione Mitipretese con colleghe altrettanto agguerrite (la sempre straordinaria Sandra Toffolatti, Alvia Reale e Mariangeles Torres, cui si è aggiunta l'ottima Anna Gualdo). La Piseddu ha espresso nel lavoro con Cirillo e Massimiliano Civica magnetiche doti di interprete. E Pia Lanciotti, infine, diretta dai maggiori registi italiani, si è imposta come una vera “divina” del nuovo millennio. Accanto a loro, **Arianna Scommegna**, fra le fondatrici di Atir e vibrante e generosa interprete di molti degli spettacoli della compagnia milanese, ora impegnata in una testoriana *Cleopatràs* di rara intensità. Vorrei, però, chiudere con le due giovanissime mattatrici del futuro: che oggi sono attrici, ma penso che sempre più assumeranno responsabilità e identità creativa. Nulla le accomuna, dal punto di vista stilistico, se non la giovane età. **Silvia Calderoni**, interprete assoluta dei più recenti lavori di Motus e **Viola Graziosi**, figlia d'arte, attrice intellettuale di tagliente personalità. ★

Chi ha paura del mattatore?

Abbiamo svolto un'inchiesta sottoponendo le stesse tre domande ad alcuni grandi attori e attrici per capire cosa significhi oggi appartenere a tale categoria e quali siano i rapporti con il regista e con il pubblico. Tra chi si schermisce e chi si celebra, diamo voce ai diretti interessati mentre calcano sempre con successo le scene nostrane.

interviste a cura di Albarosa Camaldo, Roberto Rizzente e Diego Vincenti



Franco Branciaroli in camerino prima di *Finale di partita*, di Beckett (foto: Lorenza Daverio).

Giorgio Albertazzi

1. Ai tempi di Ricci, Benassi, Ruggeri, Zacconi il testo si adattava alla performance del "commendatore", il cui ruolo veniva gonfiato a discapito degli altri. Quando io andai in America coi *Sei personaggi*, Renzo Ricci, che era il regista, mi disse «a questo punto tu ti siedì». Io chiesi perché. «Non ti preoccupare, siedì». E venne un applauso, a lui naturalmente. È un esempio di atteggiamento mattatoriale. Il mattatore che è venuto dopo si è imposto per qualità diverse: è un attore che si fa autore della propria performance, al di là della regia, facendo coincidere il pensiero con la parola, o con quello che Heiner Muller chiamava "il silenzio udibile del teatro". Purtroppo molte parole, oggi, si riducono a semplici automatismi mnemonici.

2. Il teatro di regia ha livellato le performance

1. Come sono cambiate negli ultimi 50 anni le qualità e le caratteristiche che fanno di un'attrice o di un attore una divina o un mattatore?

2. Divina, mattatore e regista riescono a convivere? Se sì, come? Se no, perché?

3. Il teatro contemporaneo ha ancora bisogno di divine e mattatori? Perché sì o perché no?

attoriali: oggi si tende al collettivo, ma il mattatore esce dal collettivo, ingombra, crea problemi, per questo viene relegato al ruolo di imitatore. Ma in fondo, la colpa è un po' degli attori: il regista signore del regno si è affermato anche per la profonda ignoranza degli attori italiani, perché ha imposto loro la propria superiorità intellettuale.

3. Oggi siamo in una situazione importante, la crisi della civiltà è forte, uno dei modi per trasformare l'energia negativa in energia positiva è il divertimento. Il teatro assume un'importanza fondamentale: io ho fatto recentemente a Bologna *Filosofi alle primarie*, una gara-spettacolo tra Platone, Protagora, Nietzsche, Ratzinger: ha vinto Protagora perché dice a Platone, «hai mai provato a sorridere?». L'idea che si possa fare uno spettacolo come questo al Teatro Duse di

A sinistra, Giorgio Albertazzi in *Lear, Lear, Lear!*, da Shakespeare, regia di Armand Delcampe (1992); a destra, Adriana Asti in *La Maria Brasca*, di Giovanni Testori, regia di Andrée Ruth Shammah (1992).

Bologna, che è pieno di giovani, la dice lunga sul momento che stiamo attraversando. Tra una decina d'anni la *pièce bien fait* sarà morta, gli attori dovrebbero dare l'impressione di non venire più dai camerini ma dagli spazi della memoria. La nostra società, quella teatrale almeno, ha bisogno di maestri, non di professori.

Adriana Asti

1. Le caratteristiche dei grandi attori sono sempre le stesse, dipende unicamente dalla qualità del lavoro che si svolge, dai personaggi che si riescono a interpretare. Credo che la cosa principale sia sempre il talento e riuscire a manifestarlo, il resto non conta assolutamente nulla.

2. Se il regista è così sublime, ci si "sottomette" anche volentieri. Se invece il regista non possiede fascino, non avviene questa sorta di ascolto reciproco. In ogni caso, quando lavori con personaggi del calibro di Harold Pinter, Susan Sontag, Visconti, Strehler e, ora, Bob Wilson, sono meccanismi di reciproca collaborazione che si instaurano con piacere.

3. Credo che il pubblico voglia amare qualcuno, donargli affetto, appassionarsi a chi in fondo lo rappresenta. È il pubblico che decide, anche se non parlerei di un bisogno, quanto di un aspetto naturale.

Franco Branciaroli

1. Io non mi considero un mattatore che non obbedisce al regista, lo conferma tutta la mia carriera costellata da lavori con registi, con spettacoli come *La vita è sogno* con la regia di Ronconi. Penso ad autori come Nabokov e Shakespeare, anche se, facendo per esempio *Re Lear*, sconvolgo lo spettatore con la mia potenza, ma non per questo la mia recitazione è da confondere con quella del mattatore. Nonostante la mia vigoria, la mia presenza, la mia antipatia, caratteristiche tipiche del mattatore, io non lo sono perché ho sempre seguito il regista, grande o piccolo, ho sempre aderito alle direttive di qualcun'altro, per cui io sono un interprete, pur con un mio linguaggio personalissimo. Mi sento simile a Salvo Randone, che non era un mattatore, pur essendo uno dei più grandi attori. Il mattatore è colui che basta a se stesso, che ogni tanto cita un testo. È una figura italiana nata dal titolo dello spettacolo di Gassman, in cui egli racconta



va battute e aneddoti della sua vita uno dietro l'altro.

2. I mattatori di oggi sono i monologanti: Paolini, Rossi, quelli che vanno su un palco e raccontano fatti usando come mezzo espressivo solo la propria abilità e hanno successo perché il pubblico è ancora condizionato dal loro fascino affabulatorio.

3. Secondo me non c'è bisogno, non c'è mai stato bisogno di questo tipo di attori poiché la classificazione italiana è stata ideata per i tenori, che sono i veri mattatori.

Maddalena Crippa

1. Oggi non c'è più la possibilità di essere una divina o un mattatore. Una volta il teatro era uno dei luoghi in cui gli attori avevano un alone di mistero che affascinava gli spettatori, adesso si cerca di coinvolgerli con il contenuto, non con la personalità.

2. Anche il grande attore faceva tutto lui, era regista di se stesso, si autodeterminava, adesso c'è un maggior equilibrio quando un attore è diretto da un regista. Per esempio, lo spettacolo del gruppo Mitipretese ne è una prova: la figura del regista è impostata alla pari, poiché le attrici si autodirigono. Personalmente non approvo il regista che usa gli attori come marionette.

3. Il pubblico del grande teatro, non quello di intrattenimento, non ha più bisogno dei mattatori, cerca qualità di pensiero condivise. Il pubblico oggi è più colto ed è abituato a scegliere con più criterio e a non lasciarsi abbindolare.

Dario Fo

Con tutto quello che sta succedendo adesso nel mondo è inutile parlare di mattatori. Ci sono sempre stati mattatori e ci sono ancora, ma sbagliano: il termine "mattatore" era già volgare in passato, era triviale, offensivo per

la categoria degli attori in genere, chi lo acquisiva e se ne vantava, era un mediocre. Oggi è inutile riproporre questo termine ed è amaro che la cultura si leghi a tali concetti. Certo ci sono ancora attori e conduttori che muovono le folle, ma per fortuna su temi di attualità e con buone ragioni. Poi, c'è il mondo della canzone, che richiama il pubblico, ma nel teatro non ha senso che un attore voglia essere protagonista assoluto in un momento in cui le stagioni si riducono a un terzo e i teatri restano vuoti.

Gabriele Lavia

1. In teatro non ci sono più i grandi attori di una volta, erano grandi interpreti ma anche un po' tromboni e che mettevano il testo sotto i piedi. Con l'avvento del teatro di regia si è puntato di più sulla lettura che si dà di un testo non all'interpretazione o all'abilità del singolo.

2. Attore e regista convivono, ma il cambiamento di punto di vista con l'avvento della regia c'è stato. Io, da bambino, andavo a vedere i grandi attori come Gino Cervi, Vittorio Gassman. Dopo i grandi attori ci sono stati i grandi registi adesso non sappiamo come andrà a finire. Fino a una decina di anni fa imperava il teatro di regia e i registi erano i più importanti. Per esempio quando io nel 1972 ho fatto *Re Lear* con Strehler la gente andava a vedere il *Re Lear* di Strehler, non di Tino Carraro, mentre una volta si andava a vedere il *Re Lear* di Renzo Ricci o di Tommaso Salvini, i registi hanno detronizzato l'attore. È stato un cambiamento di protagonisti. Prima si cercavano gli attori poi i registi, ora non si sa cosa succederà....

3. Il pubblico è intelligente, è come un signore che va al ristorante vuole mangiare bene e vuole scegliere. Oggi i classici della tradizione occidentale vengono mascherati e messi in scena da divi della televisione anche con risultati mode-



A sinistra, Gabriele Lavia, regista e interprete di *Commedia senza titolo*, di Cechov (1997); a destra, Mariangela Melato in *El nost Milan*, di Carlo Bertolazzi, regia di Strehler (1979, foto: Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano).

sti, ma il pubblico ha alle spalle una tradizione di 2000 anni di teatro e quindi capisce dove «non prende la sola» come dicono a Roma.

Giulia Lazzarini

1. Indubbiamente il divismo oggi è più inflazionato. Cinquant'anni fa era motivato e di lunga durata perché basato sul talento, la disciplina, l'eleganza, la bellezza: qualità che facevano di una divina un modello unico, inimitabile, di cui si amava tutto. Oggi basta fare un'apparizione in televisione per essere chiamati divi, imitabili, per moda, da chiunque, senza però quel fascino, quel mistero che le grandi dive del passato, molto più restie a mostrarsi nel loro privato, avevano. Il vero problema, oggi, non è più quello di trasformare un'attrice in una divina, ma una divina in attrice.

2. Io ho avuto la fortuna di lavorare con Strehler, che era già di per sé un divino, e posso dire di non aver mai avuto problemi, era anzi meraviglioso poter lavorare con lui. Posso dire lo stesso di **Valentina Cortese**, o della signora **Proclmer**, di **Rossella Falk** con **De Lullo**, **Carla Fracci**, per non parlare della **Callas**, che ha lavorato con **Visconti** e **Pasolini**: tutte queste grandi artiste hanno dato il meglio di sé avendo al fianco, per scelta o per casualità, dei grandi registi oppure dei compagni molto intelligenti, di lavoro o anche di vita.

3. Del vero divismo il teatro non ha più bisogno; il pubblico però ama gli dèi e quindi vuole i suoi idoli, sempre. Io spero che questi idoli siano solidi perché il teatro oggi vuole ben altro che un

divismo basato sull'effimero, ha bisogno di una grande professionalità e anche di quel pizzico di originalità che distingue una grande attrice da una donna qualunque.

Glauco Mauri

1. Diciamo che oggi, purtroppo, è tutto più equilibrato. Quando io ho cominciato c'erano i grandi mattatori, **Benassi**, **Randone**, **Ricci**, la **Brignone**: non esisteva quel germogliare di divi e dive che produce la televisione. Oggi c'è una tale confusione che il pubblico non percepisce più quella netta distinzione di un tempo, per cui l'attore di teatro era veramente l'attore di teatro, che brillava. Tutto, oggi, viene un po' mescolato, a volte positivamente, molte volte negativamente.

2. È molto difficile, bisogna intendersi sul significato di "mattatore": per me, il vero "mattatore" è una persona piena di esperienza e di talento che riesce a produrre e a far crescere intorno a sé delle altre entità, più giovani di lui, in un ideale passaggio di consegne, come in una staffetta teatrale. Un po' come ha fatto la mia compagnia con **Roberto Sturno**. È tutta una questione di intelligenza e sensibilità. La funzione del regista è, principalmente, una funzione maieutica: io stesso non dico mai ai giovani come si deve dire una battuta, cerco sempre di far capire loro quali sono le mie intenzioni, di tirare fuori le loro qualità, nella convinzione che anche un difetto può diventare un segno di personalità.

3. Io credo che il teatro abbia sempre bisogno di interpreti, e ce ne sono di bravissimi, oggi. No-

to però una tendenza a non affrontare i grandi respiri dei temi umani. In fondo, anche questo è un risultato di come vive questa nostra società, in cui la cosa più grave è la banalità: ci accorgiamo delle cose brutte ma non di quelle banali, ci abituiamo. La mediocrità è come una metastasi silenziosa che rischia di ottundere la nostra sensibilità.

Mariangela Melato

1. Le qualità e le caratteristiche degli attori dovrebbero essere le stesse. È cambiata la capacità di individuarle, ma soprattutto non c'è più spazio né tempo per le divine.

2. Dipende dal regista e dalla divina.... Se il regista è uno scemo e la divina è una cretina, anche se riescono a convivere, il risultato sarà pessimo.

3. Il teatro contemporaneo avrebbe bisogno semplicemente di attori. Molti di quelli che lavorano non possono nemmeno definirsi tali, figuriamoci divine o mattatori! In realtà, invece di interrogarsi sul divismo, bisognerebbe capire come fare ad aiutare il talento e l'intelligenza, uniche e indispensabili qualità per fare teatro. E con queste basi, in un caso su mille, si potrà un giorno aspirare anche a essere divine.

Paolo Poli

1. Il termine grande attore è un residuo dell'Ottocento, quando le compagnie erano tutte capocomicali, non c'erano gli Stabili. Dai racconti so che le **sorelle Grammatica** reggevano da sole la loro compagnia: **Irma**, la bella, si occupava

della parte artistica e della selezione degli scrittori, mentre Emma curava la parte finanziaria; quando allestivano gli spettacoli rosicchiavano le parti degli attori secondari. **Sergio Tofano** divideva l'incasso tra i suoi compagni alla buona. In teatro si andava a vedere la divina come la Duse, non importava se era circondata da attori mediocri. Paola Borboni viaggiava con un baule in cui, da una parte c'erano appesi i vestiti, dall'altra c'erano i cassette, perché quello era il suo armadio, la sua casa: lei diceva sempre che non bisogna attaccarsi ai beni terreni. Quando recitava Pirandello lo inventava se si dimenticava una battuta e nessuno osava dirle niente, lei era una divina. Poi, con l'avvento della regia, tutto cambia, poiché vengono curate anche le parti secondarie, ognuno ha un ruolo da cui non si deve allontanare, perciò cambia la vita dei grandi attori e alcuni fuggono a fare tournée all'estero.

2. Il regista e il mattatore convivono: infatti, un regista come Strehler aveva bisogno di bravi attori, quando aveva un'attrice pessima che doveva mettere perché era sostenuta da un politico, metteva sotto la sua voce una musica, così nessuno la sentiva. Per esempio, per fare *Vita di Galileo* ha scelto l'immenso e straordinario Tino Buazzelli, persona simpaticissima, che in quinta guardava le partite di calcio e poi entrava in scena e ti rubava il cuore: era Galileo torturato, mentre con il cervello pensava ai goal, ma il pubblico non se ne accorgeva tanto era bravo. Diceva: «non ne posso più di registi chiacchieroni».

3. Il pubblico ha bisogno di attori importanti, quelli non più giovanissimi che hanno imparato facendo la gavetta. Non c'è scuola che può insegnare: si può imparare la dizione, la pronuncia, ma dalle scuole si tolgono i difetti e non si sollecitano le virtù, come si dovrebbe fare. Oggi, anche dagli attori, le grandi virtù vengono poco praticate.

Gigi Proietti

1. Un attore può fare un ruolo mattatoriale, ma non essere lui decisamente il mattatore, non c'è un metodo per stabilire i criteri di attribuzione: mattatore è un termine ambivalente che può essere positivo o negativo.

2. Mattatore e regista possono convivere, dipende dall'intelligenza dei singoli, da come si pratica questo mestiere poiché non lo facciamo tutti alla stessa maniera, oggi c'è un po' di

confusione sul termine attore dato che fanno gli attori anche quelli che provengono dai reality senza nessuna formazione specifica. Un tempo per diventare attori si doveva frequentare una scuola, fare una gavetta come in tutte le professioni, oggi invece i giovani saltano tutto a piè pari. Il rapporto attore-regista funziona se le persone sono intelligenti e disponibili anche se non sono d'accordo su certe posizioni.

3. Il termine mattatore nasce con Vittorio Gassman, un attore a tutto tondo che poteva spaziare dalla tragedia greca al grottesco, contemporaneamente ai film comici: era una figura di super attore che piaceva molto al pubblico. Oggi ci sono gli *show man*, il teatro ha una dimensione più nascosta dipende dai ruoli che uno svolge, io faccio spesso spettacoli da solo in scena, quindi vengo scambiato per un mattatore, ma sono uno *show man*. Inoltre non sempre un mattatore è bravo e se è bravo, se è un persona di fascino, di carisma, sia uomo che donna, il pubblico lo apprezza. Oggi ci sono i monologanti, attori soli in scena, che si dedicano al monologo civile o al cabaret piacendo agli spettatori. Io non ho niente in contrario circa le loro esibizioni.

Mario Scaccia

1. In arte vince la personalità del più forte, ma in teatro un regista vero sa come formare e ridimensionare la potenza istrionica dei suoi attori, così come il vero attore e la vera attrice sanno sino a che punto il regista può e deve intervenire sul loro talento e temperamento.

2. Se gli attori sono autentici nel loro ruolo va bene che non si facciano condizionare troppo dal regista, nel caso contrario no. È un male, però, se i rapporti attore e regista non sono buoni, perché nell'arte del teatro si è costretti a una convivenza necessaria.

3. Se essere divina o mattatore è solo una posa, il pubblico non ne ha bisogno; se per divina e mattatore si intende la potenzialità del proprio temperamento allora è giusto che ci siano. Anche perché oggi il pubblico teatrale è distratto e condizionato dai media; spesso va a teatro senza neppure sapere perché e per cosa, ignorando che lui pubblico è il partner indispensabile di questo amplesso amoroso.

Gianrico Tedeschi

Il fenomeno del mattatorismo teatrale, da qualsiasi parte venga, è un errore inaccettabi-

le, grossolano e incivile. Lo spettacolo teatrale è il risultato di valori, qualità, competenze che, messi insieme, costituiscono un mosaico la cui caratteristica è l'autenticità. Naturalmente questo è l'ideale, e gli ideali, si sa, sono difficilmente raggiungibili e spesso sono anche mutevoli.

Mi rendo conto di non aver risposto alle domande. O di aver risposto a modo mio.

Da mattatore. ★



In alto, Paolo Poli, regista e interprete di *L'asino d'oro*, da Apuleio (1996, foto: Fiorenzo Niccolini); in basso, Mario Scaccia e Debora Caprioglio in *Il signore va a caccia*, di Feydeau.

Premio Hystrio alla Vocazione 2010

Bando di concorso

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla dodicesima edizione, si svolgerà nel giugno 2010 a Milano. Il Premio è destinato sia a **giovani attori entro i 30 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1980), allievi o diplomati presso scuole di teatro, sia ad attori autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi. Il Premio consiste in **due borse di studio da euro 1500** riservate ai vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile), a cui si aggiunge la **borsa di Studio Teatri Possibili-Comune di Pieve Ligure**. Il concorso sarà in tre fasi: **1) una pre-selezione** (a Milano, Firenze e Roma), riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione; **2) una semifinale a Pieve Ligure** per i candidati che hanno superato la pre-selezione; **3) una selezione finale a Milano**, a cui hanno accesso diretto coloro che frequentano o sono diplomati presso accademie o scuole istituzionali (l'elenco completo su www.hystrio.it), coloro che hanno versato per tre anni consecutivi i contributi Enpals e i vincitori della semifinale di Pieve Ligure.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE

(maggio 2010, Milano, Firenze, Roma)

Le pre-selezioni avranno luogo, a fine maggio, in diverse sedi (Milano, Firenze e Roma), grazie al rapporto di collaborazione che lega *Hystrio* al circuito Teatri Possibili. Le **domande di iscrizione** dovranno pervenire alla direzione di *Hystrio* (via

Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it) **entro il 15 maggio 2010**. Possono essere inviate per posta oppure online (www.hystrio.it), corredate dai seguenti allegati: **a)** breve curriculum; **b)** foto; **c)** fotocopia di un documento d'identità; **d)** indicazione di titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di sette minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. I candidati che supereranno la pre-selezione parteciperanno alla **semifinale a Pieve Ligure** (giugno): in questa occasione verrà assegnata in forma di borsa di studio il Premio Teatri Possibili-Comune di Pieve Ligure, mentre i candidati selezionati avranno accesso alla finale organizzata a fine giugno a Milano.

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE

(giugno 2010, Milano)

La selezione finale si svolgerà a Milano a fine giugno 2010. Le **domande d'iscrizione** dovranno pervenire alla direzione di *Hystrio* (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it) **entro il 10 giugno 2010**. Possono essere inviate per posta oppure online (www.hystrio.it), corredate dai seguenti allegati: **a)** breve curriculum; **b)** foto; **c)** attestato di frequenza o certificato di diploma della scuola frequentata oppure la fotocopia del libretto Enpals; **d)** fotocopia di un documento d'identità; **e)** comunicazione del titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o

canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di sette minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale.

COME ISCRIVERSI

L'iscrizione avviene preferibilmente dal sito www.hystrio.it attraverso la compilazione dell'apposito modulo, corredato dei materiali di cui sopra. In alternativa si accetta anche l'iscrizione via posta. La **quota d'iscrizione** è la sottoscrizione di un **abbonamento annuale alla rivista *Hystrio* (euro 30)**.

Per informazioni:

www.hystrio.it oppure segreteria del Premio Hystrio presso la redazione di *Hystrio*-trimestrale di teatro e spettacolo, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.40.94.83, premio@hystrio.it.

TESTI SCELTI DALLA GIURIA

RUOLI FEMMINILI

- * un monologo qualsiasi dai testi di Aristofane e di Plauto
- * primo monologo della balia da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare
- * un monologo da un qualsiasi testo di Molière
- * monologo a scelta 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
- * ultimo monologo di *Rosaura* da Calde-

ron di Pier Paolo Pasolini

* monologo iniziale della Marchesa in *Quartett* di Heiner Müller

* monologo di Umberto Simonetta a scelta tra: *Mi riunisco in assemblea* e *Arriva la rivoluzione...*

* monologo a scelta da *Decadenze* di Steven Berkoff

* monologo di Léon dalla scena VI di *Lotta di negro contro cani* di Bernard-Marie Koltès

* monologo a scelta da *Le cognate* di Michel Tremblay

* da *Le Confessioni* (*Hystrio* n. 3/1993): *La pescivendola* di Roberto Cavosi

* un monologo a scelta dei testi di Natalia Ginzburg

* monologo di Alice (una parte) in *Voltati parlami* di Alberto Moravia

* monologo finale di Deborah in *Una specie di Alaska* di Pinter

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 finale di Romeo prima di avvelenarsi da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare

* monologo a scelta dalle commedie brillanti di Shakespeare (*Molto rumore per nulla*, *La dodicesima notte*, *Sogno di una notte di mezza estate*)

* monologo di Trofimov nel *Giardino dei ciliegi* di Anton Geciov, finale II atto (con Anja) o sottofinale II atto (con Gaiev, Lopachin, Ljuba, ecc.)

* monologo di Moritz in *Risveglio di primavera* di Franz Wedekind

* monologo a scelta da *Filottete* di Heiner Müller

* monologo "L'Uomo nell'ascensore" da *La missione* di Heiner Müller

* un monologo a scelta di Salieri da *Ama-deus* di Peter Shaffer

* monologo a scelta da *In Exitu* di Giovanni Testori

* monologo a scelta da *Top Dogs* di Urs Widmer

* monologo a scelta da *Le Confessioni* (pubblicate in *Hystrio* n. 3/1993): *Una svista* di Aldo Nicolaj, *La Porcilaia* di Ugo Chiti e *L'imperfezionista* di Manlio Santanelli

* monologo di Leonce "Che cosa strana l'amore" da *Leonce e Lena* di Büchner, atto I, scena III.

* monologo di Julien dell'VIII Episodio di *Porcile* di Pasolini

* monologo del conte di Strahl, atto IV, scena II (oppure quello dell'atto II, scena I) da *Caterina di Heilbronn*

Premio Hystrio - Occhi di Scena

Hystrio e il **Centro per la fotografia dello spettacolo di San Miniato** promuovono la seconda edizione del **Premio Hystrio-Occhi di Scena**, che si pone l'obiettivo di mettere in luce e delineare una professionalità mai bene identificata tra le varie forze in gioco del mondo Teatro, e al contempo portare agli occhi degli operatori dello spettacolo l'importanza di una critica sensibilità verso la qualità dell'immagine delle proprie produzioni. Il **bando** è esteso a tutti i fotografi residenti nella comunità europea con età compresa e inferiore a 35 anni, e a tutte le compagnie e teatri che vogliono valorizzare il proprio lavoro (iscrivendo il loro fotografo al concorso). Sono accettate solo documentazioni fotografiche di eventi teatrali (prosa,

danza, performance, opera lirica, teatro musicale) o progetti fotografici eseguiti in collaborazione con professionisti dell'ambito spettacolo.

Il **tema** per l'edizione 2010 è: **il corpo in scena**.

L'**iscrizione** si effettua via email inviando da un minimo di 10 a un massimo di 25 immagini in formato digitale (nominate per ordine di visione, anno, cognome autore, es.: 01_08_Verdi) al seguente indirizzo: photohystrio@gmail.com. L'email dovrà inoltre contenere: **a)** scheda di partecipazione debitamente compilata in tutte le sue sezioni e firmata; **b)** fotocopia di un documento d'identità valido; **c)** curriculum dell'autore; **d)** breve presentazione sulle modalità e le intenzionalità del proprio lavoro; **e)** didascalie delle immagini (an-

no, luogo, soggetto fotografato); **f)** eventuali materiali critici e informativi sullo spettacolo fotografato; **g)** copia della ricevuta di pagamento della quota di iscrizione di euro 20,00 da versare sulla Carta Postepay (visa electron) **n. 4023600570333098** intestata ad Andrea Messana (curatore dell'iniziativa), con causale Premio Hystrio Occhi di Scena 2010.

La partecipazione di una copia o collettivo è ammessa, ma non saranno duplicati spazi espositivi, premi, né tassa di iscrizione, mentre la documentazione richiesta nei suddetti articoli **b, c, d** dovrà essere inviata per ogni elemento del gruppo. Non saranno ammesse immagini dove l'autore, pur facendo parte di un gruppo, non sia dichiarato.

Le **domande di iscrizione** dovranno pervenire **entro il 5 maggio 2010**.

Il premio prevede l'esposizione collettiva dei migliori reportage selezionati in occasione del Premio Hystrio alla Vocazione (Milano, giugno 2010) e, in seguito, la premiazione del vincitore ed esposizione del suo lavoro nell'ambito del Festival Occhi di Scena a San Miniato (Pisa, ottobre 2010).

Info: www.hystrio.it e www.centrofotografiaspettacolo.it. La giuria sarà composta da: **Massimo Agus** (fotografo); **Claudia Cannella** (direttrice di *Hystrio*); **Enrico Casagrande/Motus** (regista); **Cosimo Chiarelli** (storico della fotografia); **Joëlle Garcia** (Département des Arts du Spectacle, Bnf); **Silvia Lelli** (fotografa); **Andrea Messana** (fotografo).

Teatro Sotterraneo esercizi di disincanto in attesa della fine

I protagonisti della giovane scena/35 - Capofila di una nuova generazione, il collettivo fiorentino racconta il presente demistificandone la violenza e il cinismo con un linguaggio che coniuga rigore formale e gusto dello sberleffo, riuscendo a coinvolgere pubblici diversi per età e formazione, tanto che un Teatro Stabile produce il loro ultimo spettacolo ispirato a Darwin.

di **Andrea Nanni**

Sono il gruppo del momento, inutile negarlo. Solo sei mesi fa, con *Dies irae* hanno fatto saltare l'applausometro all'ultima edizione di Vie Scena Contemporanea Festival, e già una loro nuova creazione, *L'origine delle specie*, debutta con la produzione di un Teatro Stabile, quello della regione in cui sono nati e cresciuti (il Metastasio di Prato). Che promettessero bene lo si era capito subito, fin dallo sgangherato esordio con cui fecero irruzione al Premio Scenario 2005. Avevano ritmo. Certo, d'ingenuità ce n'erano in 11/10

in apnea: i riferimenti smaccati a certa drammaturgia anglosassone (da Beckett, di cui avevano sognato di mettere in scena *Aspettando Godot*, fino a Pinter e ai nuovi arrabbiati), faticavano a coniugarsi con una tensione performativa destinata – col senno di poi – a prendere il sopravvento ma ancora in cerca di legittimità, tra convulsioni *slapstick* e accenni di danza pura. C'era il rischio di un teatro di parola coreografato, da filodrammatica postmoderna, ma avevano ritmo e un umorismo che tagliava le curve. E per fortuna non avevano un regista ma un *dramaturg*.

Fin dall'inizio i componenti di Teatro Sotterraneo – quattro performer (Sara Bonaventura, Iacopo Braca, Matteo Ceccarelli e Claudio Cirri) e un dramaturg (Daniele Villa) – si mettono in gioco senza distinzioni di ruolo, come i loro fratelli maggiori Kinkaleri, anche loro toscani, secondo una modalità collettiva poco praticata in Italia. Altrettanto poco praticata è la propensione all'umorismo che li accompagna e che, come un reagente chimico, evidenzia la persistenza nel nostro paese di un confine tra alto e basso, cultura e subcultura, che fatica a mantenersi



Una scena di *Dies irae*, di Teatro Sotterraneo (foto: Marco Tedeschi); nella pagina seguente, una foto della compagnia.



elastico in rapporto ai tempi. Intanto, tra il 2005 e il 2006, Teatro Sotterraneo si misura con formati brevi in cui sperimenta le proprie potenzialità: è il caso di *Uno-Il corpo del condannato*, in cui la stessa partitura solista viene eseguita a ogni replica da un interprete diverso, e di *100°C: cose di Andersen*, una commissione di teatro per l'infanzia destinata a breve vita per la resistenza di un circuito (quello del teatro-ragazzi) poco incline al rischio.

Senza fretta, nell'estate del 2007, a due anni da Scenario, presentano *Post-it*, cinquanta minuti felicemente in bilico tra rigore e sberleffo per un teorema sulla fine: lo spettacolo si apre con la richiesta di un minuto di silenzio per la morte – tanto improvvisa quanto simulata – di una persona cara e si chiude con un messaggio registrato sulla segreteria di un cellulare, la risposta di un amico sollecitato in diretta telefonica durante la performance a dare una definizione della parola “fine”? L'impatto è forte ma subito si fa avanti un sospetto di estetismo per la millimetrica precisione formale della partitura scenica, un marchingegno a orologeria scandito da ritmi implacabili e da un continuo rapporto col pubblico, più volte direttamente chiamato in causa. Quello che sembra un invito al gioco, e che invece si rivela una vera e propria chiamata di correo, accompagnerà anche le produzioni successive, *La Cosa 1* e *Dies Irae_5 episodi intorno alla fine della specie*, prima tappa di un “dittico sulla specie” destinato a concludersi con *L'origine delle specie, da Charles Darwin*.

Se *Post-it* segna uno scarto deciso (e decisivo) verso una scrittura scenica performativa svincolata da suggestioni testuali, *La Cosa 1* segna un ulteriore scarto verso una dimensione epica in cui il ritratto generazionale si addensa in un'inedita fisicità, evidenziata dalla fatica delle corse che segnano con ritmi sincopati l'intero spettacolo e dalla goffaggine sentimentale delle reiterate dichiarazioni d'amore, tra gli andirivieni di un tricheco di peluche trafugato da qualche Disneyland nostrana. Eroi del disincanto, corrono a perdersi in un Paese svuotato di Meraviglie:

si imbattersero nel sorriso a mezz'aria del Gatto del Cheshire si ficcherebbero senza esitazione la mano in tasca e gli lancerebbero una manciata di polvere tra i denti per poi riprendere a correre. Si ride ancora, e parecchio, ma di una risata che incrudelisce e intenerisce in egual misura, provocando un disagio subliminale che accompagna gli spettatori fuori dalla sala.

La stessa dimensione epica accompagna la ripresa del tema della fine, già emerso in *Post-it*, nel recente *Dies irae*, dove le ceneri dell'Occidente vengono messe all'asta per pochi soldi e dove, con una di quelle impennate visionarie che già laceravano l'ordito delle precedenti partiture sceniche, quattro vecchi armati di bastone si aggirano in una landa desolata spargendo sale sulla terra, immagine spietatamente icastica della società in cui viviamo. Pur optando per una struttura a episodi, *Dies irae* è tutt'altro che episodico, abilissimo com'è nel sabotare gli strumenti con cui la comunicazione normalizza qualsiasi linguaggio. In questo orizzonte Teatro Sotterraneo prosegue un'opera di decostruzione avviata diverse generazioni fa, dagli anni '70 del secolo scorso, ma lo fa – ed è questa la sostanziale novità della generazione di cui la formazione fiorentina guida le fila – coniugando complessità e accessibilità fuori da facili contrapposizioni, ben sapendo che l'elemento aggregante, quello che può trasformare i singoli spettatori in una seppur temporanea comunità, è la (cattiva) coscienza della tacita connivenza con un sistema che antepone denaro e successo a qualunque altro valore. L'umorismo diventa così il grimaldello per scassinare codici in una prospettiva non rivendicativa, per aprirsi al confronto col pubblico fuor di nicchia senza scendere a compromessi, per ritrovare quel rapporto con la realtà senza il quale il teatro si degrada a museo di se stesso.

Non stupisce che – dopo aver fatto parte del progetto Fies Factory One, in cui soggetti differenti si sono trovati a condividere un percorso triennale di sostegno produttivo, residenziale e organizzativo curato dal festival Drodesea – il

Teatro Metastasio Stabile della Toscana, sotto la direzione di Federico Tiezzi, abbia deciso di investire su Teatro Sotterraneo producendone *L'origine delle specie*, in cui il gruppo promette di rileggere Darwin attraverso il punto di vista delle parti atrofizzate del cervello, quelle, come ebbe a dire lo stesso naturalista, preposte all'ascolto della musica e della poesia. Ma soprattutto il celebre trattato pubblicato centocinquanta anni fa si fa occasione per chiedersi che cos'è la selezione naturale oggi, quali sono i soggetti più forti, quali i caratteri ereditari di una natura sempre più geneticamente modificata. Coi suoi esercizi in attesa della fine, Teatro Sotterraneo ci restituisce una scena che non smette di interrogare il presente con caustica leggerezza, insinuandosi in formati pop per innescarvi linee di fuga che ne alterano le polarità e aprendo così il campo a inedite, rivelatorie combinazioni. ★

Il collettivo di ricerca teatrale **Teatro Sotterraneo** si forma nel settembre 2004. *11/10 in apnea*, prima produzione del neonato gruppo fiorentino, è tra i segnalati del Premio Scenario 2005. Fra il 2005 e il 2006 realizza: *100°C: cose di Andersen* per il circuito di teatro infanzia e *Uno - il corpo del condannato* sul tema della detenzione. Del 2006, con la direzione della regista canadese Jillian Keiley, è *Tilt*, che debutta al Teatro Studio di Scandicci nell'ambito del festival Intercity Toronto. Nel 2007 *Post-it* va in scena a Castiglioncello, al festival Inequilibrio07. Nello stesso anno viene scelto dall'Università di Firenze per un progetto di creazione e formazione da svolgersi al Teatro della Pergola ed entra a far parte del progetto triennale Fies Factory One di Dro. Nel 2008 riceve il finanziamento annuale della Regione Toscana per giovani formazioni teatrali ed è tra i vincitori del bando Eti Nuove Creatività. Nel corso dello stesso anno *La Cosa 1* debutta a Fabbrica Europa. Nel 2009 *Dies Irae_5 episodi intorno alla fine della specie* debutta al Vie Scena Contemporanea Festival di Modena. Sempre nel 2009 hanno vinto il Premio Speciale Ubu, insieme ad altre giovani compagnie, e il Premio Lo Straniero. Nel 2010 andrà in scena, al Teatro Fabbricone di Prato, *L'origine delle specie*, da Charles Darwin.



8 - 25 Luglio 2010

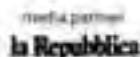
Il Teatro Europeo in scena nelle dimore sabaude

TEATRO aCORTE

diretto da Beppe Navello



Agliè Druento Garessio Moncalieri Pollenzo Rivoli Santena Torino Venaria Reale



teatroacorte.it

biblioteca

a cura di Albarosa Camaldo

Quando la scena parla spagnolo

Teatro spagnolo contemporaneo

Pino Tierno (a cura di), Roma, Editoria & Spettacolo, 2009, pagg. 260, euro 15



A dimostrazione del continuo interesse verso la materia, esce quest'antologia agile, senza pretese d'eshaustività, che ha il pregio di offrire un ventaglio eterogeneo di testi per un prezioso ritratto dell'attuale drammaturgia spagnola. Una scena fagocitata dal "fenomeno" Mayorga ma che dimostra una vivacità di talenti e di sistema molto più estesa,

dalle lunghe radici. Prima fra tutte il decentramento federalista della cultura spagnola, sempre attento (non solo finanziariamente) a promuovere e supportare lingue e peculiarità locali. E si scopre così che a fianco della citatissima Catalogna, crescono (e quanto bene) le realtà di Galizia, Comunità Valenzana, Paesi Baschi, in una sorta di tiepida competizione con la Madrid castigliana i cui benefici effetti sono tutti a vantaggio dello spettatore. E il confronto con l'Italia diviene impietoso, come dimostra anche la facilità produttiva che accompagna i testi vincitori dei premi più prestigiosi. Pino Tierno cura l'edizione accompagnando per mano su una scena che si vorrebbe ritrovare sotto casa. E in questo ipotetico viaggio, ci s'imbatta nel celebre *Mòbil* di Sergi Belbel (visto qualche anno fa al Piccolo grazie a Lluís Pasqual e pubblicato su *Hystrio* 2.2007) come nella frequentatissima Paloma Pedrero, una delle tante voci femminili delle ultime generazioni, qui con *Bacio dopo bacio*, ovvero undici donne alla scoperta del (proprio) sesso. E se *Cento metri quadri* di Juan Carlos Rubio dimostra la dimestichezza dell'ambiente al teatro più "classico" (per intreccio e solidità), *Tutte le strade* di Juan Pablo Heras ci offre un assaggio di un giovane autore già parecchio apprezzato in patria e vincitore del Valle-Inclán 2008.

Diego Vincenti

Il teatro ai tempi di Ceausescu

Matéi Visniec, *Drammi di resistenza culturale (I Cavalli alla finestra; La Donna come campo di battaglia)*

con un saggio introduttivo di Gerardo Guccini, Corazzano (Pi), Titivillus, 2009, pagg. 200, euro 14



Molto rappresentato e celebrato in madrepatria, negli altri paesi dell'Est Europa e in Francia, sua terra d'adozione dal 1987, il drammaturgo romeno Matéi Visniec ha avuto finora una visibilità limitata sui nostri palcoscenici. Del suo lungo per-

corso artistico, avviato alla fine degli anni Settanta nella morsa censoria del regime di Ceausescu, dà qui conto Gerardo Guccini in un dettagliato e partecipe saggio introduttivo, cui seguono due testi di tematica affine, ma molto distanti tra di loro per linguaggio, stile e struttura drammaturgica. Sia *I Cavalli alla finestra* che *La Donna come campo di battaglia*, messi in scena di recente dal Teatro dell'Argine di Bologna, evocano scenari di guerra, disumanità e abusi di potere. Il primo lavoro, il cui divieto di rappresentazione in Romania spinse l'autore ad espatriare, è memore della lezione di Beckett, Ionesco e Pinter: un'aspra architettura di metafore inquietanti, notevole soprattutto per le immaginifiche didascalie, che lanciano ai registi una bella sfida creativa. La seconda pièce, che risale al 1997, è invece «al 100% realista», secondo lo stesso Visniec, e affronta di petto il tema della violenza sulle donne nei conflitti balcanici. Per Guccini, che le dedica una sofisticata analisi, tale realismo sarebbe solo "apparente": in effetti, Visniec alterna con abilità spiazzante diverse modalità epiche e drammatiche; ma il risultato non mi sembra immune da una certa enfasi didascalica. Completa questo eccellente volume la nota "Tradurre dalla scena", degli attori/traduttori Pascal Aiguier, Davide Piludu e Giuseppe Salidu.

Renato Gabrielli

Manuale per il critico perfetto

Andrea Porcheddu e Roberta Ferraresi, *Questo fantasma. Il critico e il teatro*

Corazzano (Pi), Titivillus, 2010, pagg. 280, 16 euro



È il desiderio di un pensiero critico (prima ancora che di una critica teatrale) che alimenta *Questo fantasma*, nelle intenzioni "manuale" che spazia senza volontà compilative fra spettacoli e fruizione, titoli e scritture. Strano incrocio: la sostanza suona pragmatica (per esperienza e prospettiva), la

forma teorico-accademica, dichiaratamente destinata anche agli studenti del corso di "Metodologia della critica teatrale" tenuto da Porcheddu a Venezia. Critica allora. Coi suoi limiti e le sue necessità, persa nelle derive o resistente, sempre a inseguire ipotesi di ricostruzione (o restaurazione?). Una prima parte intelligentemente complessiva nello sguardo, si approfondisce nelle tre successive sezioni del libro, suddivise per necessità teorica in Soggetto, Segno e Società, ogni capitolo a indicare punti di partenza e chiavi di lettura del processo di scrittura. Ed è qui che compaiono fra le righe scuole e famiglie, sfiorate in esempi riportati integralmente che vanno da quelli di estrazione militante alla sempreverde psicanalisi, dai baluardi

femministi alle analisi che molto devono alla filosofia, del linguaggio e non. Prima di soffermarsi in chiusura su limiti ed eredità del post-moderno. *Questo fantasma* possiede l'umiltà di non offrire punti di vista univoci ma semplicemente di evocarli con una certa eterogeneità, quasi in una divertita (ma quanto utile) policromia d'intenti e riferimenti. Dimostrandosi in questo, ottimo strumento di lavoro e di studio.

Diego Vincenti

Narratori, una storia in progress

Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*

a colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia e Mario Perrotta, Civitella in Val di Chiana (Ar), Editrice Zona, 2009, pagg. 250, euro 18



Amato quanto odiato, vivace e inflazionatissimo, nutrito di grandi autori come di astuti modaioli: è il teatro di narrazione, fenomeno socio-drammaturgico da tempo di crisi, con un apporto critico ancora piuttosto sterile. Vi pone rimedio Simone Soriani, ricercatore di Studi italianistici a Pisa, qui a tracciare un panorama storico del "genere" che più

d'ogni altro ha segnato questo inizio di millennio, insieme soltanto all'evoluzione delle performance (ma con motivi e finalità quasi opposte). Un panorama storico necessariamente in divenire, che nella prima parte del volume viene analizzato dalle origini all'oggi, partendo dagli ipotetici padri (Dario Fo, ovviamente) per arrivare a un albero genealogico già ramificato in prima (Baliani, Curino, Paolini) e seconda generazione (Celestini, Enia, Perrotta), non senza "cani sciolti" dalla difficile etichettatura. Fra questi l'erede del Nobel Paolo Rossi o i musicieri Gaber e Moni Ovadia, ma anche narratori dalla complessità più spuria come Andrea Cosentino o Daniele Timpano. Interessante l'analisi evolutiva del saggio, che scandaglia le varie istanze politico-sociali, i riferimenti alla memoria perduta, il rapporto con le tradizioni. In un complessivo "francescanesimo" della scena (bella definizione di Baliani) che rimanda alla nudità espositiva del racconto e indirettamente alle sue fortune produttive. Seconda parte che raccoglie alcune conversazioni di Soriani con gli stessi protagonisti, letture piacevoli quanto ricche di spunti e aneddoti. Mentre chiude il volume la postfazione di Gerardo Guccini, abile non solo nel ritrarre la celebre insofferenza della categoria a derivazioni ed etichette, ma anche nel definire i narratori come ultima avanguardia necessaria del Novecento, antropologica prima ancora che intellettuale.

Diego Vincenti

SCAFFALE

Saggi

IL PATALOGO 32, ANNUARIO DEL TEATRO 2009, ALTRE IDEE DI TEATRO

Milano, Ubulibri, 2010, pagg. 352, euro 55

Strumento per i collezionisti, per gli studiosi di teatro di tutt'Europa, per gli appassionati dello spettacolo di oggi e per i curiosi di domani. Il nuovo Patalogo racconta la stagione teatrale appena trascorsa, mettendo in evidenza le nuove tendenze, segnalando mode e fenomeni di costume che emergono e tramontano per sottolineare i cambiamenti e le evoluzioni delle scene nazionali e internazionali. Ricco d'illustrazioni, contiene tutte le informazioni sugli spettacoli prodotti in Italia nel corso dell'anno, corredate da dichiarazioni di poetica e commenti critici, ma dedica anche delle sezioni ai festival italiani e stranieri, ai convegni, alle mostre, ai libri, ai premi di argomento teatrale. Frutto dell'autentica passione di una redazione di specialisti guidati da Franco Quadri, non si limita alla sola funzione informativa, ma è allo stesso tempo di piacevole lettura, nella continua alternanza di dati e immagini, approfondimenti e curiosità. La "sezione speciale" è quest'anno dedicata a un'analisi documentata di come alcuni grandi personaggi recentemente scomparsi - a cominciare da Pina Bausch, che figura anche in copertina - hanno cambiato l'immagine della scena.

Mirella Schino

ALCHIMISTI DELLA SCENA TEATRI LABORATORIO DEL NOVECENTO EUROPEO

Roma-Bari, Laterza, 2009, pagg. 208, euro 20

«Ma un teatro-laboratorio che cosa è? Chi ne sa qualcosa? Perché teatro-laboratorio?» È la domanda rivolta da Eugenio Barba, fondatore dell'Odin Teatret, a se stesso e a chi ha condiviso con lui un'avventura teatrale diversa, che non si è mai lasciata classificare

nei tempi e nei modi della normale produzione dello spettacolo. Questo libro è il racconto del dibattito seguito a quella domanda, un dibattito che ha coinvolto grandi protagonisti della scena novecentesca, durato quattro anni, dalla punta dello stivale italiano ad Århus, nel Nord della Danimarca.

Luigi Allegri

L'ARTIFICIO E L'EMOZIONE. L'ATTORE NEL TEATRO DEL NOVECENTO

Roma-Bari, Laterza, 2009, pagg. 208, euro 20

Luigi Allegri, ripercorrendo le teorie novecentesche sull'attore, da Stanislavskij a Mejerchol'd, da Brecht a Grotowski, le scopre attraversate da due grandi correnti: chi chiede all'attore una partecipazione esistenziale prima ancora che professionale e chi lo considera soprattutto un consapevole utilizzatore di tecniche. Polarizzazioni, entrambe, che recuperano all'attore del Novecento centralità creativa e uno statuto originario di corporeità, grande rimosso del teatro ottocentesco.

Giorgio Strehler

AUTOBIOGRAFIA PER IMMAGINI

a cura di Paolo Bosisio e Giovanni Soresi, Corazzano (Pi), Titivillus, 2009, pagg. 304, euro 18

Fotografie che «fermano attimi» e didascalie critiche dalla grande forza evocatrice per ripercorrere l'arte e la vita di Giorgio Strehler, regista di inarrivabile genio, cui molto deve la storia del nostro teatro. Il volume è nato grazie ai materiali di persone che conoscevano bene il maestro: Luigi Cimino che ha fotografato per anni la maggior parte sia delle prove sia degli spettacoli e Paolo Bosisio che, oltre ad avere studiato con passione l'opera di Strehler, ha avuto molti incontri diretti, attraverso i quali oggi propone con precisione riflessioni e notizie sui singoli spettacoli.

Tommaso Le Pera

CARLO GOLDONI. IL TEATRO NELLE FOTOGRAFIE DI TOMMASO LE PERA

Cinisello Balsamo (Mi), Bevivino, 2010, pagg. 400, euro 85

Dopo Pirandello e Shakespeare è Carlo Goldoni il protagonista degli

scatti di Tommaso Le Pera. I più importanti allestimenti goldoniani degli ultimi trentacinque anni rivivono attraverso gli scatti del grande fotografo, corredati dall'introduzione di Maurizio Scaparro e da un apparato critico che ne ricostruisce la genesi e le peculiarità tecniche ed estetiche. Il piano editoriale dell'opera prevede altri nove volumi dedicati a Molière, classici greci, Ibsen e Strindberg, Cechov, Brecht, teatro dell'assurdo, Pinter, Scarpetta e Viviani e la triade Miller, Williams e O'Neill.

Paola Bassani, Francesco Caggio

INTRECCI DI STORIE TRAME PERSONAGGI. FARE TEATRO PER I BAMBINI

Corazzano (Pi), Titivillus, 2009, pagg. 176, euro 16

In occasione dei trent'anni del Teatro Laboratorio Mangiafuoco i protagonisti raccontano la loro storia, ma nello stesso tempo danno ai lettori (educatrici, attori, studenti, genitori) uno strumento di conoscenza e riflessione, una traccia che li avvicini al teatro per i bambini. Il pedagogista Francesco Caggio arricchisce il volume con stralci delle lezioni tenute ai Nidi e alle Scuole dell'Infanzia di Milano nell'ambito del progetto "Teatro e Prima Infanzia".

Testi, riviste e multimedia

Hugo von Hofmannsthal

L'INCORRUTTIBILE

Torino, Einaudi, 2010, pagg. 74, 11 euro

In questa pièce del 1923 lo scrittore austriaco riesce a riprendere le forme della tradizione teatrale europea innovandole dall'interno, con una sensibilità tutta moderna. Gli intrighi adulterini del giovane barone Jaromir vengono contrastati dal domestico Theodor, che si illude di essere il regista degli avvenimenti. Ma fra intrighi e contro-intrighi, Theodor, invece di dominare il destino proprio e altrui, riesce soltanto a innescare una catena di conseguenze che gli sfuggiranno completa-

mente di mano e che sfoceranno in una felice conclusione per gli imprevedibili intrecci delle scelte di tutti i personaggi.

Claudio Giovanardi, Ilde Consoles

PETROLINI INEDITO. COMMEDIE, MACCHIETTE E STORNELLI MAI PUBBLICATI

Roma, Gremese Editore, 2010, pagg. 400, 27 euro

Per la prima volta si offre al lettore un'edizione critica di venti testi inediti di Petrolini, troppo a lungo considerato solo un attore. Ne emerge il ritratto di un autore versatile, che usa il romanesco ma non rinuncia ai suoi famosi giochi linguistici; un commediografo ingiustamente relegato nel teatro dialettale di primo Novecento. Oltre a restituire al grande artista romano il giusto tributo per l'originalità drammaturgica, questo volume (al quale seguirà un secondo relativo ai testi in lingua) porta alla luce la stupefacente creatività linguistica e la spiccata sensibilità verso il dialetto della Roma di primo Novecento, di cui Petrolini lascia una preziosa testimonianza. La prefazione è di Gigi Proietti.

Mario Scaccia

INTERPRETANDO LA MIA VITA. IL MIO TEATRO, I MIEI PERSONAGGI, LA MIA STORIA

Bologna, Paolo Emilio Persiani Editore, 2009, pagg. 144, euro 14,90

Un grande attore che ripercorre i momenti salienti della sua carriera in un volume e in sito internet correlato, strumenti utili per approfondire la vita e l'opera di uno degli interpreti più significativi della scena teatrale italiana. Scaccia stesso conduce il lettore in un lungo viaggio fatto di personaggi e ruoli interpretati, di "dietro le quinte" e di parti recitate, ma anche di straordinarie personalità incontrate sul palco. Racconta come il suo corpo, la sua voce e i suoi gesti sono stati di volta in volta modellati attraverso un attento studio attoriale per dare vita ai suoi numerosi personaggi da Plauto a Petrolini, passando per Shakespeare e Molière fino a giungere al teatro contemporaneo e moderno di Ionesco, Dürrenmatt e Beckett. La prefazione è di Leonardo Bragaglia.

Giorgio Strehler,
regista e interprete di
L'albergo dei poveri, di
Gorki (1947, Archivio
Piccolo Teatro di
Milano, tratto da
*Autobiografia per
immagini*).

**Wajdi Mouawad, Jean-Marie Bes-
set, David Lescot, Pierre Notte
FACE À FACE 2010. PAROLE DI FRAN-
CIA PER SCENE D'ITALIA**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2010, pagg.
312, euro 18

Per il secondo anno consecutivo l'Ambasciata di Francia in Italia e la Titivillus Mostre Editoria propongono una scelta dei testi inseriti nel cartellone del Progetto «Face à Face. Parole di Francia per scene d'Italia», giunto alla quarta edizione. La rosa di testi costituisce una piccola parte del programma 2010, che unisce una ventina di teatri sparsi su tutto il territorio nazionale per diffondere la conoscenza della drammaturgia contemporanea di lingua francese attraverso una serie di spettacoli e di letture.

**Monica Guerritore
LA FORZA DEL CUORE**

Milano, Mondadori, 2010, pagg. 189,
euro 17

La storia di una donna diventata attrice teatrale da bambina grazie all'*imprinting* di Giorgio Strehler che la volle nel ruolo di Anja ne *Il giardino dei ciliegi* di Cechov. La Guerritore racconta, tra aneddoti divertenti e riflessioni personali, la delusione d'amore per Giancarlo Giannini, l'incontro di lavoro e di passione con Gabriele Lavia, la dolorosa separazione, la nuova unione con Roberto Zaccaria. Nasce in lei anche la passione per la scrittura con la creazione di uno spettacolo dedicato a Giovanna d'Arco e il monologo *Dall'Inferno all'Infinito*, mette in luce, inoltre, la forza nell'affrontare la malattia dimostrando che si può vincere e tornare a vivere serenamente.

**Massimo Sgorbani
DUE PEZZI QUASI COMICI**

Roma, Editoria & Spettacolo, 2009,
pagg. 122, euro 15

Due testi in bilico tra comicità e dramma. In *Innocenza* il dramma irrompe nella forma dello sgradevole, attraverso i monologhi di quattro personaggi che violano le leggi del codice morale e penale con candore, convinti fino in fondo della validità delle loro pessime ragioni. E

sgradevoli sono anche i protagonisti di *Per soli uomini*, col loro uso sfrenato del turpiloquio, dell'osce-
no, di un linguaggio pornografico che ha tutte le tinte della violenza ma viene declinato nei modi tipici della commedia.

**SCENE A DUE. 50 DUETTI TEATRALI
DAL MIGLIOR REPERTORIO INTERNA-
ZIONALE**

Chiara Vatteroni (a cura di), Roma,
Gremese Editore, 2010, pagg. 222,
19,50 euro

Il volume contiene una raccolta di scene a due appartenenti a varie epoche e generi teatrali. Da *Fedra* di Seneca ad *Amadeus* di Peter Shaffer, da *Misura per misura* di William Shakespeare ad *Affabulazione* di Pier Paolo Pasolini, i testi sono stati scelti in modo da presentare stili diversificati e personaggi maschili e femminili adatti a interpreti di tutte le età.

**Marco Baliani
HO CAVALCATO IN GROPPA AD UNA
SEDIA**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2010, pagg.
168 + dvd, euro 18

L'autore traccia un bilancio dell'esperienza teatrale del teatro di narrazione. Un bilancio e, allo stesso tempo, una riflessione sugli sviluppi del percorso artistico di una delle più interessanti voci del teatro italiano. Baliani nel libro scrive: «il motivo per cui ho cominciato, più di venti anni fa, a trasformare l'atto teatrale in una narrazione era la ricerca di un linguaggio che mi permettesse di descrivere il mondo in una forma complessa, che uscisse dai consueti canoni teatrali della rappresentazione ma più ancora che rimettesse in gioco il modo di percepire la scena da parte dello spettatore. Quando racconto - prosegue - costringo a spostare la percezione dall'occhio all'orecchio, a privilegiare l'ascolto sulla visibilità. In una società ove tutto è visibile, spiabile, registrabile visivamente, la narrazione ricrea il mistero di un invisibile che si manifesta. Questo - conclude - è uno dei motivi che mi hanno spinto a indagare in quali e quante forme potesse avvenire l'atto del narrare».



PROVE DI DRAMMATURGIA

Gerardo Guccini, Dario Tomasello (a cura di), Corazzano (Pi), Titivillus, n. 2,
dicembre 2009, pagg. 33

Dopo il numero dedicato a Matéi Wini-
niec, si prosegue l'indagine nel teatro post-novecentesco soffermandosi su Vittorio Franceschi, protagonista di un teatro di impegno civile, sulle leve under 30 emerse dal Premio Tondelli (Premio Riccione), sull'innovazione teatrale del sud con approfondimenti su Letizia Russo, Vincenzo Pirotta, Tino Caspanello, Saverio La Ruina.

ATTI & SIPARI

Pisa, Edizioni Plus, n. 5, ottobre 2009,
pagg. 48, euro 9

Al centro di questo numero, una ricca ricognizione nella drammaturgia siciliana con un'analisi dal testo alla scena e viceversa nel teatro di Em-

ma Dante scritta da Anna Barsotti e interviste a Vincenzo Pirrotta (di Maurizio Iacono) e a Davide Enia (di Simone Soriani). Completano la rivista interviste a Paolo Puppa e Anna Meacci.

**Anna Testa
BUONASERA AROLDI, BUONASERA
GIULIANA**

Milano, B.C. Dalai, 2010, pagg. 216 +
dvd, euro 22

Si ripercorre la vita artistica e sentimentale di due grandi artisti, Aroldi Trieri e Giuliana Lojodice, in un libro e nel dvd allegato organizzato per temi con interviste ai protagonisti affiancate a spezzoni di film e spettacoli teatrali. Completano il volume testimonianze di illustri amici della coppia come Fausto Bertinotti, Gianni Letta, Renato Zero e Maurizio Costanzo oltre a un ricco apparato fotografico e alla teatrografia e cinematografica completa dei due attori.

PRO & CONTRO

Minimalismi drammaturgici fra Bergman e la cronaca nera

Gioco al massacro fra coppie dell'alta borghesia svedese. E Rifici compie il suo capolavoro, al timone di un progetto in cui ogni aspetto scenico lo supporta. A partire dalla splendida scenografia aeroportuale di Guido Buganza, glaciale per bellezza scandinava, dai rimandi hopperiani, tutta giocata su una geometricità orizzontale che amplia le prospettive e dona eleganza. E le due ante a scorrimento che incorniciano i lati, colme come sono di libri e di abiti (cultura e apparenza), sono un piccolo/grande esempio di come l'estetica possa divenire significativa, la forma sostanza. Discorso a parte merita la drammaturgia. Testo da studiare nelle scuole, per l'abilità con cui rende la conversazione quotidiana, fra lampi di follia e un lirismo misurato, capace di regalare monologhi di pura letteratura. Per altro non facile, denso com'è di minimalismo ipercalorico che si sviluppa lungo il corso di un decennio, toccando tre continenti, giocando sempre con l'incomprensibili-

tà del caso, il flashback. Qui Rifici mette in mostra il suo talento, rendendo omogenea una realtà frammentata (trenta diversi quadri) e facendo leva sugli inserti video per legare i passaggi più ostici e immaginifici (in un bianco e nero da film francese), con scarti "a vista" che vanno perfino ad amplificare i sottotesti drammaturgici. Certo, dimensioni e lunghezze ronconiane, ma declinate in un linguaggio proprio non più acerbo, abile anche nello sfruttare appieno il peculiare spazio dello Studio. E Bergman avrebbe apprezzato. Meno la fuga degli spettatori a metà tempo, malcostume che si affaccia appena si superano le due ore, di cui si è stati testimoni anche durante splendidi Nekrosius. Insomma, quasi un marchio di qualità... Pochissimi i cali di ritmo (la scena della fantasia erotica) in una struttura solida e di grande emozione. Bravo Rifici, dopo l'altalenante Lagarce dello scorso anno. E bravi gli interpreti, con forse su tutti Francesco Colella. Vagamente fuori interpretazio-

ne invece Melania Giglio, troppo sopra le righe in una prima parte che ci si aspetterebbe diversa. Torna Norén anche in *20 novembre*, a chiudere un dittico a lui dedicato che prosegue l'impegno del Piccolo nello scoprire la drammaturgia contemporanea. Regista e interprete, Fausto Russo Alesi si misura con un testo meno brillante del precedente ma intelligente nell'evitare il pericolo retorica. Altissimo peraltro, visto il rifarsi a vita, morte e follia di Sebastian Bosse, diciottenne che nel 2006 lasciò un testamento spirituale sul web e andò a sparare nella sua ex-scuola, prima di suicidarsi. Columbine alla tedesca solo sfiorata, visto che nonostante bombe e armi automatiche, fortunatamente non morì nessuno tranne il ragazzo stesso, ben equipaggiato ma non proprio un ceccchino. Ambiente intimo, (s)persi in platea fra manichini inquietanti. Che la società è omologante e ottusa, deprime le individualità, isola l'anomalia. Con un countdown a segnare il viaggio al termine della notte di un grandissimo interprete, qui diciottenne dolce e malsano allo stesso tempo. Peccato per gli spezzoni dedicati ai videogiochi violenti: retorica populista da quattro soldi, buona sola per certi giornalacci. Ma sono dettagli (di nuovo...). Perché in pochi metri quadri Russo Alesi si muove come un animale in gabbia, rincorrendo un monologo che molto gli deve. Fra filosofia da Smemoranda e barlumi di poesia, con un'intensità che catalizza sguardo ed emozioni. *Diego Vincenti*

DETTAGLI, di Lars Norén. Traduzione di Annuska Palme Sanavio. Regia di Carmelo Rifici. Scene di Guido Buganza. Costumi di Margherita Baldoni. Luci di Claudio De Pace. Con Giovanni Crippa, Elena Ghiaurov, Francesco Colella, Melania Giglio, Gianluigi Fogacci, Silvia Pernarella, Ivan Senin. Prod. Piccolo Teatro di MILANO.

20 NOVEMBRE, di Lars Norén. Traduzione di Annuska Palme Sanavio. Regia e interpretazione di Fausto Russo Alesi. Scene di Marco Rossi. Luci di Claudio De Pace. Prod. Piccolo Teatro di MILANO.



Strindberg, O'Neill, Bergman. Evidenti, ma anche dichiarati, i numi tutelari della drammaturgia di Lars Norén. È svedese, in fondo, quindi la cosa sorprende poco. Ma non basta essere svedesi per avere qualcosa di nuovo da dire sugli inferni di coppie borghesi (*Dettagli*) o su truculenti fatti di cronaca (*20 novembre*). E la lente d'ingrandimento, sotto cui per quasi quattro ore, Norén mette dieci anni di vita (1989-1999) dei quattro protagonisti di *Dettagli*, più che generare un lavoro "verticale" di scavo in profondità, si sviluppa "in orizzontale" reiterando, senza una necessaria ragione drammaturgica, temi, problemi e nevrosi di un'upper class scandinava che, nel suo inquieto e snobissimo peregrinare tra Stoccolma, New York e la Toscana, vorrebbe essere emblema delle malsane relazioni (soprattutto sentimentali) di un Occidente

Elena Ghiaurov, Melania Giglio, Francesco Colella e Giovanni Crippa in *Dettagli*, di Lars Norén, regia di Carmelo Rifici (foto: Attilio Marasco).

Una scena di *Otello & Iago*, di Massimo Schuster.



all'apparenza ricco e felice, in realtà votato a una masochistica autodistruzione. A ben altre profondità ci aveva abituato il suo maestro Bergman. Con non poca ambizione Norén queste profondità vorrebbe farle scaturire dai "dettagli" delle esistenze di Erik, Ann, Stefan ed Emma – rispettivamente un editore, un medico, uno scrittore e un'aspirante scrittrice –, tutti insoddisfatti delle loro vite di coppia, tutti pronti a incrociare nuove relazioni e a farle nuovamente fallire, le donne ossessionate dal desiderio frustrato di maternità, gli uomini divisi tra pulsioni schizofreniche e ipocondria. Per tutti, reale o solo potenziale, la possibilità di vincere una vacanza-premio in un ospedale psichiatrico. Dalla asfittica drammaturgia europea, che ha perso il coraggio della narrazione di respiro epico (e subito il pensiero corre a quanto è bello *Angels in America* di Tony Kushner!), ormai arrivano solo frammenti balbettanti di esistenze infelici (e un poco irritanti), che hanno però la pretesa di tenere inchiodato lo spettatore per durate inversamente proporzionali alla sostanza. Col risultato di creare dei gran fuggi fuggi all'intervallo. Eppure siamo al Piccolo Teatro, e il pubblico non è certo quello del Bagaglino. La regia di Carmelo Rifici si muove con mano elegante, ma davvero poco coraggiosa, assecondando la ripetitiva meccanicità dell'impianto drammaturgico e amplificando il tono asettico dei dialoghi e degli incontri-scontri tra i personaggi, che risultano gelidi anche nei momenti più drammatici. Nessuno ci convince, nessuno ci emoziona. Angoscia e turbamento, pur di diverso segno, dovrebbe produrre pure *20 novembre*, il delirante monologo del giovane Sebastian Bosse prima di andare a far strage nel suo liceo. Ma anche qui il testo non aiuta, perché la temperatura drammaturgica rimane la stessa dalla prima scena all'ultima. Non c'è climax, non c'è profondità (psicologica, storica, sociale o altra) né scarto di prospettive analitiche e i pensieri del giovane killer, che non è certo un genio, si arrotolano nella loro piatezza per un'ora e quindici minuti che sembrano infiniti. Banalità del male o banalità della scrittura? E il pur bravissimo Fausto Russo Alesi (qui in veste anche di regista) sputa l'anima con un virtuosismo attorale ai limiti del manierismo per insufflare nella vicenda idee (i manichini-vittime iperrealistici, l'arsenale da kamikaze ecc.) e vita. Ma dopo un po' ci si ritrova fatalmente a osservare il *display* del *countdown* della strage più per vedere quanto manca alla fine che per attendere con ansia il drammatico epilogo. *Claudia Cannella*

L'occhio spietato della tv non svela l'enigma Lulù

LULÙ, di Carlo Bertolazzi. Regia di Andrée Ruth Shammah. Scene di Elena Martucci. Costumi di Barbara Petrecca. Luci di Domenico Ferrari. Musiche di Michele Tadini. Con Sabrina Colle, Marco Balbi, Chicca Minini, Marco Vergani, Eugenio de' Giorgi, Pietro Micci. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

IN TOURNÉE

Era stato Corrado Alvaro a intravedere nel personaggio di Lulù - intendiamoci bene, la Lulù di Bertolazzi, non la Lulu di Wedekind, peraltro più o meno coetanea della ballerina dell'autore lombardo che cerca il suo posto al sole ma anche, sembra, una sua identità - una certa somiglianza, o meglio, anticipazione di certi personaggi femminili pirandelliani. Alla protagonista, ad esempio, di *Come tu mi vuoi*. Suggerimento interessante che torna a far sua anche Andrée Ruth Shammah, in questa *Lulù* dove la vicenda bertolazziana viene rispettata, i costumi sono di inizio secolo e le battute le stesse, anche se altre ne vengono introdotte per dare altro sale. E stessi naturalmente sono i nomi dei personaggi, a cominciare da quello di Mario, il giovane di buona famiglia da cui Lulù si farà sposa ma che tradirà (e mal le incorrà, visto che il finale è tragico, da commedia verista o zoliana, anche se la stessa è tinta di bozzettismo). La struttura insomma è quella originale, ma lo spettacolo va alla ricerca di vie diverse, appunto più freudiane e pirandelliane, considerato che qui uno dei personaggi vien fatto diventare anche regista, parente stretto del dottor Hinkfuss, il quale s'affanna (non molto, in verità, da quel che si vede) a cercare di svelare il mistero della fragile Lulù (Sabrina Colle, bambolesca e innocua). E forse basterebbe, se non fosse che la regista, nel tentare di descriverci o di dimostrarci una Lulù appunto in cerca di identità, va oltre e crea uno spettacolo dove, per stare al passo con i tempi (i nostri tempi tecnologici... ma che noia!), miscela reale e virtuale. Spieghiamo: fa entrare, senza chiedere il permesso allo spettatore (tanto poi questo alla fine applaudirà), il linguaggio televisivo in quello del teatro. Ed ecco un operatore-attore sempre sulla ribalta a braccare con la sua telecamera, occhio spietato, la protagonista che educatamente lascia fare. Interessante certo l'idea, ma forse sulla carta, perché poi, a conti fatti, il risultato non è esplosivo. Né il *cameraman*, né il finto

regista Riccardo De Farnesi-dottor Hinkfuss risolvono l'enigma Lulù, ballerina di scarso valore e di troppe bugie. *Domenico Rigotti*

Schuster: il Moro in flashback

OTELLO & IAGO, testo e regia di Massimo Schuster. Costumi di Marco Caboni. Con Alessandra Bedino e Massimo Schuster. Prod. Théâtre de l'Arc-en-Terre, MARSIGLIA - Teatro del Buratto, MILANO.

IN TOURNÉE

Inizia quasi dalla fine, pochi attimi prima che Otello ponga fine alla vita della moglie Desdemona, *Otello & Iago* di Massimo Schuster, per poi ripercorrere in una sorta di lungo *flashback* la celebre storia del Moro di Venezia. Dopo numerose prove da solista, l'artista italiano di nascita, ma francese di adozione, fondatore nel 1975 del Théâtre de l'Arc-en-Terre, ha scelto di lavorare con l'attrice e regista Alessandra Bedino per accentuare al massimo il dualismo tra i due protagonisti. Un po' burattinaio un po' sciamano, Schuster/Otello domina la scena nel suo lungo caffè-nero, creando un forte contrasto con Bedino/Iago, che indossa un completo di velluto e stivaloni di gomma. Il regno di Iago è un giardino modello da villetta di provincia, con un muro ricoperto d'edera e le statuette dei nani. È lì che si trovano tutti gli altri personaggi della tragedia, rappresentati da semplici bastoni sormontati da teste di legno scolpite da Nino Cuticchio ed Enzo Moavero, piantati ognuno in un vasetto. Tutto è limitato all'essenziale: sia l'animazione - le teste vengono prese dai vasi ogniquale volta l'intreccio ne richiama la presenza e poi li ricollocata - sia il testo, ridotto solo ai passaggi chiave, ma la sua scarificazione estrema rischia di ridurre a ben poca cosa l'opera di Shakespeare e fare di molti dei personaggi simulacri vuoti. Anche i frequenti cambi di piani, toni e registri narrativi non sono ben amalgamati e talvolta risultano stridenti. La scena più riuscita per efficacia visiva e impatto emotivo è l'uccisione di Desdemona, strozzata con i suoi stessi abiti da un Otello disperato e crudele. In *Otello & Iago*, Schuster sceglie di porre l'accento più sul tema del rifiuto dello straniero che su quello della gelosia. La tematica del razzismo e della paura del diverso - espressa apertamente in un finale un po' slegato e didascalico, in cui paradossalmente Otello cerca ancora Iago per esserne definitivamente respinto - rimane però una buona intenzione senza esiti pregnanti. *Valeria Ravera*

AL PICCOLO TEATRO

Dodin & Shakespeare,
Pene d'amor ritrovate

PENE D'AMOR PERDUTE, di William Shakespeare. Adattamento e regia di Lev Dodin. Scene di Alexander Borovsky. Luci di Gleb Fishtinsky. Con Vladimir Seleznev, Alexey Morozov, Pavel Gryaznov, Alexander Zavialov, Igor Ivanov, Oleg Dimitriev, Maxim Pavlenko, Oleg Ryazantsev, Daria Romyantseva, Elizaveta Boyarskaya, Elena Solomonova, Urszula Malka. Prod. Maly Drama Teatr, SAN PIETROBURGO.

È davvero la commedia più elaborata e artificiosa di Shakespeare, *Pene d'amor perdute*, tanto da ritenerla non rappresentabile? Forse il giudizio è totalmente errato, visto che vi è anche chi (e facciamo il nome di Harold Bloom) la pensa ben diversamente, al punto da affermare di trarne dall'ascolto «un piacere più puro che da qualsiasi altro dramma». E ancora gli piace pensare che l'autore l'abbia composta «con entusiasmo unico e particolare», l'entusiasmo dimostrato anche da Lev Dodin nell'avvicinarsi appunto a quella che è la terza delle «commedie festose» del Nostro (le altre essendo *Sogno di una notte di mezza estate* e *Come vi piace*). Una festevolezza che riceve soprattutto da quel linguaggio eccentrico che è in continuo crescendo. Perché poi la trama, si sa, non è gran cosa. Tutta a star lì (o quasi) nell'incontro-scontro tra due drappelli di giovani. Ma gente altolocata. Gentiluomini gli uni capeggiati da un giovane re alquanto miogino come i suoi amici e lord con i quali sottoscrive un patto secondo il quale per tre anni si dedicheranno solo ai piaceri della mente, trascurando quelli del cuore. Dame cortesi l'altra schiera alla cui guida è una giovane principessa. Stanno sulle loro i maschi, ma bastano pochi sguardi perché sia capitolazione.

Succede però che i baldi giovanotti, compreso l'umbratile e intellettuale Biron, si scelgano la partner in modo oculato. Più astute e dispettose, pongono tuttavia le dame la loro condizione: un anno di lontananza prima di concedere il sì. Ripetiamolo, lieve e galante *Pene d'amor perdute* apparentemente può sembrare solo un pretesto per una raffinata avventura lessicale, in realtà poi sotto lo smalto delle parole affiora uno strato di ermetico splendore, che va al passo con una affascinante carica di ambiguità. Dodin si è permesso di sfozzare, cancellando anche alcuni personaggi, e così facendo è riuscito a creare uno spettacolo libero, molto divertente, collocato entro una stilizzata ma estrosa cornice. Candidi e leggeri i costumi, e tutto a correre freneticamente in un bianco e nero alla Lubitsch. Forse va persa

un poco la malinconica riflessione sull'incertezza dei sentimenti e tutto diventa solo gioco. Ma la cosa si perdona, tanto più poi che grande è la bravura dei giovani attori ed ex allievi del Maly (tra i quali non manca qualche più anziana e autorevole presenza), di una freschezza invidiabile, di una simpatia unica, sempre a muoversi con una vivacità sorprendente, ad arrampicarsi su quelle cave e tronche betulle come sulle parole.
Domenico Rigotti

Tra Israele e Palestina
Gesù torna bambino

CANZONE AL VANGELO, O AI BAMBINI BOMBARDATI IN PALESTINA, testo e regia di Cristian Ceresoli. Musiche di Gianluca Casadei e Antonio Pizzicato. Con Silvia Gallerano, Antonio Pizzicato, Gianluca Casadei. Prod. Cristian Ceresoli-Eti-Cei, MILANO.

IN TOURNÉE

Sono ormai sei anni che Cristian Ceresoli, originale figura di scrittore, regista e attore, porta avanti una coraggiosa e singolare ricerca tesa al confine tra parola, musica e poesia. Se *Voce sola*, lo spettacolo di esordio del 2004, di questo percorso era un po' il manifesto programmatico, *Canzone al Vangelo* ne è la compiuta espressione. Ceresoli si priva di ogni residuo apparato scenico e mette in mostra ciò che è assoluto: tre leggit, una fisarmonica, due attori vestiti di nero e una di bianco, due cilindri rossi e uno marrone. Come nell'opera d'esordio rimane il substrato mitico, che qui è desunto dai racconti evangelici, su cui vengono innestate notizie di attualità sul conflitto israelo-palestinese e le letterine a Dio dei bambini. Non c'è che dire, l'esperimento funziona: la coppia Ceresoli-Pizzicato è ormai collaudata alla perfezione e non risente dell'impegnativo confronto con l'Eti e la Conferenza Episcopale Italiana, qui nelle vesti di committenti. Perfetti anche gli innesti del fisarmonicista Casadei e di Silvia Gallerano, brava quanto basta per portare quel tocco di magia necessario all'atmosfera favolistica di cui è impregnato il racconto. Né ci sono sbavature nella drammaturgia: la difficile scommessa di saldare insieme la storia contemporanea con quella evangelica può dirsi vinta, il racconto fila via veloce, non privo di immagini poetiche originali e commoventi, come quella, finale, di Gesù che sulla croce torna bambino. Cosa manca, allora, allo spettacolo? Forse il coraggio di rischiare. Perché *Voce sola* era un'opera profondamente originale, dove il mito di Edipo veniva reinventato alla luce di un'esperienza innanzitutto personale. Qui, al contrario, complice forse l'impegnativa committenza, è tutto più edulcorato, forse stilisticamente più perfetto, ma meno

incisivo: un più coraggioso attraversamento dell'opera evangelica avrebbe forse giovato alla scrittura, rendendola magari meno intellegibile al grande pubblico, ma certo più aperta e ricettiva verso le contraddizioni della vita contemporanea. *Roberto Rizzente*

Un re e i suoi demoni

KING RICHARD II, STUDIO PER AUTORITRATTO, da William Shakespeare. Drammaturgia, regia e interpretazione di Roberto Trifirò. Scene e costumi di Guido Buganza. Luci di Alessandro Canali. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

Non ama i compromessi Roberto Trifirò, interprete raro e dalla vasta cultura. Cerca il proprio teatro a dispetto di tutto, preferendo a produzioni di cassetta una «paternità produttiva» che tutto intorno a sé concentra: testo, regia, istrionismo, traduzione. E se questo permette di sviluppare amori e passioni (Pirandello, Beckett, Adamov), rischia ogni stagione di pendere sempre più verso una sterile autoreferenzialità. Al coraggio di ripetere il poco frequentato *Riccardo II*, fa quindi da contraltare l'incapacità di osservarsi con occhio esterno, lucido, non di pancia. La polifonica tragedia shakespeariana (sul perfido sovrano spodestato, che muore in qualche maniera in carcere), diviene qui monologo serratissimo con tutti i difetti tipici delle creature dall'unico, egocentrico padre: prolissità, indifferenza allo spettatore, povertà registica, drammaturgia (in)fedele e mai in grado di rapire sguardi e attenzioni. Certo, Trifirò tiene in piedi il tutto, con voci e gesti a crear un coro d'anime su cui domina un sovrano sconfitto e imprigionato, alle prese coi propri demoni. Coi propri fantasmi. In una lettura estremamente interiorizzata (non distante dagli amati rimandi psicanalitici), che diviene soliloquio di follia e misticismo. Ma l'attore non basta. Come non bastano l'*incipit* vivacemente grossolano (un trono divenuto un cesso: viene in mente Buñuel) o gli interessanti inserti rumoristi (ma incomprendibile l'ascolto integrale di *Sacrifice* cantata da Sinead O'Connor: davvero troppo). Perché complessivamente domina un intellettualismo freddo, quasi snob, che smentisce il co-

raggio culturale delle intenzioni mai riuscendo ad avvicinare il pubblico. Figurarsi lo spettatore meno smaliato. E che non fa onore a una delle intelligenze più vivaci della scena contemporanea. *Diego Vincenti*

Tutti i colori della morte

LA MORTE DI IVAN IL'IC, da Lev Nikolaevic Tolstoj. Drammaturgia di Raffaele Rezzonico. Regia di Claudio Autelli. Scene e costumi di Emanuele Crotti. Luci di Luigi Biondi. Con Giulio Baraldi, Fabrizio Lombardo, Valentina Picello, Giulia Viana, Francesco Villano. Prod. Crt, MILANO.

Sono passati due anni dal debutto, nel 2008 al Crt, de *La licenza*. Concluso il tirocinio al Litta, Claudio Autelli torna al teatro che lo ha consacrato con un testo implacabile: il tolstojano *Morte di Ivan Il'ic*. Scelta coraggiosa, se si considera la giovane età dell'autore, ma affrontata con autorità e sicurezza. Il testo di Tolstoj viene semplificato, i personaggi - il dottore, il cameriere, la moglie e la figlia di Ivan Il'ic - trasformati in caricature, speculari l'un l'altra. Manca un finale consolatorio: Gerasim, il servitore buono, portavoce dei valori evangelici predicati dal vecchio Tolstoj, è eliminato. Non mancano le belle immagini - il bianco accecante della camera di Ivan Il'ic che lentamente si trasforma in una stanza d'ospedale, l'urlo muto del protagonista nel finale, il suo balletto spasmodico dinanzi alla diagnosi del dottore, il valzer delle ombre dietro i tendaggi -, prova di un innegabile talento visivo. Il risultato è uno spettacolo vivace e godibilissimo, ben delineato nelle sue coordinate essenziali: il non-senso della carriera forense e del *décor* borghese, la società civettuola e fanfarona, il culto delle apparenze insito nelle relazioni sociali. Come nel pinteriano *Amante*, tuttavia, questi stimoli cadono senza un adeguato approfondimento. Una più accurata ricostruzione dell'ambiente sociale in cui Ivan Il'ic è inserito ne avrebbe reso più sconvolgente l'assurda morte. Una recitazione più introspettiva e meditata avrebbe lasciato emergere la riflessione esistenziale del grande Tolstoj in tutta la sua ambiguità. Il rischio, insomma, è sempre quello: Autelli vince e convin-

ce, ha estro e fantasia, le sue partiture seguono un ritmo infallibile e calibrato, senza cadute di sorta. Troppo spesso, però, a discapito della polisemia semantica, quel sottobosco di virgolettati, di "se" e di "ma" insito in ogni grande opera, che, solo, può dare forza al robusto impianto scenico imbastito dal talentuoso regista. *Roberto Rizzente*

Marat vs Robespierre match nel secolo dei Lumi

L'AFFARE DANTON, da Stanislaw Przymyskowska. Regia di Raul laiza. Scene di Giulia Capodiecchi e Teatro La Mandrugada. Costumi di Monique Bertrand e Ana Maria Luisa Romano. Luci di Alessandro Borroni e Teatro La Mandrugada. Con Alessandro Borroni, Simone Lampis, Emanuela Mancosu, Roberta Secchi, Monica Zipparrì. Prod. Teatro la Mandrugada, MILANO.

Nonostante siano passati più di quarant'anni dalla fondazione dell'Odin Teatret, il nome di Eugenio Barba suscita sempre una certa emozione presso gli addetti ai lavori. Non deve essere stato facile per Raoul laiza, che di Barba è l'assistente, ritrovare una propria strada, indipendente dal maestro. Perché la lezione del grande salentino è lì, la si vede nelle accorte coreografie, nell'uso smodato del colore, nell'atletismo degli interpreti, nella simpatia accordata ai canti popolari. A differenza di tanti epigoni, però - ed è questo uno dei meriti dello spettacolo - il regista argentino non sceglie la via di comodo del "terzo teatro" ma prende un testo che con Barba ha poco da spartire: *L'affare Danton* della scrittrice polacca Stanislaw Przymyskowska. Un testo pregevole, denso di personaggi e di riferimenti storici, letto attraverso la mediazione del film *Danton* di Wajda, senza dimenticare Büchner, Rolland, Weiss, Müller e Camus. Un compito gravoso per qualunque regista, che laiza affronta con dedizione e coraggio, lasciando sullo sfondo le lotte tra il popolo per concentrarsi sullo scontro ideologico tra i due contendenti, Marat e Robespierre, senza rinunciare alle belle immagini, che sono tante e che conquistano gli spettatori, come la cena e la condanna di Marat. Certo, non tutto con-

TESTORI/SCOMMEGNA

Cleopatràs, regina di Brianza inno alla vita in morte dell'amato



CLEOPATRÀS, di Giovanni Testori. Regia di Gigi Dall'Aglio. Con Arianna Scommegna e Chiara Torselli. Prod. Atir, MILANO.

IN TOURNÉE

Cleopatràs, Erodiàs, Mater Strangosciàs: tre eroine, tre miti della cultura occidentale, divisi da tutto - estrazione sociale, contesto storico, personalità - per consegnare ai posteri il proprio personalissimo inno alla vita. Alle soglie della morte, con i *Tre Lai* Testori sigilla il suo testamento artistico, compendiando una produzione strabordante e discussa, tra le più significative per qualità e quantità dei temi proposti. Nonostante l'innegabile valore artistico, questi monologhi, pubblicati postumi nel 1994, sono meno frequentati della *Trilogia degli Scarrozzanti*: colpa, forse, di quel linguaggio così aspro, blasfemo, così vivido e incandescente, che prende a prestito la forma del *lai* medievale per compiere un viaggio nell'anima di una donna privata del suo amore, pervenendo a un livello altissimo di sperimentazione, interrotto solo dalla morte dell'autore.

Rende ora giustizia alla sconvolgente vitalità del primo di questi testi la nuova produzione dell'Atir: *Cleopatràs*. Tutto, in questo spettacolo, trasuda passione: la regina immaginata da Gigi Dall'Aglio è una donna volubile e voluttuosa, il suo amore per la vita è lancinante e furioso, la lussuria smodata, il dolore per la morte di Antonio rabbioso e disperato. E insieme, Cleopatràs, questa donna sola, trapiantata da Testori nella Brianza, è fragile, delicata, indulgente ad attimi di femminile abbandono. Spuntano, persino, come già in *Erodiade*, dei riferimenti metateatrali che proiettano la vicenda su di un altro piano, costringendo l'interprete a estraniarsi dal personaggio per rientrarne subito dopo. Occorreva una grande attrice per rappresentare tutto questo, e grande, la Scommegna, primadonna di questo magnifico assolo, mostra di esserlo davvero.

Proseguendo un percorso iniziato con *Qui città di M e La Molli, divertimento alle spalle di Joyce*, conferma di avere personalità da vendere e la maturità necessaria per declinare le sfumature di un personaggio complesso, mettendoci fantasia, tecnica e passione, senza scendere nella retorica, e opponendo alle difficoltà di comprensione che la lingua di Testori sempre pone al pubblico una fisicità che colpisce per forza e istintività. A completare il lavoro registico contribuiscono l'allestimento scenografico - sabbia, sgabelli, una testa di legno, un abito bianco, su cui disegnare con la vernice i luoghi della vita e dell'amore, una cesta - e una violoncellista, la brava Chiara Torselli, ma la scena è tutta della Scommegna, il suo è un grido che non si perde, un inno alla vita e insieme un atto di denuncia contro l'indifferenza e le ipocrisie della vita contemporanea. **Roberto Rizzente**

vince in questa rappresentazione: gli attori caricano eccessivamente i toni, mancando in naturalezza e precludendosi l'affascinante esplorazione del mondo interiore di due giganti della Storia come Marat e Robespierre. Ma l'impegno, profuso a piene mani, la giovanile energia che trapela

dalla compagine, le apprezzabilissime scelte estetiche trasportano il lavoro su di un altro piano, magari più barbaro e istintivo, cui forse lo spettatore più smaliato è meno abituato, ma che risulta oltremodo incoraggiante per altre, future prove del Teatro La Mandrugada. *Roberto Rizzente*

REGIA DI LIEVI

La vita secondo Bernhard?
Semplicemente complicata

SEMPLICEMENTE COMPLICATO, di Thomas Bernhard. Regia di Cesare Lievi. Scene di Josef Frommwieser. Luci di Gigi Saccomandi. Con Stefano Santospago e Marta Agoni. Prod. Ctb Teatro Stabile di BRESCIA - Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

IN TOURNÉE

La vita. Fragile e frustrante quanto tenera e tenace: è semplice, e complicato al tempo stesso. Tutto il teatro di Thomas Bernhard lo testimonia. Ma questo quasi-monologo - minore in apparenza, ma gravido delle densità esistenziali e concettuali delle opere più note - anche di più. L'esemplare regia di Cesare Lievi, con un ottimo Stefano Santospago, ne scandaglia con nettezza le pieghe: *Semplicemente complicato* annoda tutti i fili della scrittura di Bernhard, quasi ricapitolandone poetica, ossessioni e tematiche.

È il caso dell'acuta - metafisica e metateatrale - consapevolezza della condizione umana: tutto viene dal buio e al buio torna, nella vita come nel teatro. O della frustrazione del linguaggio: Bernhard precipita il personaggio in una scrittura incrostata di riferimenti, pause, ripetizioni, ironie e sarcasmi, citazioni e contraddizioni, tanto da essere la denuncia di un doppio fallimentare legame tra l'uomo e la sua parola. Così il profluvio verbale del protagonista - uno dei tipici, terribili, irosi vecchi di Bernhard, uno che fu famoso, un ex-attore dalla solida cultura filosofica e intellettuale, uno che ora vive da recluso in una casa in disfacimento - non è solo flusso di coscienza, ma anche una (perdente) strategia contro l'angoscia del silenzio.

L'estrema lucidità cammina sul filo della follia, la sincerità ha bisogno della finzione. Per questo Lievi scandisce i tre momenti della pièce offuscando il buio del palco con una raffinata cortina luminosa in proscenio: è la luce a velare la vista. Per questo la bulimica affabulazione del protagonista (i passati trionfi, la famiglia difficile, la vita privata fallita) richiede a Santospago toni acidi e sottotoni autoironici. E per questo il soliloquio del vecchio attore è rotto dalla muta presenza di una bambina che lo rifornisce di latte (che egli peraltro getta via).

Questo misantropo - un po' eremita, un po' tragica macchietta - annoda, nel groppo del proprio fallimento, un duplice paradosso. La propria eccezionalità non gli ha risparmiato alcun dolore. La propria cultura non gli rende più facile nominare il buio e la solitudine che lo divorano. Tutto è vanità: si finge per illuderci di essere vivi, fino all'ultimo. Per questo il vecchio attore indossa ancora la corona di Riccardo III. Per se stesso, che fu e fallì. Per la bambina. Per la segreta cerimonia che li mantiene vivi, l'uno per l'altra. È così semplice, e complicato. Come la vita. **Pier Giorgio Nosari**



Stefano Santospago in *Semplicemente complicato*, di Thomas Bernhard.

Shakespeare
ti odio, ti amo!

DI A DA IN CON SU PER TRA FRA SHAKESPEARE, conferenza-spettacolo di e con Serena Sinigaglia e con Arianna Scommegna e Mattia Fabris. Prod. Atir, MILANO.

Il peggior nemico del teatro è la noia. Lo sa bene Serena Sinigaglia, che la combatte da sempre con le sue armi di regista agguerrita capace di sorprendenti delicatezze. È per questo che il suo *Di a da in con su per tra fra Shakespeare* è uno dei migliori antidoti in circolazione contro la morte per tedio dello spettatore. Non uno spettacolo in senso stretto, ma un inno d'amore con tutte le meravigliose e sofferte contraddizioni che si porta dietro. Schietto, generoso, semplice, soprattutto pieno di quella vita sempre più assente dalle nostre scene dove per paura di sembrare naïf si anestetizzano le emozioni. Con la grinta ruvida dei timidi, chioma fiammeggiante e abito candido, la Sinigaglia racconta la storia della sua vocazione teatrale, che molto ha a che fare con Shakespeare, prima odiato, poi scoperto, quindi definitivamente amato. Sfidato poco più che ventenne con una regia di *Romeo e Giulietta* che fece molto discutere presentandosi anche come manifesto contro ogni stucchevole pedanteria. Nessuna esegesi erudita nel suo approccio di regista allergica agli intellettualismi. Per lei parlare di Shakespeare significa parlare del teatro, dell'amore, della spericolata irruenza della giovinezza (*Romeo e Giulietta*), della morte del padre (*Re Lear*), dell'importanza delle parole, di maestri che non ci sono e del senso di un mestiere che è lavoro di gruppo. Non a caso la affiancano due attori storici della sua compagnia, Arianna Scommegna e Mattia Fabris, che recitano non solo Shakespeare ma anche i pensieri, i ricordi, i dietro le quinte, le parodie dei critici malevoli, le paure e il senso di una sfida: riportare il Bardo a una dimensione che più umana di così non si può. Perché, come diceva Calvino, un classico, se è veramente tale, non ti può essere indifferente. E perché il teatro, sembra aggiungere Serena tra le righe, è soprattutto una questione di relazioni. Tra chi lo fa, chi lo vede e chi continua a credere nella sua necessità di arte molto concreta. Tutto il resto, appunto, è noia. **Sara Chiappori**

Le bandiere
dell'incomunicabilità

FLAGS, di Jane Martin. Traduzione di Luca Scarlini. Regia di Beppe Rosso. Scene di Paolo Baroni. Costumi di Monica Di Pasqua. Luci di Cristian Zucaro. Musiche di Mirko Lodedo. Con Ludovica Modugno, Beppe Rosso, Aram Kian, Alarico Salaroli, Elio D'Alessandro, Celeste Gugliandolo, Francesco Puleo, Francesco Mina. Prod. ACTI Teatri Indipendenti, Fondazione del Teatro Stabile di TORINO.

IN TOURNÉE

Una tragedia della contemporaneità in cui vengono messi in discussione valori quali la famiglia e la fedeltà alla patria. Il testo di Jane Martin concentra in sé numerosi spunti di riflessione, trattandoli, com'è consuetudine della drammaturgia statunitense, con rigorosa e piana scientificità. L'interesse della Martin si concentra sui conflitti che avvengono dentro l'animo umano così come nelle relazioni interpersonali: coerentemente, dunque, la regia relega la vicenda all'interno di una sorta di ring, ai cui lati siedono tutti gli interpreti, sempre in scena. Il conflitto nasce, qui, da un lutto: la morte violenta di un giovane, soldato in Iraq, ucciso mentre era intento, in segno di pace, a issare una bandiera irachena accanto a quella americana. Questo particolare scatena la rabbia e il dolore del padre che, individuando nello Stato il colpevole della propria insostituibile perdita, issa al contrario, fuori dalla propria casa, una bandiera americana. Due gesti che, ripresi con enfasi dai media, scatenano atti di rappresaglia contro l'uomo e i suoi cari, fino alla tragedia finale. Ma la famiglia è aggredita anche dall'interno, da quelle incomprensioni fra marito e moglie e fra padre e figlio minore, che ne determinano la disgregazione. Le bandiere del titolo, dunque, sono le micce che fanno esplodere contrasti e rancori, frustrazioni e sentimenti repressi. Tensioni e contrasti sono dipinti dalla regia a tinte tenui. Allo stesso modo la recitazione rifugge ogni enfasi, anche se non tutti gli interpreti si rivelano efficaci: la Modugno sa ben coniugare pazienza e dolore nel suo ritratto della madre; Kian incarna alla perfezione la fragilità e l'ingenuità del figlio minore; Salaroli restituisce la saggezza un po' distratta dell'amico di famiglia; ma

TORINO

Malosti e Molière una fedele infedeltà

LA SCUOLA DELLE MOGLI, di Molière. Traduzione, adattamento e regia di Valter Malosti. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Federica Genovesi. Luci di Francesco Dell'Elba. Con Valter Malosti, Mariano Pirrello, Valentina Virando, Giulia Cotugno, Marco Imparato, Fausto Caroli, Gianluca Gambino. Prod. Teatro di Dioniso, TORINO - Fondazione del Teatro Stabile di TORINO.

IN TOURNÉE

Mettete una farsa arcinota nelle mani di un regista creativo ed eterodosso, al suo primo appuntamento con Molière, e otterrete uno spettacolo che, quanto più reinventa e riadatta, tanto più coglie ed enfatizza lo spirito dell'originale. Malosti rifiuta il realismo a favore di un grottesco surrealismo, suggerito già dalla scenografia, visionaria ed evocativa: una piattaforma circolare dominata da un ceppo con enormi radici - il rimando è allo pseudonimo di Arnolphe/Signore del Ceppo -, un cervo imbalsamato sul fondo - le corna sono l'inguaribile ossessione del protagonista - e un alto armadio rosso, i cui sportelli celano l'abitazione in cui l'ingenua Agnès è rinchiusa. I personaggi stessi sono proiezioni mentali più che uomini e donne psicologicamente connotati: l'amico Chrysalde ha il volto coperto da un fazzoletto bianco quasi fosse uscito da un quadro di Magritte, Agnès è una candida bambolina da carillon, i due servi Alain e Georgette hanno *silhouette* da *cartoon* ovvero da comica finale. Le stesse famose dieci massime sui doveri della sposa devo-

ta si incarnano in un personaggio cui la spigliata Valentina Virando regala un'ironica e beffarda sensualità. L'intera farsa diviene, così, oggettivazione di un incubo, quello di Arnolphe, ossessionato dall'adulterio e imbruttito dalla sua sfiducia nel genere femminile. Malosti, però, è attento a tramutare immediatamente la tragedia incombente in sorriso, ben consapevole che nulla descrive meglio le miserie umane di un'amarognola risata. Coerente con questa impostazione, il regista propone una traduzione/adattamento del testo all'insegna della musicalità e del *pastiche* linguistico. Le battute si susseguono incalzanti a un ritmo che ricalca quello originale degli alessandrini, l'italiano si mescola con un francese maccheronico e con svariate inflessioni dialettali. Non solo: Agnès intona un vero e proprio rap per raccontare ad Arnolphe il suo incontro con il giovane spasimante Horace, il quale, da parte sua, non abbandona mai la chitarra per accompagnare le proprie battute. La "colonna sonora", poi, mescola rock e melodramma, Gaber e Puccini, John Lennon ed Edith Piaf, mentre i costumi abbinano seicentesche *redingote* a stilosissime Nike. Un ibridismo che, nella sua caleidoscopica immaginazione, non inciampa in nessuna stonatura ma, anzi, regala alla messa in scena unità visiva e musicale, sposando farsa e tragedia, comicità e delirio. Uno spettacolo che aggiorna e ricrea Molière, cui rendono implicito omaggio non soltanto l'accurata e stratificata regia, ma altresì l'affiatato e impeccabile cast, fra i quali spiccano, oltre alla succitata Virando - convincente interprete anche della serva Georgette - e allo stesso Malosti - un Arnolphe nevrotico-ossessivo adeguatamente patetico e divertente/divertito -, Mariano Pirrello, che mette il suo talento comico-stralunato al servizio di Chrysalde e, soprattutto, del servo Alain, e i giovani Giulia Cotugno - un'Agnès che mescola candore, timidezza e fresca sensualità - e Marco Imparato, che è l'innamorato-musicista Horace. Molière avrebbe sicuramente applaudito. **Laura Bevione**

Valter Malosti e
Giulia Cotugno in
*La scuola delle
mogli*, di Molière
(foto: Tommaso Le
Pera).

Beppe Rosso, convincente come regista, appare debole e approssimativo nella sua interpretazione del padre. Un peccato, poiché sottrae forza all'antiretorico e deciso invito alla riflessione contenuto nel testo. **Laura Bevione**

Angosce a domicilio ricordando pene d'infanzia

THE SANDMAN, di e con Roberta Bosetti e Renato Cuocolo. Prod. Iraa Theatre, MELBOURNE - Fondazione Circuito Teatrale del Piemonte, TORINO.

IN TOURNÉE

Nove persone accomodate nel confortevole salotto di due di loro, in una villetta piuttosto isolata nella provincia torinese. All'ora convenuta giunge, puntualissima, la coppia Cuocolo-Bosetti. Si tolgono i cappotti, stringono le mani ai presenti e si guardano attorno. Qualcosa nell'abitazione suscita apprensione in Roberta, che rivela di aver sognato una casa particolarissima e di essere decisa a ritrovarla nella realtà. Ma dalla confidenza intima si ritorna al presente: Renato ammonisce che non è sicuro far entrare in casa propria degli sconosciuti e ricorda il massacro di cui furono vittime Sharon Tate e i suoi ospiti. Intanto ci ritroviamo con le mani legate, mentre i nostri occhi, quasi involontariamente, fissano preoccupati il borsone di pelle lucida che la coppia ha portato con sé. Cuocolo/Bosetti si muovono per il salotto e le stanze attigue, esaminano l'arredamento e gli oggetti contenuti in una cristalliera, borbottano fra di loro e rievocano spettacoli divenuti capitoli imprescindibili della storia del teatro contemporaneo. Roberta narra il sogno angosciante che l'ha spinto a intraprendere questo pellegrinaggio nelle case degli altri e ricorda la sua infanzia. In particolare, l'attrice ci racconta dell'"uomo della sabbia" - il *Sandman* del titolo dello spettacolo ma anche il protagonista di un noto racconto di E.T. Hoffmann - creatura misteriosa e crudele che Roberta e il fratello credevano di aver riconosciuto in un loro vicino di casa. I toni freddi e minacciosi lasciano dunque spazio alla commozone e alla franchezza del ricordo, nel tentativo di attivare fra attore e spettatore un canale di comunicazione gratuito e cristallino. Seconda parte della trilogia *The per-*

sistence of dreams - la prima è stata proposta nella passata edizione del Festival delle Colline Torinesi - questo spettacolo a domicilio unisce a una riflessione sulle modalità di fruizione di un lavoro teatrale, temi universali quali la diffidenza nei confronti del diverso e la ricerca di una maggiore sincerità nelle relazioni umane, la "persistenza" delle esperienze vissute durante l'infanzia e le paure che condizionano le nostre esistenze. Cuocolo/Bosetti, com'è loro consuetudine, offrono generosamente se stessi agli spettatori, nelle cui mente sanno instillare con risoluta gentilezza rovelli e pensieri a cui è poi difficile sfuggire. **Laura Bevione**

Assolo per corda pazza

ENRICO 4, dall'*Enrico IV* di Luigi Pirandello. Adattamento, regia e interpretazione di Michele Di Mauro. Prod. Tangram Teatro, TORINO.

IN TOURNÉE

Traendo spunto dal dramma di Pirandello, evocato appena dal cavallino di legno appoggiato quasi distrattamente sul palcoscenico, Michele Di Mauro e il compositore G.U.P. Alcaro costruiscono un'originale "partitura in musica per voce sola", come recita il sottotitolo di questo pirotecnico spettacolo. La pazzia simulata del protagonista di *Enrico IV* è irresistibile spunto per infinite variazioni sui temi della follia e dell'amore, dei legami familiari e dei cambiamenti della società. Ma, altresì, miccia per esplosioni di virtuosismo linguistico e gusto per la parodia, basti pensare al divertito e trascinate calco di un altro siciliano illustre, ossia Franco Battiato, di cui viene messo alla berlina, con intelligenza e ironia, l'immarcescibile intellettualismo. Di Mauro e G.U.P. Alcaro si sono impegnati in un inventivo *collage*, in cui Pirandello convive con Carver e Heiner Müller, con Leopardi e con brani originali di mano dell'attore, mentre la musica non si limita a fungere da accompagnamento, bensì sostanzia la parola. Lo spettacolo diviene una sorta di concerto, in cui si susseguono senza soluzione di continuità, in un flusso ininterrotto quasi dadaista, pezzi variegati, eseguiti come fossero una composita melodia. Michele Di Mauro, una corona di cartone dorato sul capo e una sciarpa colorata, sa

TORINO/MILANO/NAPOLI

Il pallido folklore di Turturro l'americano

FIABE ITALIANE, di Katherine Borowitz, Carl Capotorto, Max Casella, John Turturro, dalle *Fiabe italiane* di Italo Calvino e dalle *Favole* di Giambattista Basile e Giuseppe Pitre. Regia di John Turturro. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Daniela Dal Cin. Luci di Luca Bronzo. Musiche de La Paranza del Geco. Con Jess Barbagallo, Katherine Borowitz, Max Casella, Richard Easton, Erika La Ragione, Aurora Quattrocchi, Giuliano Scarpinato, Aida Turturro, Diego Turturro, John Turturro. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO - Teatro Stabile di NAPOLI.

IN TOURNÉE

Atteso con ansia - per la prima volta sono stati concessi i diritti per la messa in scena e, per di più, a un attore e regista di fama mondiale - e presentato, con pomposa enfasi, l'adattamento teatrale delle *Fiabe italiane* di Calvino lascia delusi e perplessi. Ma andiamo con calma: il copione comprende nove fiabe - cinque tratte dalla raccolta di Calvino, tre da Basile e una da Pitre - fra loro mescolate e interpolate, così che, alla fine, risulta difficoltoso ricostruire i singoli intrecci, incastrati in una struttura farraginosa e per nulla agile ché, anzi, il ritmo è compromesso da allentamenti e lentezze.

Né aiuta la scelta di far recitare gli attori americani in un inglese intervalato a tratti da battute pronunciate in dialetto oppure in cattivo italiano e di costringere i due interpreti italiani ad alternare alla madrelingua un inglese scolastico. Né, ancora, convince la qualità dell'interpretazione di molti, forse a disagio con la materia non teatrale...

Certo la scena di Giammello - una cittadina di mare nel Sud Italia - è ricca e suggestiva, come inventivi sono i costumi e, soprattutto, gli oggetti di scena ideati dalla sempre geniale e onirica Daniela Dal Cin. Così come energiche e adeguate sono le musiche eseguite dal vivo dal gruppo torinese La Paranza del Geco, tanto che dispiace assai che i tre musicisti non intervengano più spesso nello spettacolo. Ma scene, costumi e musiche non bastano a dare credibilità e forza a un allestimento che, malgrado gli intenti, non riesce a restituire quella concezione dell'imprevedibilità del destino degli uomini che anima le fiabe e che lo stesso Turturro ribadisce passeggiando fra gli spettatori per introdurre lo spettacolo.

Comicità, scatologia, primordiale erotismo ma anche malinconia permeano gli interventi magici, gli eventi fortuiti e gli incontri sfortunati che possono modificare in un istante l'esistenza di principi e popolani. Di tutto

ciò, però, non restano che smorte tracce in questa messa in scena che, anziché un compendio degli innumerevoli motivi, figurini e paesaggi che abitano le fiabe della nostra tradizione, ci appare la ricostruzione di quello che l'immaginario di un artista statunitense - o meglio, e non si tratta di un dettaglio, di un artista italo-americano - riconosce come inequivocabilmente italiano. **Laura Bevione**

John Turturro e Katherine Borowitz in *Fiabe italiane*, (foto: Gianni Fiorito).

trascorrere senza pause dalla risata alla malinconia, dalla satira alla commozone, testimoniando del suo talento eclettico e refrattario a classificazioni. E riesce non soltanto a divertire lo spettatore, ma anche a toccarne la mente e il cuore, come accade nella conclusione, allorché Di Mauro recita con grazia solo apparentemente distratte *Alla luna* di Leopardi. **Laura Bevione**

Per chi suona la sirena

SIRENE, di Lucia Rossetti. Regia di Sergio Maifredi. Scene e costumi di Daniele Sulewic. Luci di Francesco Tagliabue. Musiche di Bruno Coli. Con Maria Alberta Navello e Martina Galletta. Prod. Teatro Giacosa, IVREA.

Si apre con la bonomia, con la nostalgia evocativa del Quartetto Cetra questo spettacolo, bello e inconsueto. Maifredi impagina in una grafica alla "Signorina Grandi Firme" questa storia che l'autrice ha scritto sulla vicenda biografica della Signorina Nara (nome di una città giapponese datole dalla madre in odore d'esotismo gozzaniano), veneta che nel '43 emigra a Ivrea a lavorare alla Chatillon: una storia dai contenuti adatti al dimenticato periodico *Vie Nuove*, oppure al severo, rancoroso *Noi Donne*. Ma il regista è refrattario alla retorica e così fa una vera e propria... rivista da camera con due attrici capaci e brillanti. La Navello è Nara che duetta con un'amica, interpretata dalla spigliata, affascinante Martina Galletta. Se la vicenda mi trasporta in area olivettiana - da me respirata attraverso la frequentazione con la Isa, la vedova Olivetti, amica del cuore di mia madre - l'amica mi ricorda, anche fisicamente, a partire dal caschetto sbarazzino, quella che da bambino chiamavo zia Jole: Jolanda Dall'Oca Bianca, compagna di banco della mamma. Diverso l'ambiente, quello delle lavoratrici nel convitto delle suore davanti alla caserma della X Mas, ma credibile l'atmosfera evocata da questo atto unico. Davvero unico e non solo per durata. Simili erano i racconti d'epoca che ascoltavo dalla Jole, storie all'ombra della Storia, storie di balli, di belli (e dannati) e di americanoni scapestrati. Sirene irresistibili sono le interpreti che, pur non potendo resistere al richiamo delle sirene della fabbrica, entità drammaturgicamente disegnata con tocchi

letterari alla Giovanni Pirelli, restano se stesse, sirenette italiane abbarbicate alla vita sullo scoglio delle avversità. **Fabrizio Sebastian Caleffi**

Esuli, passioni e tormenti di un triangolo imperfetto

ESULI, di James Joyce. Regia di Marco Sciacaluga. Scene e costumi di Catherine Rankl. Luci di Sandro Sussi. Musiche di Andrea Nicolini. Con Antonio Zattereri, Lisa Galantini, Aldo Ottobriano, Barbara Moselli, Federica Granata, Giacomo Costella. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

Si chiamano Robert, Richard e Bertha. Compongono un triangolo imperfetto. Uno di quei triangoli che piacevano tanto anche a Pinter. Ma il triangolo imperfetto qui è invece quello che, un quarto di secolo prima dell'autore di *Tradimenti*, "disegna", con non minore crudeltà di linguaggio, James Joyce in quella che è rimasta la sua sola prova teatrale. Alta e profonda anche se oggi può apparirci lontana. Chi è Richard Rowan? Uno scrittore che, dopo nove anni vissuti da esule, torna in Irlanda con la sua compagna, Bertha, e il figlioletto Archie. Si ricostituiscono relazioni. Si rinsaldano amicizie. Robert infatti, amico di lunga data di Richard, il terzo lato di questo triangolo intellettuale-borghese-anticonformista, si professa innamorato di Bertha. Aggiungo (ma questo sembra pesare meno nella vicenda) che Richard tenta a sua volta Beatrice, cugina di Robert e insegnante di musica del piccolo Archie, e aggiungo pure che Bertha riesce anche a dichiararsi a quest'ultima (insomma, atmosfere da gruppo Bloomsbury, caro a Virginia Woolf). Ma qui è tutto un po' più complesso e la gelosia più problematica. E tutto viene sviluppato con autonomia psicanalitica dallo scrittore mentre prendono vita serrati scambi di accuse, delucidazioni, spasimi di dubbi sull'innocenza della protagonista. Finché tutto alla fine si placa, o sembra placarsi, quando Bertha si riconsegna al suo «strano amore selvaggio» per essere nuovamente amata. Nel suo grido di creature in crisi, *Esuli* risulta un dramma del profondo, dunque un classico, che esige lettura attenta e meditata. Quale è quella che è riuscito a dare Marco Sciacaluga, dispo-



CURINO/VACIS

Mattei, 7 sorelle e la matta Celestina un Eni(gma) tutto italiano



IL SIGNORE DEL CANE NERO, *Storie su Enrico Mattei*, di Laura Curino e Gabriele Vacis. Regia di Gabriele Vacis. Scene e video di Lucio Diana. Luci di Roberto Tarasco. Con Laura Curino. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO.

IN TOURNÉE

Nel 2006 Laura Curino realizzò, per iniziativa dell'Eni e del Piccolo Teatro, un evento teatrale per celebrare il centenario della nascita di Enrico Mattei. Attratta dal personaggio, discusso e contraddittorio, l'attrice, con l'imprescindibile collaborazione di Gabriele Vacis, propone ora uno spettacolo completamente nuovo, che mira a fare luce, da una parte sulla sfumata personalità di Mattei; dall'altra, sul mistero legato alla sua tragica scomparsa. Il punto di vista privilegiato è quello di Celestina, una vecchiaia "matta" che si riferisce a Mattei come "il principale".

E, accanto ai lucidissimi deliri di questa donna misteriosa, le voci di genitori e collaboratori del protagonista, ma anche le parole di Pasolini. Non solo, sullo schermo che occupa la scena nuda, filmati dell'epoca con interviste a Mattei stesso e sequenze del film che Rosi dedicò all'imprenditore marchigiano. Una moltiplicazione di sguardi finalizzata a ricostruire un periodo storico - l'Italia fascista e quella del miracolo economico di cui Mattei fu uno dei protagonisti - e un uomo, del quale si disse e si scrisse tutto e il suo contrario, per la sua concreta intelligenza da ribelle nato in una famiglia non certo ricca e desideroso di farsi strada.

Mattei compì scelte scomode, fu fascista e poi partigiano, osò sfidare le potentissime Sette Sorelle, stringendo accordi con paesi "imbarazzanti" quali la Cina e l'Algeria e trivellando la penisola in cerca di un leggendario petrolio. Curino, appesantita da un cappottone *over-size*, ci racconta tutto questo saltando, a tratti, fra diversi momenti della vita di Mattei e concentrandosi sulla sua morte, dovuta a un incidente aereo sul quale molto si è indagato senza, tuttavia, riuscire a provare la pur convincente teoria del complotto. L'attrice passa, quindi, a considerare i molti misteri irrisolti della storia italiana recente, da Ustica alla strage di Bologna. E qui il testo sembra sfilacciarsi un po', così che il doppio finale - lo svelamento della follia di Celestina e la reiterazione dell'ipotesi del complotto - risulta anch'esso farraginoso e poco incisivo. È come se la formula del teatro di narrazione - di cui la pur brava e generosa Laura Curino è stata una delle più convincenti coniatrici - lasciasse trapelare una stanchezza oramai irrecuperabile. **Laura Bevione**

nendo un allestimento teso, capace di emozionare. Lodevole lo sforzo dei giovani attori protagonisti che, pur con qualche insicurezza e acerbità, si sono trovati a confrontarsi con i complessi personaggi. E cioè la bionda Lisa Galantini, una Bertha dai fre-

miti a tratti giustamente volgari (è donna di classe sociale inferiore rispetto ai due intellettuali), il serio ma non serio Antonio Zattereri (Richard) e Aldo Ottobriano (il fragile Robert) forse, il più ricco di tonalità espressive. **Domenico Rigotti**

Laura Curino in
Il signore del cane nero, di Laura Curino e Gabriele Vacis (foto: Giorgio Sottile).

La verità su Gesù dialogo tra fede e storia

NEL NOME DI GESÙ, di Corrado Augias. Regia di Andrea Liberovici. Luci di Sandro Sussi. Con Paolo Bonacelli e Stefania Pascali. Prod. Teatro Stabile di GENOVA - Promo Music, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Nel nome di Gesù è un testo intenso e problematico, che s'inserisce nella tradizione del teatro come luogo di dibattito culturale e che nasce nel solco già tracciato da Augias con il successo editoriale di *Inchiesta sul Cristianesimo*. Ecco così che, ancora una volta, il laico Augias - giornalista, romanziere, drammaturgo e conduttore televisivo - s'interroga sulla predicazione e sulla morte di Gesù, offrendo allo spettatore più domande che risposte, ma ricostruendo almeno una ragionevole spiegazione "storica" per la condanna di un uomo che stava cambiando il mondo. In *Nel nome di Gesù* lo sviluppo narrativo si articola attraverso la forma del dialogo tra un "maestro" (Paolo Bonacelli) e una sua giovane allieva (la brava Stefania Pascali), le cui domande vertono su due argomenti principali. Il primo riguarda la fine di Gesù, vale a dire le ragioni storiche per le quali venne emessa ed eseguita la sua condanna a morte. Il secondo, che deriva quasi direttamente dal primo, chiama in causa la Chiesa che si dice da lui direttamente ispirata. Nasce così la domanda: la realtà quotidiana dei comportamenti ecclesiali e le numerose intromissioni della Chiesa negli affari dello Stato corrispondono o no al messaggio del *Vangelo*, nel quale Gesù separa nettamente ciò che è di Dio da ciò che è di Cesare? Tra toni confidenziali e momenti di aspro contrasto, ha così inizio un dialogo serrato, a tratti interrotto dalle misteriose telefonate del professore con un'autorità esterna, e aperto anche alla presenza di alcuni personaggi storici provenienti dal passato (un Esseno, setta alla quale Gesù stesso probabilmente appartene, il fariseo Nicodemo, il procuratore Ponzio Pilato, Giuda e Maddalena) che la messa in scena di Liberovici affida alla testimonianza in video di alcuni protagonisti della vita civile di oggi (don Andrea Gallo, Eyal Lerner, Mario Menini, Moni Ovadia, Gianna Schelotto, Michele Serrano). **Gianni Poli**

Simoni sorge ancora

TRAMONTO, di Renato Simoni. Regia di Damiano Michieletto. Scene e costumi di Paolo Fantin. Luci di Andrea Patron e Andrea Violato. Con Giancarlo Previati, Dorotea Aslanidis, Nicoletta Maragno, Massimo Somaglino, Lino Spadaro, Pino Costalunga, Michele Modesto Casarin, Maria Grazia Plos, Andrea Pennacchi, Eleonora Bolla. Prod. Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA - Teatro Stabile di TRIESTE.

IN TOURNÉE

Torna sulle scene, con una pregevole operazione di recupero, *Tramonto*, un testo scritto da Renato Simoni nel 1906 e ripreso negli anni Ottanta anche da Alberto Lionello e Erica Blanc. Di Simoni si può dire, quanto meno, che dedicò la sua vita al teatro: critico del *Corriere* dal 1914 al 1952, librettista (sua la *Turandot*), regista, autore e commediografo. In particolare scrisse in dialetto veneto opere di grande interesse, tra cui *Tramonto*. Qui si avvertono strane tensioni: un afflato ibseniano, con una figura femminile molto forte, esplosiva, complessa, stretta dal marito in una gabbia di inutilità. Si respira un vento (pre)pirandelliano, con un gioco di "mascheramenti" e "svelamenti" sociali, incastonati nell'eterno tema del tradimento e delle apparenze. E vi si può gustare anche un sapore più cupo e mortifero, strindberghiano quasi, di una "danza macabra" in cui tutti hanno un conto in sospeso tra vita e morte: hanno il sacro terrore di sparire in un nulla di cui Dio è soltanto una rappresentazione poco credibile. Poi, ecco che si impone un crepuscolarismo checoviano di civiltà allo sbando, di crollo generalizzato di valori e aspettative, di fallimenti privati e collettivi. Su tutto, ritrovando oggi il testo vivo in scena, domina l'aspro cinismo (questo sì, decisamente contemporaneo) di una comunità blindata nel profitto, nell'arriovismo, nel luogo comune, nella forma. E si ride amaro, molto amaro in questa commedia dai tratti disperati: non si salva nessuno nella ricca provincia veneta. Insomma, *Tramonto* è un testo delicato, complesso, ben scritto, vivo di una lingua che è decisamente teatrale. Quindi ha ben fatto il Teatro Stabile del Veneto, con altri coproduttori, a riprendere l'opera di Simoni, prose-

guendo un percorso di riscoperta della drammaturgia veneta iniziato nelle passate stagioni e passato attraverso Rossato, Palmieri e Gallina con esiti felici. E sono bravi gli interpreti, capaci di rendere alto un teatro in dialetto che non è certo teatro dialettale. Il regista, Damiano Michieletto, astro nascente della regia non solo veneta, tra prosa e lirica, tiene bene il lavoro e la drammaturgia ma fa almeno un paio di passi falsi che rischiano di togliere smalto ed efficacia al lavoro. *Andrea Porcheddu*

La violenza nel secolo breve

CATASTROFE, di Samuel Beckett.

Traduzione di Carlo Fruttero e Franco Lucentini. **IL LINGUAGGIO DELLA MONTAGNA, IL BICCHIERE DELLA STAFFA, IL NUOVO ORDINE MONDIALE**, di Harold Pinter.

Traduzione di Alessandra Serra.

Regia di Massimiliano Farau. Scene di Fabiana Di Marco. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Pasquale Mari. Con Paolo Bocelli, Cristina Cattellani, Laura Cleri, Paola De Crescenzo, Filippo Gessi, Massimiliano Sbarsi, Antonio Tintis, Nanni Tormen. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

IN TOURNÉE

La rappresentazione del potere politico come coercizione e oppressione non appartiene solo alle dittature. Forse per questo il bello spettacolo di Massimiliano Farau, *Catastrofe*, lascia spiazzati e tocca emotivamente lo spettatore, al di là dei riferimenti storici sottintesi alle singole pièce. Una *suite* di drammi politici di Harold Pinter - *Il linguaggio della montagna*, *Il bicchiere della staffa* e *Il nuovo ordine mondiale* - a cui il regista fa precedere, come premessa, *Catastrofe* di Samuel Beckett, vigoroso atto unico, considerato da Pinter un esempio straordinario di teatro politico. In *Catastrofe* il mondo del teatro e le sue gerarchie sono usate da Beckett come metafora di ogni genere di coercizione e umiliazione. Protagonista un uomo totalmente sottomesso al volere di un regista burocrate e del suo servile e attento assistente. L'espedito del teatro nel teatro vede Beckett giocare su un unico, significativo ed essenziale

gesto al termine della breve pièce, fatta di battute serrate e scarne: una testa che si alza e fissa il pubblico, sia quello immaginario del copione, che quello reale di chi assiste allo spettacolo. Una testa che si alza e che trasforma l'umiliazione della sconfitta nel trionfo del martirio. Seguono i drammi politici pinteriani, che attraverso la rappresentazione dell'oppressione, della minaccia e della tortura, della manipolazione dell'altro, attraverso la sistematica alterazione del linguaggio, riproduce, con terribile lucidità, la cancellazione dell'identità. Protagonista un bravissimo Paolo Bocelli, il più pinteriano degli attori italiani, al servizio di una regia asciutta e austera che riproduce con distacco e precisione tutta la violenza, verbale e fisica, e la barbarie, morale, civile e intellettuale, che hanno caratterizzato il Novecento e con cui si è aperto il nuovo Millennio. *Giusi Zippo*

Nell'officina della memoria

L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP, di Samuel Beckett. Traduzione di Carlo Fruttero. Regia di Massimiliano Farau. Scene di Fabiana Di Marco. Costumi di Marzia Papparini. Luci di Pasquale Mari. Con Giancarlo Ilari. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

Trent'anni prima, in un pomeriggio assolato sul lago, un fatto, un segreto, un "addio all'amore", e probabilmente anche alla vita vissuta, per rinchiudersi nella sua stanza e scriverla, con fedeltà e perizia da entomologo, e narrarla a voce in centinaia di bobine, accuratamente catalogate e conservate per arrivare un giorno a una resa dei conti che sembra giungere adesso, quando festeggia il suo personalissimo compleanno e decide di incidere nel suo solito vecchio registratore, con calma e qualche incidente di percorso che somiglia tanto a una *gag*, gli eventi più importanti di quell'anno. Ma è quel lontano terribile anno a continuare a tormentarlo, perché tanto denso di accadimenti tragici e definitivi da ammutolirlo e spingerlo ad ascoltare. Testo misteriosissimo, un monolite fatto di parole che pesano come macigni ma che hanno l'inconsi-

VETRANO E RANDISI

Cotrone e Ilse Paulsen sotto al vulcano pirandelliano

I GIGANTI DELLA MONTAGNA, di Luigi Pirandello. Regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Scene di Marc'Antonio Brandolini. Luci di Maurizio Viani. Con Ester Cucinotti, Maria Cucinotti, Stefano Randisi, Marika Pugliatti, Giovanni Moschella, Giuliano Brunazzi, Luigi Tabita, Enzo Vetrano, Antonio Lo Presti, Margherita Smedile, Eleonora Giuia, Paolo Baietta. Prod. Diablogues, IMOLA - Teatro Stabile di Sardegna, CAGLIARI - Teatro de GI'Incaminati, MILANO - Teatro Carcano, MILANO.

IN TOURNÉE

Il lavoro di Stefano Randisi e Enzo Vetrano intorno e dentro l'opera pirandelliana si arricchisce di un nuovo capitolo, il più difficile e arduo, quello su *I giganti della montagna*. L'opera incompiuta dell'autore siciliano, un vero e proprio testamento artistico, è un dramma di difficile rappresentazione, una vera *summa* del pensiero filosofico che Pirandello, in maniera non sempre felice, svolse in ogni suo testo e che qui, con sapienza miracolosa, trova una straordinaria, magica felicità di espressione.

Memorabili per lo spettatore la versione di Strehler, colossale e nel finale quasi barbarica, e quella di Leo de Berardinis, ascetica ma non priva di una ironia che poteva farsi anche comicità. Vetrano e Randisi - non dimentichiamolo, siciliani anche loro - applicano ai *Giganti* la stessa, maniacale attenzione all'elemento drammaturgico che ha contraddistinto le loro precedenti, fortunate prove. Riportano a un primordiale nitore, ad una sorprendente luminosità, le parole del dramma che mai ci è sembrato così chiaro, così comprensibile pur conservando intatte le doti di mistero, di arcano vaticinio sulle sorti del teatro e della vita.

Insomma riescono a darci l'emozione di trovarci di fronte non solo al capolavoro che già si conosceva, ma anche ci consentono - e non era certo impresa facile - di penetrarne il senso più profondo, più vertiginosamente disorientante.

Questa pensiamo sia la verità della loro regia che appare rigorosa, scarna, ma che sa al momento giusto far uso di una teatralità semplice che non rinuncia all'emozione e al coinvolgimento. Nessuna attualizzazione del testo, quindi, e nessun ricorso a clamorosi quanto inutili colpi di teatro. Lo si lascia invece respirare, sembra quasi che lo si reinventi e gli si dia un nuovo ordine mentre è solo integrato con piccole aggiunte, che paiono inserirsi perfettamente nel contesto, come l'introduzione di alcuni versi tratti da *La favola del figlio cambiato* dello stesso Pirandello o la frase che funge da finale, frase che l'autore siciliano, prima della morte, affidò al figlio Stefano.

E poi paiono straordinari sia la possibilità di affidare il ruolo di Ilse a due attrici gemelle - Ester e Maria Cucinotti - che contribuiscono a dare un'immagine palpabile del conflitto tra l'essere e l'apparire, sia l'omaggio a *La classe morta* di Kantor, proiettandola nel mondo delle illusioni. Enzo Vetrano è un Mago Cotrone che sembra fatto d'aria e dell'antica, enigmatica saggezza degli oracoli. **Nicola Viesti**



stenza delle memorie passate, mai definitivamente sepolte. Da apparire sempre nuovo tutte quelle volte che lo si vede rappresentato. E poi quel rito semplice e crudele dei piccoli gesti quotidiani che si ripetono sempre uguali come in una liturgia laica che nasce dall'inferno dell'esistenza mentre sembra anelare alla santità. Giancarlo Ilari è bravissimo e commovente nell'offrirci i risvolti più intimi di un'umanità febbrile e desolata, caparbiamente legata alle parole e alle cose, divise le une dalle altre, ma declinate insieme nell'officina di una memoria lucida e sofferente che resta in attesa di quel terribile silenzio che si avvicina. Discreta, ma sicura, la regia di Massimiliano Farau che sottolinea scenicamente quella fertile linea drammaturgica che unisce il vecchio Firs del *Giardino dei ciliegi* di Cechov al "vecchio sfatto" Krapp: entrambi la vita, per ragioni diverse, se la sono vista passare davanti. Accomunati da quel triste destino per cui ogni cosa, per loro, è luminosa ma tragicamente irrimediabile. *Giuseppe Liotta*

L'Eden di Manuel

EDEN, drammaturgia e regia di Nicola Bonazzi. Scene di Nicola Bruschi. Con Lorenzo Ansaloni, Micaela Casalboni, Alessandro Mor. Prod. Itc Teatro dell'Argine, SAN LAZZARO DI SAVENA (Bo).

Ancora una tragedia familiare nostrana per Nicola Bonazzi e la Compagnia del Teatro dell'Argine che, dopo il successo di *Liberata*, torna a esplorare con ironia e desolazione le sofferenze, i desideri e le illusioni consumate tra le mura domestiche di una casetta qualsiasi della provincia emiliano-romagnola. Protagonista questa volta è Manuel, un uomo rimasto allo stato d'infanzia, che ci accompagna, con vivacità e dolcezza, in un doloroso viaggio nella memoria e nei suoi spettri, alla ricerca di quelle radici e di quelle comparse che fino a ora lo hanno tenuto racchiuso, impaurito e ossessionato nel recinto di quattro pareti. Una madre vedova, opprimente e religiosissima, e uno zio ritardato, forzato da anni sulla sedia a rotelle: questi i ritratti di fotografia che tremano tra le sue mani e queste le figure grottesche che scorgiamo improvvisamente uscire da armadi-tomba espressioni-

sti, deformazioni di un ricordo pronto a tornare in vita. Come i primi passi dei suoi fantasmi, il cammino dell'adulto-bambino inizia a tratti spezzati per poi ricomporsi in un cerchio di voci morbosamente legate, represses nell'ansia di una convivenza ostile e nella paura di un fuori ridotto a finestra. Manuel, lì in mezzo, non capisce niente, pensa alla mamma, canta, corre e sogna come un ragazzino della sua età, vive nell'Eden, nel paradiso di una felicità semplice, destinata tuttavia inesorabilmente a precipitare in una notte di Natale che, scopriremo, ne farà per sempre l'uomo solo che ci guarda. Ispirato a un fatto di cronaca di alcuni anni fa, *Eden* è uno spettacolo agevole nella sua pulizia registica e profondo nella sua impeccabile prova attoriale, a conferma della crescita di una compagnia capace di una tenuta interna sorprendente nonché di personalissime sensibilità di sguardo. Un po' di *déjà vu*, tuttavia, resta alla nostra sensazione, che se nulla toglie all'onestà della ricerca, vorrebbe spingerla a oltrepassare la solita formula per osare un po' di più. *Lucia Cominoli*

Quando è uno schermo a dare spettacolo

INVISIBILMENTE, di Gianni Farina, Alessandro Miele, Consuelo Battiston. Regia di Gianni Farina. Con Alessandro Miele e Consuelo Battiston. Prod. Menoventi, FAENZA (Ra) - Ert, MODENA.

IN TOURNÉE

Due malcapitate maschere di qualche sgangherato teatrino - Consuelo Battiston e Alessandro Miele in abito nero d'ordinanza - si trovano a far fronte a un imbarazzante *impasse*. Sovrastati da uno schermo, su cui compare la scritta «Benvenuti!», i due annunciano al pubblico l'imminente inizio di uno spettacolo e di una grande sorpresa finale. Ma nulla accade. Tutto ciò che comunicano agli spettatori, come cause del ritardo o per riempire l'attesa (dai problemi tecnici alle caratteristiche del teatro), non fa altro che aumentare il disagio. Non solo. Lo schermo sembra animarsi di vita propria e comincia a descrivere e a commentare le loro azioni, mandandoli in crisi. Ora è lui, lo schermo, a diventare il vero



REGIA DI HERMANIS

Sei sorelle per un seduttore

LE SIGNORINE DI WILKO, dall'omonimo romanzo di Jaroslaw Iwaszkiewicz. Adattamento e regia di Alvis Hermanis. Scene di Andris Freibergs. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Paolo Pollo Rodighiero. Con Sergio Romano, Laura Marinoni, Patrizia Punzo, Elena Arvigo, Irene Petris, Fabrizia Sacchi, Alice Torriani. Prod. Ert, MODENA - Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI - Arena del Sole, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Adattato con maestria registica, più che drammaturgica, dall'omonimo racconto dello scrittore polacco Iwaszkiewicz, dal lettone Alvis Hermanis, maestro della scena internazionale alla sua prima prova in un allestimento con attori di lingua italiana, *Le signorine di Wilko* sembra soffrire principalmente di questi diversi luoghi geografici di partenza, quasi viziato all'origine da una difficile, se non impossibile ricomposizione di codici linguistici, drammatici, espressivi.

La stessa unità d'atmosfera sembra disperdersi nel passaggio dal romanzo alla sua definizione teatrale, e da questa a una messa in scena che privilegia soprattutto un costruttivismo scenico molto funzionale e sorprendente delle varie situazioni, piuttosto che dare sostanza drammatica ai molteplici avvenimenti che si susseguono ora in maniera diacronica - un andare avanti e indietro nel tempo che non favorisce la comprensione della vicenda - ora simultaneamente, in un crescendo di azioni parallele che a volte fanno anche molta confusione in scena.

Di fatto lo spettacolo appare come il monologo di Wiktor Ruben che dopo quindici anni torna a Wilko, nella casa di campagna dove faceva da istitutore a sei sorelle, le signorine di Wilko, appunto, con ciascuna delle quali intrattiene diverse, problematiche, e pericolose relazioni affettive, non spingendosi tuttavia oltre la ragione principale della sua presenza in quella casa. Un unico ambiente fatto di armadi e di strutture variamente componibili dagli stessi attori in scena, come in un gioco infantile in cui si è nel contempo artefici e protagonisti della medesima storia, permette alla vicenda di crescere su se stessa, e di fare del passato e delle memorie che vengono rivissute un continuo presente scenico, dove i ricordi vengono, come dire, a frantumarsi.

Il viaggio a Wilko, come in alcuni film di Fellini (*8 e mezzo*, *La città delle donne*), si struttura come un viaggio alla ricerca di se stesso e di un mondo perduto, oltre che come febbrile istanza di desideri prevalentemente amorosi. L'inquietudine, un po' macabra, di una presenza femminile che porta il nome di una ragazza morta va verso una direzione surreale (quasi "umoristica") più che onirica.

E le attrici sono tutte bravissime a non cadere nella trappola di personaggi di donne autoreferenziali, ma a partecipare ognuna con le qualità specifiche delle rispettive recitazioni. Laura Marinoni è una affascinante e sensibile Jola, Patrizia Punzo una inquietante Julcia, Elena Arvigo è autorevole come Kazia, mentre conturbante è la Zosia di Fabrizia Sacchi, e ambigua e tenera Irene Petris nella doppia parte (viva e morta) di Fela, l'amore mancato. Sergio Romano è un Wiktor seducente e continuamente sedotto da quelle signorine, ma soprattutto dall'immagine che si è costruito di loro. *Giuseppe Liotta*



Una scena di
Baroque Opera.

protagonista dello spettacolo. Ammiccando un po' a Orwell e un po' a Pirandello, i Menoventi azzardano l'affondo in temi epocali, come quelli dello scarto tra realtà e finzione, tra ruoli codificati e loro ribaltamento, ma anche del vuoto esistenziale sotteso ai mondi artificiali creati dalla tv. Già, ma questo mondo preconfezionato, apparentemente rassicurante, ora si erge a giudice delle nostre (non) azioni. Sorta di Golem del nuovo millennio, che usa la forza mediatica come strumento per spodestare le certezze dell'uomo-demiurgo, lo schermo comincia a dettare le regole di fruizione dello spettacolo, mettendo in fuga le due maschere imbarazzate e impaurite. Si ride, ma con inquietudine crescente, delle *gags slapstick* della coppia Battiston-Miele, perché, alla fine e quasi senza accorgercene, di questo giochino apparentemente innocuo diventiamo complici (vittime?) proprio noi spettatori. Benché con il respiro un po' corto del "frammento", tanto di moda fra le giovani compagnie, è innegabile che questo *InvisibilMente* sia un lavoro arguto, di personalissima cifra e godibile a più livelli di profondità, soprattutto perché - merce rara in questi tempi di ottuse seriosità pseudointellettuali! - riesce ad affrontare questioni molto serie col valore aggiunto della comicità, della *verve* surreale e di una gustosissima (auto)ironia. *Claudia Cannella*

Se il camino va in fumo

THE BAROQUE OPERA, di e con Petr Forman, Matej Forman, Milan Forman. Scene di Miroslav Trejtnar e Jan Marek. Luci di Zdenek Boruvka. Musiche di Karel Loos. Prod. The Forman Brothers Theatre, PRAGA.

Con le facce e le smorfie da Commedia dell'Arte, i tre del Forman Bro-

thers Theatre, dalla Repubblica Ceca con furore, si presentano uno a uno agli spettatori. Danno la mano, puliscono gli occhiali, ripiegano sciarpe, li accompagnano al loro posto. Due sono i figli gemelli del regista cinematografico Milos. Il terzo ha lo stesso cognome ma nessuna parentela. *The baroque opera* ha debuttato nel '92 ma è uno spettacolo senza tempo. All'inizio mettono le mani avanti, onestamente, dicendo: «Avevo speso venticinque euro (sinceramente un po' troppi!) per uno spettacolo di marionette che, quando canteranno, lo faranno in ceco, e quindi non capirete una parola». In Toscana li ha portati il nuovo spazio de "Il Funaro", teatro privato dove è di casa Enrique Vargas. La storia è semplice: due muratori arruffoni e cialtroni devono costruire per conto di un signore un camino nel suo palazzo. Hanno preso i soldi in anticipo. Ma, a causa della loro improvvisazione e soprattutto per colpa dei tre fratellini terribili, stile Qui, Quo, Qua, che ostacolano il lavoro con le loro risse continue, la costruzione domestica cadrà in una voluta di fumo facendo arrabbiare il padrone di casa, e severo padre mozartiano delle piccole canaglie, e la sua consorte. Hanno abiti da gondolieri con calzoncini da calciatori, muscolari e compatti come Braccio di Ferro. Una pianola sta sotto al piccolo teatrino minimalista. È leggero, dai gesti soffici, allegro e scanzonato, infantile e solare, allegro e soave. Un alito di vento fresco. I tre macchinisti e burattinai hanno i loro rispettivi dirimpettai sulla scena, così come il pianista. I corpi in legno hanno un'anima e si ribellano agli umani, lottano con loro, fino, come in *Pinnocchio*, a trasportare le loro facce, in versione mascherone, sulla pelle dei tre in carne e ossa in un *transfert* ibrido tra fantasia e realtà. *Tommaso Chimenti*

ARISTOFANE/LATELLA

Le nuvole, cabaret grottesco con gli scheletri dell'(in)giustizia

LE NUVOLE, di Aristofane. Traduzione di Letizia Russo. Regia di Antonio Latella. Scene e costumi di Annelisa Zaccheria. Luci di Giorgio Cervesi Ripa. Suono e musiche di Franco Visioli. Con Marco Gacciola, Annibale Pavone, Maurizio Rippa, Massimiliano Speziani. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA.

IN TOURNÉE

In realtà basta poco per rendere Aristofane attuale e farlo risuonare con le decadenze del nostro presente. Ma non so se è un buon segno scoprire di avere gli stessi problemi politici, sociali, culturali dell'Atene di oltre duemila anni fa. *Le nuvole* lo confermano, e non c'è neanche bisogno di aggiornare i precisi riferimenti a fatti e persone dell'epoca. Lo dimostra la messinscena di Antonio Latella, che semplicemente si limita ad asciugare il testo, a ridurre a quattro gli attori in scena e a far dare a Letizia Russo una bella (a tratti eccessiva) rinfrescata alla traduzione che piglia i ritmi di un *slang* un po' cabarettistico. Voluto, però. Perché tutto lo spettacolo è una sorta di ipertrofico, grottesco cabaret che mette alla berlina una società corrotta e volgare dove l'eloquio serve solo a mistificare la verità e ad aggirare la giustizia. A questo vuole arrivare Strep-siade, contadino pieno di debiti a causa del figlio debosciato Fidippide, che si rivolge a Socrate per imparare a far fessi i creditori con le armi di una bislacca eloquenza. Ma qui Socrate è un grottesco clown felliniano con naso rosso e scarpe lunghe, che si esprime in grammelot, quindi in buona sostanza lascia intuire ma non si fa capire.

Il suo "Pensificio" è un minuscolo teatrino da avanspettacolo dove va in scena una sfida di gusto paratelevisivo tra il discorso giusto e quello ingiusto (facile immaginare quale vince). Il pubblico, seppur con qualche calo di attenzione, sta al gioco e si diverte, benché la carne messa al fuoco da Latella sia davvero troppa, sia sul fronte di un'ipertrofia di segni, che fa sempre pensare a un lavoro laboratoriale non "filtrato", sia per quanto riguarda il *tour de force* chiesto agli attori, bisogna dire eccellenti, impegnati su un continuo svariare di registri e su qualche eccesso di ammiccamenti al pubblico. E poi ci sono le Nuvole del titolo, le inconsistenti divinità di riferimento dei filosofi: un corpulento contraltista (Maurizio Rippa) dalla voce soave in tutù e ventaglione di piume di struzzo, ma anche un bosco di scheletri che calano dall'altro a ricordarci, forse, che dio è morto. Viva rimane invece la protervia dei furbastris, tanto che Fidippide, un orribile pupazzo nudo sulle spalle di Strep-siade, imparerà così bene il discorso ingiusto da riuscire non solo a fregare i creditori, ma anche a malmenare il padre trovando una "plausibile" giustificazione. Alla fine, mentre Rippa canta *Povera patria* di Battiato, tutti si trasformeranno in scimmioni, segno di un'umanità destinata a un regressivo imbarbarimento. C'è poco da ridere.

Claudia Cannella



Pietro Sermonti,
Caterina Murino e
Paolo Calabresi in
*Dona Flor e i suoi
due mariti*, di
Jorge Amado.



L'amicizia ai tempi di Facebook

OBWOHL ICH KENNE (*Sebbene ti conosca*), di e con Martin Clausen, Adrian Gillot, Alberto Spagone, Miyoko Urayama. Regia di Nicola Hümpel. Scene di Olivier Proske. Costumi di Frauke Ritter. Luci di Arnaud Poumarat. Musiche di Nina Elea e Thomas Bloch-Bonhoff. Prod. Nico and the Navigators e Kampnagel, AMBURGO - Internationalen Figurentheater Festival ERLANGEN - Festival de MARSEILLE - Grand Theatre GRONINGEN - Inteatro-Festival POLVERIGI (An) - Berliner Radialsystem, BERLINO.

Chissà come sarebbero andate le cose tra Goethe e Schiller, Wagner e Nietzsche, Hermann Hesse e Thomas Mann se i resti della loro amicizia ora non fossero raccolti su logori e sfiniti carteggi ma sugli strabordanti server di Facebook? Domande, queste, che sorgono presto spontanee in un'era in cui trovare un amico è tanto facile quanto superfluo conoscersi. Nuove corrispondenze e nuovi battibecchi crescono e si consumano nelle nostre quotidiane relazioni umane globalizzate, ferendoci tuttavia oggi come allora quando a fare i conti con le fragilità dell'intimità sono le confessioni e le maldestre ipocrisie che l'io riserva al confronto con i suoi pochi eletti, tra responsabilità segrete, tradimenti, allusioni e catartici abbracci ristoratori più o meno virtuali. Sono orchestrazioni strampalate ed eccentriche quelle sottese all'amicizia, su cui la compagnia berlinese Nico and the Navigators ha pensato addirittura di costruire uno spettacolo, dove al dramma è lasciato lo spazio tragicamente ironico della sua banalità e l'agire si fa lezioso e pungente come un pizzicotto. Protagonisti un anomalo presentatore inglese, un bavarese, un danzatore italiano e un'esilarante giapponese, qui multiformi personaggi di un surreale connubio di rapporti in perenne distruzione e rinnovamento, sospeso in una bolla di illustri citazioni e commistioni linguistiche, accenni di danza, eleganti soluzioni scenografiche e cabaret per un'opera teatral-musicale capace di rimbalzare sui suoi disastri con poesia sottile. Nato nel 1998 dall'unione della regista Nicola Hümpel

pel e dello scenografo Oliver Proske al Bauhaus Dessau di Berlino, il gruppo si è fatto già apprezzare da pubblico e critica per i suoi insoliti immaginifici assemblaggi, ottenendo con *Der Familienrat* (*Consiglio di famiglia*) la segnalazione come miglior spettacolo straniero sul *Patalogo* del 2005. Curiose attese perciò non possono che restare per il futuro di *Anasthesia*, l'ultima produzione della Hümpel e del compositore della "banda musicale" Andreas Schett, in scena lo scorso anno in Germania in occasione del 250° anno della morte di Händel e nuovamente accolto in patria da smaglianti sorrisi. *Lucia Cominoli*

Aggiungi un Dorelli a tavola

AGGIUNGI UN POSTO A TAVOLA, di Pietro Garinei e Sandro Giovannini, scritto con Jaja Fiastrì, liberamente ispirato a *After me the deluge* di David Forrest. Regia di Garinei & Giovannini ripresa da Johnny Dorelli. Scene e costumi di Giulio Coltellacci. Musiche di Armando Trovajoli. Coreografie di Gino Landi. Luci di Maurizio Fabretti. Con Gianluca Guidi, Enzo Garinei, Marisa Laurito, Marco Simeoli, Valentina Cenni, Titta Graziano, Andrea Carli e con 15 solisti. Prod. Il Sistina, ROMA.

IN TOURNÉE

Aggiungi un posto a tavola, il musical rappresentato in tutto il mondo con costante successo, diventato ormai un classico, ritorna in scena in Italia con Gianluca Guidi nel ruolo di don Silvestro, ereditato dal padre Johnny Dorelli. Le canzoni, scritte dal maestro Trovajoli su misura per le doti canore di Dorelli, bene si addicono anche alle tonalità di Guidi che caratterizza con personale ironia don Silvestro. Il sacerdote vuole salvare il suo paese dal diluvio universale annunciato da un Dio simpatico e burlesco che, parlandogli al telefono, addirittura ironizza sul celibato dei preti. Tutti i personaggi si muovono nelle straordinarie scenografie di Giulio Coltellacci che via via si compongono a vista come nella scena della costruzione dell'arca e dell'inizio del diluvio. Spumeggiante la Consolazione di Marisa Laurito che, anche senza avere il

physique du rôle dell'avvenente prostituta poi redenta, attribuisce la giusta vivacità al suo ruolo. Autorevole e scaltro Enzo Garinei nella parte del sindaco, divertente il focoso e ingenuo paesano Toto di Marco Simeoli, ma la vera rivelazione è Valentina Cenni, la timida e innamorata Clementina che mostra vigoria e abilità nel ballare, cantare e recitare. Tutta la compagnia si muove con sicurezza nelle suggestive coreografie, rese più attuali da Gino Landi, funzionali a portare avanti l'azione in un meccanismo teatrale perfetto che si avvale anche delle trascendenti musiche di Trovajoli. E il volo dell'immane colomba bianca, che nel finale, sulle note di *Aggiungi un posto a tavola*, si posa sulla seggiola tra i commensali, completa il messaggio della commedia, scritta nel 1974 in piena crisi, ma ancora attuale: bisogna accogliere il prossimo, nonostante le difficoltà. *Albarosa Camaldo*

C'eravamo tanto Amado

DONA FLOR E I SUOI DUE MARITI, dal romanzo di Jorge Amado. Drammaturgia e regia di Emanuela Giordano. Scene di Andrea Cecchini. Musiche della Bubbez Orchestra. Con Caterina Murino, Paolo Calabresi, Pietro Sermonti, Simonetta Cartia, Claudia Gusmano, Serena Mattace Raso, Laura Rovetti. Prod. Mario Chiochio, ROMA.

IN TOURNÉE

Per gustare con palato immemore questo spettacolo, meglio non aver ancora letto il romanzo da cui è tratto, il più riuscito di Jorge Amado. Meglio non aver visto il film di Barreto con Sonia Braga. Meglio ancora non aver visitato Bahia... Mettiamoci, dunque, alla giusta distanza dalle fonti, dai luoghi, dai ricordi. Questa *Dona*

Flor mi ha lasciato un retrogusto gradevole, un *sommelier* d'emozioni non può che consigliarlo per il suo garbo riuscito e l'impianto ben costruito. È un lavoro da vedere, da godere, da consigliare e da valutare nell'ordine di 3 stelline, una luna al limone, 2 astri robusti e un'amabilissima star, Caterina Murino, nel ruolo del titolo. Le tre stelline sono il coro, formato da Simonetta Cartia, Claudia Gusmano e Laura Rovetti, affiancate dalla lunatica Dona Rosilda di Serena Mattace Raso. I due mariti, il farmacista vivo e il Vadinho morto, sono Paolo Calabresi, che sperpera allegramente con ammirevole autoironia la sua solida formazione, e il Sermonti alla *batida de coco* che si sposa, è proprio il caso di dirlo, con la vitalità magica del defunto tutto sesso per spasso e amore alla *cachacha*. L'irresistibile triangolo sfilato in questo *Carnival sentimental* che la regia ha il merito di decontestualizzare e universalizzare. Caterina, dolcissima in Dolce&Gabbana, guida il corteo, eroticamente funebre, della seduzione, procedendo, con ammirevole discrezione, per sottrazione. Rispetto all'esuberanza pantagruelica di una cena in un ristorante carioca di Milano, qui, per intenderci, ceniamo a lume di candela in un raffinato locale *fusion* con soluzioni molecolari (cfr. Ferrand Adrià) disseminate qua e là nel menu drammaturgico. Il teorema narrativo del beneamato Amado è dunque servito fresco e va bene così. La componente *candomblé*, vale a dire, a grandi linee, il *voodoo* brasiliano, rimane tutta in sottotesto. Come mi ha insegnato il Pai de Santo Jorge, maestro di vita e di ritualistica africana, lascerò a un quadrivio i sigari accesi per Jemanjá, che propizi le sorti del teatro d'intrattenimento brillante e intelligente. Notando, una volta di più, come la grande narrativa contemporanea sia nutrimento rigenerante per la scrittura scenica. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

L'ebreo e Sugo finto

la piccola umanità di Clementi

L'EBREO, di Gianni Clementi. Regia di Enrico Maria Lamanna. Scene di Massimiliano Nocente. Costumi di Teresa Acone. Luci di Stefano Pirandello. Musiche di Pivio e Aldo De Scalzi. Con Ornella Muti, Emilio Bonucci, Pino Quartullo. Prod. Mithos Group, ROMA.

IN TOURNÉE

Al di là del fatto che si tratta del "battesimo" teatrale di Ornella Muti, il dramma di Clementi (vincitore del Premio Siae-Agís-Eti) e ancora di più la sua realizzazione scenica, firmata da Enrico Maria Lamanna, sono senz'altro degni di grande interesse. La storia è quella di Immacolata e Marcello, popolani romani arricchiti durante la guerra nel giorno in cui il principale di lui - ebreo poi deportato - per evitare la confisca a causa delle leggi razziali, gli intestò i suoi beni e le sue case. A metà anni Cinquanta, i due "ex poveri" vivono ormai tranquilli in un benessere ostentato e pacchiano: soprattutto lei, quanto mai compresa nel suo ruolo di riccona, mentre il marito si trova molto meno a suo agio nel suo nuovo rango sociale e continua a frequentare gli amici squattrinati di sempre.

Un giorno, però, le cose cambiano: l'ebreo, che tutti credevano morto, si rifà vedere. Per Marcello e Immacolata sarebbe il momento di restituire tutto. La donna, però, non ne vuole sapere, ed è disposta a qualsiasi cosa pur di non rinunciare alla ricchezza. Lamanna asseconda, anzi accentua la caratteristica del testo di affrontare temi serissimi (anzi una vera e propria discesa negli abissi della coscienza, della colpa, dell'egoismo che si fa criminale) con una scrittura, fatto singolare, quasi sempre comica, dalla forte impronta dialettale e pittoresca. Si attraversano così situazioni da *thriller*, o magari da incubo al limite dell'irreale e del visionario (alla fine si dubiterà che l'ebreo tanto temuto esista veramente e non sia solo una proiezione immaginaria, frutto dei rimorsi), ricorrendo a un linguaggio teatrale colorito e divertente, giocato sulla contaminazione tra registro drammatico e grottesco. L'interpretazione della Muti - in un ruolo in cui non te la aspetti - è tutto sommato convincente nell'affrontare questo personaggio romanesco, negativissimo eppure capace di far ridere. Sulla linea di una romanità popolare e ruspante, ma non macchiettistica, si muove anche il personaggio dell'idraulico di Pino Quartullo, mentre Emilio Bonucci, nel ruolo di Marcello, offre una prova memorabile, sfaccettata, perfino toccante, facendo vivere a questa figura (la più complessa) una metamorfosi completa. *Francesco Tei*



Una scena di *Sugo finto*.



Ornella Muti
in *L'ebreo*.

SUGO FINTO, di Gianni Clementi. Regia di Ennio Coltorti. Scene e costumi di Rita Forzano. Musiche di Antonio Di Pofi. Con Paola Tiziana Cruciani e Alessandra Costanzo. Prod. Sala Umberto, ROMA.

IN TOURNÉE

Tutto congiura per rendere impossibile la convivenza forzata tra Rosaria e Addolorata, due sorelle "signorine", sole contro il mondo, ma soprattutto l'una contro l'altra armata. Perché tanto la prima (Costanzo), la maggiore, è autoritaria e dispotica, tanto l'altra (Cruciani) preferisce trascorrere il tempo ad ascoltare le «fregnacce» della televisione. Nulla sfugge al vigile controllo di Rosaria: dalla temperatura dei termosifoni, spenti per risparmiare, alla spesa quotidiana, rigorosamente selezionata tra gli scarti più economici. Anche il ragù, vanto della cucina meridionale, diventa autentico pomo della discordia: non solo perché sistematicamente sostituito dal più conveniente sugo finto, ma soprattutto perché «vaffa' 'o sugo» costituisce la clausola più frequente con cui vengono bruscamente interrotte le conversazioni. Fuori, la globalizzazione incombe: perché insipidi pomodori e meloni arrivano dai *kibbutz* israeliani, mentre i cinesi strangolano la piccola distribuzione e perfino il cugino Augustarello impalma una badante moldava, interessata alla cittadinanza italiana più che al coronamento di un improbabile sogno d'amore.

Tra bomboniere *kitsch* e vistose coperte all'uncinetto, l'universo squadernato dalla folgorante scrittura drammaturgica di Clementi scatena un inarrestabile flusso di risa: ma proprio per questo rivela uno dei nervi scoperti dell'Italia contemporanea, la categoria di quei nuovi poveri privi non solo di risorse, ma anche di speranze. Nel claustrofobico *huis clos* immaginato da Forzano, rilucente di paccottiglia a buon mercato, Coltorti guida con mano sicura le due straordinarie protagoniste e asseconda con levità i ritmi di quella che al principio appare come una *sit-com*, per poi assumere i tratti di una tragedia: perché non solo la natura si è accanita contro le due sorelle, affette da una zoppia che ne lascia presagire il futuro traballante; ma poi Rosaria viene colpita da un'emiparesi, che "libera" Addolorata e, sulle prime, le consente spese pazze e impreviste. Anche dalla sedia a rotelle, però, la sorella maggiore riuscirà a imporre la sua volontà, costringendo la minore a riformulare i termini di una relazione che, benché ai confini del surreale, diventa l'unica possibile: incapaci di affrontare la miseria che avanza, saranno tumulate vive, senza via di scampo. *Giuseppe Montemagno*

GIFUNI/BERTOLUCCI

Tra guerra e arroganza del potere l'Italia malata di un amletico Gadda

L'INGEGNER GADDA VA ALLA GUERRA, un'idea di Fabrizio Gifuni, da Carlo Emilio Gadda e William Shakespeare. Regia di Giuseppe Bertolucci. Luci di Cesare Accetta. Prod. Associazione Culturale EsplorAzioni, ROMA.

IN TOURNÉE

S'avverte subito, sin dal momento in cui l'attore entra precipitosamente in scena e dalla sue labbra escono le prime parole che non sono quelle dell'"ingegnere", ma sono strappate ad Amleto, un nevrotico Amleto, qui a fondersi con Pirobutirro, il protagonista de *La cognizione del dolore*, che sarà una serata fortemente adrenalinica. Uno spettacolo simile a un colpo di frusta che lascia sulla coscienza un segno forte. Fabrizio Gifuni è solo in scena, e lo spazio si anima di fatti, di azioni che, insieme alla sua voce mirabile, possente, piegata su tutti i toni, a raccontare saranno il suo corpo e il suo viso condotto a una mimica estrema. Gifuni ha lasciato Pasolini per incrociare un altro grande intellettuale che ha marcato il destino della nostra letteratura con il suo *humour* travolgente e quel *malaise* che lo trae lontano dalla società accademica e del profitto. Ed ecco questo *L'ingegner Gadda va alla guerra*, in cui si saldano insieme due testi che sono un'analisi spietata di certa nostra Italia, la parte peggiore: i dolenti diari di guerra e di prigionia e quella grande invettiva pubblica che è *Eros e Priapo*, l'opera con cui il "Gaddus" diede sfogo (lo sfogo di un uomo «malato di dolore e di bile») agli sdegni e ai rancori suscitati dal tragico Ventennio. C'è contrasto di stile tra

i due scritti. Asciutto e straziante il primo, barbaro e barocco il secondo, ma Fabrizio Gifuni, benissimo aiutato dalla regia di Giuseppe Bertolucci, riesce a legarli sapientemente. Usa l'ironia tagliente per raccontare dalle trincee «la bestialità monotona dei commilitoni»; la rabbia feroce verso i profittatori di guerra. Ma s'affaccia anche la commozione quando parla di chi rischia la vita o la perde per dar sepoltura a un compagno. Ancora, con lucidità ci riferisce della prigionia da lui subita, e con sgomento ricorda la morte del fratello Enrico. Poi il grottesco divampa quando attacca *Eros e Priapo*, dove la scrittura di Gadda ha ormai assunto ben altra, magnifica e sperimentale dimensione. È straordinario Fabrizio Gifuni, strepitoso nel mettere in atto tutte le sue capacità istrioniche per restituire la profondità, il flusso e riflusso, i fraseggi imprevedibili della scrittura gaddiana. Tutto di quel guizzante lessico verbale è colto con la giusta espressività, in un'esplosione liberatrice di parole, gesti e suoni. **Domenico Rigotti**

Pied-à-terre per il capo

L'APPARTAMENTO, da Billy Wilder e I.A.L. Diamond. Regia di Patrick Rossi Gastaldi. Scene di Luca Nardelli. Costumi di Cristiana Ricceri. Luci di Mario Esposito. Con Massimo Dapporto, Benedicta Boccioni, Rossana Bonafede, Riccardo Peroni, Riccardo Mario Torci. Prod. Antheia, ROMA.

IN TOURNÉE

I.A.L. Diamond è un misterioso, mitico sceneggiatore di Hollywood la cui identità fu persino messa in dubbio: s'insinuò fosse il *nickname* di Billy Wilder, grandissimo di suo ed esaltato dalla collaborazione con lo sceneggiatore, in

particolare nella realizzazione del magistrale film *L'appartamento*. Neil Simon, il Billy Wilder della prosa, già ne trasse una commedia riuscitissima, conosciuta in Italia con il titolo *Promesse, promesse*, nell'allestimento di Dorelli per il figlio Guidi. Promesse sempre mantenute quelle di questo graffiante *plot* dove Ciccobello Baker fa carriera prestando il suo appartamento ai capuffici in calore extracongiugale. Massimo Dapporto, con garbo talvolta ammiccante all'eleganza di babbo Carlo, realizza uno spettacolo modello d'intrattenimento, duettando deliziosamente con la gradevolissima Boccioni, che sul palco non si confronta col prototipo cinematografico, muovendosi con la grazia seducente di una stella del Belasco. "Bene gli altri" non è

qui la solita formula di comodo, ma un attestato di eccellenza: svetta e merita un applauso particolarmente caloroso Riccardo Peroni, medico ashkenazita a Manhattan. Ecco dunque la "Madre di Tutte le Commedie Aziendali" dispensare divertimento pungente e ribadire la potenzialità dell'interscambio tra schermo e palco. La scrittura di Diamond è scintillante e preziosa, incastonata com'è nel raffinato *design* dell'impianto drammaturgico agrodolce, sentimentale senza sentimentalismi e a lieto fine con un retrogusto beffardo. Un piatto elaborato che appare quasi sprecato per platee di bocca buona, scarpe lucide e cervello non sempre fino. **Fabrizio Sebastian Caleffi**

Un Inganno poco feroce

L'INGANNO, di Anthony Shaffer. Regia di Glauco Mauri. Scene di Andrea Spinelli. Costumi di Simona Morresi. Luci di Gianni Grasso. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Glauco Mauri e Roberto Sturno. Prod. Compagnia Mauri-Sturno, ROMA.

IN TOURNÉE

Un diabolico gioco a due. Una partita a scacchi non solo tra i protagonisti, ma anche tra autore e spettatore: un enigma da districare e da risolvere è *Sleuth* ("segugio", nel senso di investigatore), dramma del fratello di Peter Shaffer di cui esistono anche due versioni cinematografiche di altissimo livello attoriale, molto tese e incalzanti, e molto britanniche soprattutto. È meglio dimenticarle, però, prima di assistere a questa versione italiana, che Sturno e

soprattutto Mauri avvicinano alle loro corde e alla loro sensibilità di attori di stampo accademico. Così *Sleuth* diventa meno duello infernale, meno feroce gioco al massacro e più divertimento eccentrico, anche se inquietante e sinistro, innescato da un Andrew Wyke che, nella resa originale di Mauri, diventa, essendo scrittore, quindi maestro dell'immaginazione, prigioniero di una specie di follia estetizzante e pseudocriminale. Un artista della macchinazione più complessa e improbabile, che di fatto ci appare come il temporaneo tradursi in realtà (almeno virtuale) dell'immaginario più sorprendente e vertiginoso. Al di là della differenza fra le due coppie di interpreti, una lontanissima edizione anni Settanta con Gianrico Tedeschi e Johnny Dorelli (che si intitolava *Oplà, noi ci ammazziamo!*) dava maggiormente il senso di una lotta senza quartiere, piena di sempre nuovi colpi di scena fra tra due uomini effettivamente "nemici", rivali nell'amore della stessa donna (moglie di Andrew ed amante di Milo). Certo, il personaggio di Mauri, svagato e affascinante, ha una sua suggestione nell'abbandonarsi ad azioni escogitate e trasformate in realtà con la propria mente, in una sorta di colorata e festosa finzione teatrale, tra effetti scenici e trucchi di varia natura. Indubbiamente, però, perde di forza e di energia, e lo stesso accade anche per l'intriccio: Sturno non può rimediare, dando aggressività e grinta quasi rabbiosa al suo Milo, di cui sottolinea - opportunamente - la voglia di reagire e difendersi di un ex-emarginato di origine italiana. E, in effetti, qui la competizione tra i due personaggi è anche razziale, oltre che tra rappresentanti di due classi sociali diverse. **Francesco Tei**



Glauco Mauri e Roberto Sturno in *L'inganno*.

Chi ha paura di Voltaire?

LA COMMEDIA DI CANDIDO ovvero *Avventura teatrale di una gran donna, tre grandi e un grande libro (con tutto lo scompiglio che segue)*, di Stefano Massini. Regia di Sergio Fantoni. Scene e costumi di Gianluca Sbicca e Simone Valsecchi. Con Ottavia Piccolo, Vittorio Viviani, Massimiliano Giovanetti, Natalia Magni, Francesca Marcomeni, Alessandro Pazzi, Desirée Giorgetti. Prod. La Contemporanea, ROMA.

IN TOURNÉE

Da sempre il teatro attinge ai grandi personaggi storici o dell'arte. Campione del genere in casa nostra ne è stato a suo tempo, era il Ventennio, l'autore di regime Giovacchino Forzano. Sembra esserlo diventato oggi, ma altre le sue qualità drammaturgiche, e diverso il suo occhio critico, Stefano Massini. Nel corso di un decennio, nella galleria da lui creata ha appeso alle pareti le figure più diverse: da Van Gogh (*L'odore assordante del bianco*) a Kafka (*La fine di Shavuoth*) a, ma qui siamo fra i personaggi della letteratura, *Frankenstein*. Un salto però fra quelli del Secolo dei Lumi gli mancava ed ecco con scaltrezza, vero colpo di genio, abordarne tre in una volta sola: Diderot, Rousseau e Voltaire; appare, in verità, anche d'Alembert, ma figura solo da comprimario. Anche se poi la vera protagonista è Augustine, un'astuta servetta, un po' goldoniana, un po' suggerita da Beaumarchais, ma che ha anche un passato d'attricetta dai costumi tutt'altro che severi, la quale, passando con disinvoltura da una casa all'altra degli illustri filosofi, trama (ma come è esile l'intreccio!) affinché il manoscritto di quell'esplosivo, pericolosissimo libello che si chiama *Candide* non finisca nella spazzatura e, dato finalmente alle stampe, trovi nei secoli dei secoli la sua glorificazione. Ecco perché il titolo *La commedia di Candide*, testo che dalla pena del bulimico Massini sfugge via un po' frettolosamente, cercando di essere a un tempo *pièce* satirica, *pochade*, *spy story*. Alla fine rivelandosi semplicemente un amabile *divertissement*, una sorta di *pastiche* dove fra banalità spuntano battute che sono piccoli diamanti. Un *pastiche*, anche se poi

Ottavia Piccolo in squillanti, coloratissimi costumi d'epoca ci mette tutta la sua bravura, la sua brillantezza, il suo smalto per non farcelo apparire tale. E Vittorio Viviani bene le fa da spalla beffardamente con ingordigia da attore disegnando il terzetto di "granduchi" del predetto Secolo dei Lumi. Sulla locandina anche un nome di regista di riguardo, Sergio Fantoni, che però sembra più osservare che operare (e quel che fa lo fa un po' alla "vecchi tempi"). Forse anche lui perplesso. Anche per via di quel lungo sottotitolo che molto indica, ma soltanto indica. *Domenico Rigotti*

Processo per gioco colpevole davvero

DIE PANNE OVVERO LA NOTTE PIÙ BELLA DELLA MIA VITA, di Friedrich Dürrenmatt. Adattamento di Edoardo Erba. Regia di Armando Pugliese. Scene di Andrea Taddei. Costumi di Silvia Polidori. Luci di Angelo Ugazzi. Con Gianmarco Tognazzi, Bruno Armando, Giovanni Argante, Lombardo Fornara, Franz Cantalupo, Lydia Giordano. Prod. Indie Occidentali/Neraonda, ROMA.

IN TOURNÉE

Sfatando un luogo comune che vuole i figli d'arte impegnati in frivole speculazioni estetiche, Gianmarco Tognazzi, terzogenito del più celebre Ugo, sceglie per questa prova d'attore un testo tra i più complessi dello scrittore svizzero Dürrenmatt: *Die Pann*-Una storia ancora possibile, scritto in forma di racconto nel 1956 e successivamente rielaborato in versione radiofonica per la Radio Svizzera e per il teatro. La storia, dai risvolti kafkiani, narra le peripezie del rappresentante generale Alfredo Traps, che, a causa di una panne alla macchina, si trova imputato in un processo allestito dall'anziano giudice di cui è ospite e dai suoi strampalati amici, ex avvocati in pensione. Come spesso in Dürrenmatt, la vicenda, iniziata per gioco, si trasforma in un dramma dalle fosche tinte esistenziali: Traps si scopre colpevole di un omicidio, commesso l'anno prima per un avanzamento di carriera, e si suicida. Complice forse l'originaria destinazione cinematografica del progetto - era in cantiere un film con Marco Pozzi -

PIRANDELLO/MITIPRETESE

Duetti per donne abusate in inferni di famiglia borghese

FESTA DI FAMIGLIA, drammaturgia e regia di Manuela Mandracchia, Alvia Reale, Sandra Toffolatti e Mariàngeles Torres. Collaborazione alla drammaturgia di Andrea Camilleri da testi di Luigi Pirandello. Con Fabio Cocifoglia, Anna Gualdo, Manuela Mandracchia, Diego Ribon, Sandra Toffolatti, Mariàngeles Torres. Prod. Teatro di ROMA - Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI - Artisti Riuniti, ROMA.

IN TOURNÉE

Reduci dal successo di *Roma ore 11*, Manuela Mandracchia, Alvia Reale, Sandra Toffolatti e Mariàngeles Torres, fondatrici e animatrici della compagnia Mitipretese, si cimentano nuovamente in un progetto collettivo con *Festa di famiglia*. Il tema dello spettacolo, affrontato con la collaborazione di Andrea Camilleri alla drammaturgia, è la piaga degli abusi sulle donne nell'ambito domestico. Per trattarlo, le autrici/attrici hanno attinto a diverse opere di Luigi Pirandello, prendendo scene e personaggi per poi assemblarli, trasformarli anche radicalmente e farne i protagonisti di una storia inedita, creata aggiungendo poche battute di ricordo scritte *ex novo*. La cornice dell'azione è il compleanno di una donna matura, intorno a cui si riuniscono le tre figlie e due loro mariti. L'occasione dovrebbe essere festosa, ma il passato si riaffaccia continuamente con i suoi piccoli e grandi orrori, il presente per molti versi non è migliore e la catena di crudeltà e meschinità reciproche pare non spezzarsi mai. Tra le figure pirandelliane richiamate e reinventate, che si muovono in un interno borghese senza tempo, intriso di ipocrisia e cattiveria, spiccano Mommina, vittima della folle gelosia del marito Rico Verri, donna Ignazia di *Questa sera si recita a soggetto* e la figliastra di *Sei personaggi in cerca d'autore*. Sul palcoscenico spoglio - qualche sedia, un divano e un tavolo - gli attori danno vita a duetti in cui la battuta di chiusura di una scena viene subito ripresa da un'altra coppia, creando un flusso verbale ininterrotto fatto di echi e contrappunti. L'allestimento è ritmato e la prova degli interpreti notevole, pur rischiando a tratti di sfociare nel virtuosismo. È sul piano della drammaturgia, frammentaria e disomogenea, che *Festa di famiglia* convince di meno. L'idea di fare di Pirandello il filtro poetico per portare in scena il dramma della violenza domestica è interessante, ma il testo ha un che di rigido e forzato, anche a causa dell'inserimento a mo' di diversivo ironico e grottesco di siparietti canori - sia pure molto ben eseguiti - e di flash di "teatro nel teatro" che lasciano qualche perplessità. *Valeria Ravera*



Una scena di *Festa di famiglia* (foto: Pietro Pesce)

dell'assunto dürrenmattiano Tognazzi sceglie di privilegiare la matrice politica, incarnando un Traps lineare nella sua superficialità, attraverso il quale è facile veicolare una denuncia al mito del successo in auge nella società contemporanea. L'idea, inutile nascondere, semplifica il messaggio

del racconto, impregnato di riflessioni esistenziali sul concetto di causalità e di colpa, e non giustifica il percorso psicologico di Traps, che da innocente giunge a dichiararsi colpevole, ma è comunque portata avanti da Tognazzi con coerenza e abilità. Grazie anche al contributo dei com-

Andrea Cosentino,
in *Primi passi
sulla luna*, regia
di Andrea Virgilio
Franceschi.



primari, i bravissimi Bruno Armando e Lombardo Fornara, straordinari nel tratteggiare i tic del pubblico ministero e dell'avvocato difensore, e alle suggestioni oniriche create dalla bella scenografia di Taddei, a metà tra l'aula di tribunale e il salotto, con quello scenario alpino alla finestra, trasformato nel secondo atto in quadro. Lo spettacolo finisce così col risultare gradevole, divertente e drammatico quanto basta per onorare il patto sottoscritto con gli spettatori. *Roberto Rizzente*

Nuovi giovani e vecchi problemi

NEMICO DI CLASSE, di Nigel Williams. Traduzione di Susanna Basso. Regia di Massimo Chiesa. Scene di Props and Decors. Costumi di Isabella Rizza. Luci di Raffaele Perin. Canzoni e musiche di Vasco Rossi. Con Luca Avagliano, Gabriele Bajo, Nicola Nicchi, Daniele Parisi, Giovanni Prospero, Carlo Zanotti, Giorgio Regali. Prod. The Kitchen Company 2008, ROMA.

IN TOURNÉE

Fu proprio l'entusiasmo per quel *Nemico di classe*, messo in scena nel 1983 da Elio De Capitani, che ne era interprete insieme a dei giovanissimi Claudio Bisio, Paolo Rossi, Antonio Catania, Riccardo Bini e Sebastiano Filocamo, a indurre Massimo Chiesa a scegliere il mestiere di regista. Da allora ha lavorato con attori di grande talento fino al momento in cui, decidendo di cambiare rotta, ha messo insieme la giovanissima Compagnia The Kitchen Company, costituita oggi da un nucleo di quindici attori e quindici attrici, tutti provenienti dalle principali scuole italiane. Dopo un primo spettacolo presentato a Milano, con la neonata compagnia ripropone a distanza di ventisei anni il testo di Nigel Williams, che nella crudezza di un linguaggio certamente più eversivo e dirompente allora di quanto non possa suonare alle orecchie del pubblico contemporaneo, mantiene tuttavia una sconvolgente attualità. Quei ragazzi, chiusi in una classe lasciata alla sua sorte da professori che si sono dichiarati sconfitti, come in attesa di un Godot che non giungerà mai, sono infatti annoiati, violenti ma palese-

mente compiaciuti della loro ignoranza aggressiva di emarginati. E riconducono con dolorosa attualità a un'odierna gioventù che inganna i suoi giorni dando fuoco a un extracomunitario, violentando una coetanea, infierendo sull'inerme inferiorità di un down, nella più assoluta incapacità di vedere un futuro. Mentre sulla scena, devastata da graffiti insolenti e autentiche barricate di banchi rovesciati, tensioni e scontri insorgono repentinamente a delineare diversità di caratteri e contesti di degradato abbandono, facilmente assimilabili alla realtà dei nostri giorni. Grazie all'evidente immedesimazione, in verità un po' troppo gridata, dei giovani interpreti, che la regia accortamente guida sul filo di una partecipe freschezza. *Antonella Melilli*

Quando la coppia scoppia

SÌ L'AMMORE NO, di e con Daniele Timpano ed Elvira Frosini. Luci di Dario Aggioli. Prod. Kataklima, ROMA.

IN TOURNÉE

Un cabaret surreale. Giocato sulla coppia e i suoi stereotipi. Con un'infarinatura di critica sociale che ci sta sempre bene, dal vastissimo obiettivo: machismo/fascismo italico, ruolo subordinato della donna, omologazione dei canoni di bellezza, anacronismi femministi, cattolicesimo. Daniele Timpano porta in scena il sentimento più antico per riderci sopra e ricordarci in che buffo e angosciante mondo stiamo vivendo, scrivendo (e interpretando) questo *Sì l'ammore no* insieme alla moglie Elvira Frosini, qui ad aggiungere un sano tocco performativo. Il corpo. Peccato che l'incompletezza del titolo s'espanda lungo tutto il lavoro, incapace anche solo di sfiorare un minimo d'omogeneità, un senso complessivo che vada oltre la frammentazione drammaturgica di *sketch* d'avanspettacolo. Non si ride. E pure ci si guarda un po' perplessi, mai veicolando il palcoscenico un'emozione, mai offrendo un senso di necessità a un progetto che nasce vecchio. Quale infatti il senso di ridersela sull'"ammore"? Ancora la castità, la verginità, la sposa in bianco e il maschio forte? Che lo faccia la simpa-

tica Geppy Cucciari. Ma che Timpano ci si provi appare uno spreco, fosse solo per quel gusto vagamente dada e situazionista con cui in passato ha dimostrato altre sensibilità, teatrali e sociali. Dell'esperimento rimane solo un'interessante nudità scenica giocata sui rossi i bianchi i neri (come un album dei White Stripe), le ombre iniziali, una sottoveste, le scarpette rosse come si fosse Dorothy a un passo da Oz. Gelida la discesa in platea, alla ricerca di una dialettica col pubblico su donnine di strada e masturbazione. *Diego Vincenti*

La Barbie sulla luna con Galileo e Darwin

PRIMI PASSI SULLA LUNA, *divagazioni provvisorie per uno spettacolo postumo*, di e con Andrea Cosentino. Regia di Andrea Virgilio Franceschi. Luci di Dario Aggioli. Prod. Associazione culturale Mara'samort, ROMA - Benvenuti srl, ROMA.

IN TOURNÉE

Un passo per volta: così l'evoluzione dell'umanità deve aver mosso le più grandi conquiste. Allo stesso modo anche Andrea Cosentino, nel suo piccolo ma così grande, ha mosso in questo 2010 i suoi *Primi passi sulla luna*, i primi di uno sbarco nella nuova frontiera della ricerca teatrale. Il suo è un lavoro di grande spessore, una narrazione che svela i meccanismi di una costruzione drammaturgica, ma ci gioca usando oggetti in riferimento intellegibile, platonico e una "scenografia verbale" demandata a personaggi "mentecatti", a rappresentarlo, fino a rendere inarrestabile la loro forza emozionale. Nella storia finiscono intrecciati molti anniversari

"scaduti" nel 2009, come lo sbarco sulla luna, appunto, la nascita e le scoperte di Darwin, il telescopio di Galilei, i 50 anni della Barbie: tutto mescolato per costruire una grande festa, ma prevista per l'anno successivo. Infatti l'obiettivo di Cosentino è prendere a bersaglio l'elargizione di fondi alle scadenze, come se l'arte ricevesse una commissione dalla storia e non ne fosse invece autonoma, promuovendo pertanto un discorso interessante dal punto di vista filosofico. Uno spettacolo "postumo", dunque, in cui la realtà entra da lontano, come nuovo fuoco che ravviva vecchi avvenimenti, ed è l'arte a rinnovarli a nuovo senso contemporaneo, è il racconto in una forma legata alla sua distruzione, prossima pertanto a una destrutturazione "suicida", per mano dello stesso suo creatore. Assieme a queste costruzioni del fantastico, l'intromissione della storia vera modifica ogni sensazione: dal momento in cui, quasi con violenza, ci si trova di fronte a un "realmente accaduto", ci si accorge che qualsiasi evento così narrato è un cappio alla percezione, ricatto emozionale che lascia in pace soltanto al suo svelamento, compromettendo qualsiasi altro sentimento se non è risolta la vicenda data per reale. C'è dunque, anche qui, come spesso accade, una forte critica alla società dell'immagine, questa volta creata ad arte per essere rivelata e sconfitta. Cosentino ha costruito uno spettacolo sempre in divenire, mai chiuso, che sceglie questa forma per non perdere certi sentimenti che, recitati, codificati, sarebbero diventati di altri, estranei. Invece lui ha voglia di indagare, di costruire macchinose mistificazioni e ammiccamenti, senza mai perdere contatto con una, anche piccola, verità. *Simone Nebbia*

Matrimonio al vetriolo per cinque damigelle

CINQUE DONNE CON LO STESSO VESTITO, di Alan Ball. Regia di Eleonora Pippo. Con Barbara Mazzi, Gisella Szaniszlò, Eleonora Pippo, Silvia Giuliano, Rossana Mortara, Giorgio Lupano. Prod. Calibro 2 e Giorgio Lupano, ROMA.

IN TOURNÉE

Di cosa possono parlare cinque donne, vestite da damigelle, rinchiusi in una stanza, intenzionate a disertare il ricevimento pomposo di un matrimonio? Ma naturalmente solo di sesso, scolandosi del gin e buttandosi addosso il proprio bisogno d'amore e forse la loro solitudine. Questo è il senso di *Cinque donne con lo stesso vestito*, esilarante commedia di Alan Ball, messa in scena dalla giovane regista Eleonora Pippo. Un letto a castello bianco, un tappeto di riso, cinque attrici in completa sintonia, un *bad boy* che alla fine s'inserisce in quel mondo femminile: sono gli ingredienti di una commedia agrodolce che strappa sonore risate e applausi calorosi, soprattutto da parte del pubblico femminile. Le storie delle cinque donne emergono pian piano, tutte caratterizzate da un comune senso di comica disperazione che si realizza in battute ficcanti e in sprezzanti racconti di imprese erotiche e anticonformismo di facciata. I discorsi di quelle cinque damigelle tanto illibate nell'abito bianco quanto spregiudicate sono spiati dalla scrittura di Alan Ball e resi sulla scena dalla regia di Eleonora Pippo con grande efficacia, con ritmo serrato e senza paura di eccedere, mantenendo sempre un controllo assoluto della recitazione e dei tempi scenici. L'esito è uno spettacolo che immette lo sguardo maschile nelle segrete stanze di quelle ragazze senza inibizioni, disilluse e arrabbiate col mondo e forse, alla fine, più semplicemente con i protagonisti di quel matrimonio che stanno fuggendo. Sì, perché alla fine tutto può essere ricondotto all'invidia non tanto sottaciuta per quel matrimonio di cui le cinque donne sono mere comparse. *Cinque donne con lo stesso vestito* è uno spettacolo che diverte e alla fine si porta via il consenso del pubblico,

confermando che il teatro intelligente e innovativo esiste, anche quando non ostenta equilibrismi e stramberie linguistiche, ma onestamente s'impegna a raccontare una storia che ci riguarda e coinvolge. *Nicola Arrigoni*

Otello recluso underground

HELL - UN'ALTRA STORIA DEL MORO DI VENEZIA, da William Shakespeare. Adattamento di Francesco Giuffrè e Riccardo Scarafoni. Regia di Francesco Giuffrè. Scene di Paki Meduri. Costumi di Roberta Orlando. Luci di Gianluca Cappelletti. Musiche di Andrea Amendola. Con Federica De Cola, Mauro Mandolini, Giorgio Marchesi, Marta Nuti, Riccardo Scarafoni. Prod. EffeGiDi, ROMA

IN TOURNÉE

C'è una riflessione molto importante sul classico, nel teatro contemporaneo. Nuove ambientazioni, stranianti partiture, fantastici e bizzarri altri mondi. Per un rigore invece esteso. Ma la domanda è invece: cos'è che resta del classico nelle maglie di una nuova foggia? Cosa misura la validità di una riscrittura? In questo scoglio sembra incagliarsi *Hell*, lavoro diretto da Francesco Giuffrè, che porta in scena un Otello nei sotterranei di un mondo in guerra. Ed è nobile tentativo di convalidare a un nuovo senso la storia, tuttavia la sua sensibilità levigata, elegante, si scontra con una stoffa che copre di altro tessuto i corpi che la indossano. L'arma di Giuffrè ha due bocche di fuoco: prima l'idea di recludere la vicenda in una sorta di *underground*, insieme rifugio e affresco di vita tribale, in cui si vive in attesa che la guerra finisca e forse, nel frattempo, si sconta un'eccessiva vicinanza; e se questa prima scelta è convincente e apre a una lettura suggestiva quest'opera, la seconda appare assai più debole: Otello è un vecchio che sposa una ragazzina, un morboso sentimento misto di possesso e amore filiale lo prende, innescando da una parte un discutibile effetto del brivido, che è però la misura della sua ricerca sulla mostruosità, e dall'altra aprendo a un elemento me-



REGIA DI LONGHI

Doppio Koltès, senza via di scampo

NELLA SOLITUDINE DEI CAMPI DI COTONE e SALLINGER, di Bernard-Marie Koltès. Traduzione di Anna Barbera. Regia di Claudio Longhi. Scene di Marta Montevicchi. Costumi di Gianluca Sbicca. Con *(Nella solitudine dei campi di cotone)* Lino Guanciale e Luca Micheletti e *(Sallinger)* Lino Guanciale, Adolfo Micheletti, Diana Manea, Barbara Mazzi, Luca Micheletti, Claudia Scaravonati, Stella Piccioni, Fausto Cabra. Prod. Teatro di ROMA.

IN TOURNÉE

A vent'anni dalla morte di Bernard-Marie Koltès, il Teatro di Roma rende omaggio, attraverso un interessante progetto culturale ideato e curato da Claudio Longhi, regista di entrambi gli spettacoli presentati in forma di "dittico" teatrale, al drammaturgo francese che forse più di chiunque altro della sua generazione ha colto nelle sue opere i segni più forti ed emblematici della fine di un'epoca e della cultura che la rappresentava. Del teatro, come Fassbinder aveva fatto nel cinema, distrugge il linguaggio e le convenzioni, ma non la forma che al contrario si fa più forte e radicale, creando qualcosa di assolutamente originale e perturbante che sembra attingere disperatamente, ferocemente, a un pre-drammatico, che in quel cumulo di parole e discorsi monologanti, e dialoghi violenti, tendono essenzialmente al silenzio.

Così, in quel raciniano confronto fra due uomini di *Nella solitudine dei campi di cotone*, che si incontrano e dialetticamente si uccidono perché vittime entrambi di una società di massa avviata verso l'inarrestabile catastrofe, non c'è nessuna via di salvezza se non in una volontà che è prima di tutto spinta desiderante, ricerca dell'assoluto, incontro con l'altro da sé.

In *Sallinger* (1977) la Storia fa irruzione all'interno di una famiglia borghese americana nel pieno della guerra in Corea e ne sconvolge la struttura intima e le psicologie dei personaggi, emblemi di un crollo che investe l'intera società e il suo immarcescibile *dream*. Se nel primo sarà un omicidio a chiudere quel conflitto permanente di parole "insensate", qui è un suicidio a dare alla vicenda quel clima costante di apocalisse incombente. Claudio Longhi, ben coadiuvato dai suoi straordinari interpreti, soprattutto Lino Guanciale e Luca Micheletti, impegnati entrambi nei due spettacoli, riesce a restituirci, in quello spazio scenico da set cinematografico ideato da Marta Montevicchi, il dolore, la lucidità appassionata e la poesia di un autore che con i suoi testi sembra avere scritto il suo epitaffio teatrale alla fine di un secolo. **Giuseppe Liotta**

no forte che va a sconfessare i valori umani in campo. Una delicatezza formale è il dato migliore, segno di una freschezza di tocco che ha però lasciato segni più evidenti in altre circostanze, ad esempio nei precedenti *Cuore di cane*, da Bulgakov, e *Il profumo* di Süskind. Questa volta, con un classico, Giuffrè sentiva il bisogno di un *restyling* interpretativo, quindi era un enorme rischio calarsi in un canone così puntuale, e la sua scelta si è diretta un aspetto che risulta di impatto minore, così da perdere, mancando la chiave esplicativa più in vista, il senso segreto di quella profondità. *Simone Nebbia*

Come ti stendo il deputato

COL PIEDE GIUSTO, testo e regia di Angelo Longoni. Scene di Leonardo Conte e Alessandra Panconi. Costumi di Marco Maria Della Vecchia. Con Amanda Sandrelli, Blas Roca Rey, Eleonora Ivone, Simone Colombari. Prod. Compagnia delle Indie Occidentali, ROMA.

IN TOURNÉE

Sembra un set cinematografico. Una donna coatta dagli stivali rossi, tale Elena (Amanda Sandrelli), parla in romanesco al telefonino col marito. A un tratto sente un botto e la comunicazione s'interrompe. All'interno della scena tutta bianca, dagli arredi alle quinte, sorta di salone di lusso, irrompe Bruno (Simone Colombari), marito di Anna (Eleonora Ivone), che lo bacia amorevolmente. Ma lui non vede l'ora di poter parlare col suo amico avvocato Silvio (Blas Roca Rey) e confessargli che, forse a causa della pioggia battente, complice pure il buio pesto, ha investito un uomo che crede di aver ammazzato. Bruno è un neo-deputato, eletto grazie all'appoggio del suocero, potente senatore, e quell'omissione di soccorso potrebbe macchiare la sua carriera politica. Inizia così *Col piede giusto* di Angelo Longoni, sua anche la snella regia che, sia pure con qualche incongruenza, va avanti con buon ritmo per un'ora e quaranta. I rimorsi assalgono l'uomo che, volendo riparare al suo torto, attraverso l'amico avvocato manda del denaro alla moglie della vittima, che però comincerà a ricattarlo, chiedendo somme sempre più ingenti. Senza voler svelare altri risvolti, si dirà solo che l'intricata matassa verrà dipanata dalla moglie Anna, mentre Elena comincerà "col piede giusto" una nuova vita, forse evitando di bere dal bicchiere col mignolo alzato. I quattro protagonisti sono credibili nei loro ruoli e il pubblico ha applaudito a più riprese, in particolare quando il neo-deputato argomenta che le assicurazioni sono delle associazioni in delinquere legalizzate. *Gigi Giacobbe*

rà a ricattarlo, chiedendo somme sempre più ingenti. Senza voler svelare altri risvolti, si dirà solo che l'intricata matassa verrà dipanata dalla moglie Anna, mentre Elena comincerà "col piede giusto" una nuova vita, forse evitando di bere dal bicchiere col mignolo alzato. I quattro protagonisti sono credibili nei loro ruoli e il pubblico ha applaudito a più riprese, in particolare quando il neo-deputato argomenta che le assicurazioni sono delle associazioni in delinquere legalizzate. *Gigi Giacobbe*

Vesna tradita dall'amore

LOVE, dall'omonimo racconto di Susanna Tamaro. Riduzione e regia di Emanuela Giordano. Con Mascia Musy. Prod. Argot Produzioni, ROMA.

IN TOURNÉE

Dacci oggi il nostro monologo quotidiano. Di monologhi la nostra scena vive. Di monologhi il nostro teatro soffoca. L'attore è senza scritte e allora avanti tutta col monologo. Basta una scena vuota per recitare, al massimo il soccorso di una sedia e magari al fianco o dietro le quinte un musicista che accompagna con qualche suono discreto. Fino a quando lo spettatore accetterà? Fino a quando non morirà di stanchezza, sazio di racconti o storie che può leggere senza uscire di casa? Forse il rifiuto è già iniziato. Un caso emblematico ci viene da un'attrice forse non di talento eccezionale ma che pure ha ricevuto un Ubu e un Premio Olimpico: Mascia Musy che, tutta vestita di bianco (camicetta, bolero, pantaloni con bella piega, scarpine di vernice), bianco il colore dell'innocenza, con determinazione, impegno e qualche gesto in eccesso, racconta una storia triste, malinconica. Protagonista una piccola rom, Vesna, venduta a sfruttatori che la mandano sulla strada, su un ponte, a mendicare, e che proprio sulla strada, sul ponte anzi, crede di aver trovato l'amore (*Love* per l'appunto il titolo, ma più banale di così non poteva essere). Insomma, va dove ti porta il cuore. Ma l'amore è un'illusione. È solo una violenza in più, un altro inganno. Una storia presa a prestito da un racconto, non eccelso, dove la scrittura

TABUCCHI/BALIANI

Memorie di un borgo toscano microcosmo del nostro passato

PIAZZA D'ITALIA, dal romanzo di Antonio Tabucchi. Drammaturgia di Maria Maglietta. Regia di Marco Baliani. Scene e costumi di Carlo Sala. Musiche di Mirto Baliani. Con Patrizia Bollini, Daria Deflorian, Gabriele Duma, Simone Faloppa, Renata Mezenov Sa, Mariano Nieddu, Alessio Piazza, Naike Anna Silipo, Alexandre Velta. Prod. Teatro di ROMA.

Non si è forse mai parlato tanto di memoria come in questi nostri tempi affannati e distratti. E mai è stato forse tanto necessario tornare indietro nel tempo a riproporre ai giovani, che spesso non le conoscono, le tappe della nostra storia e il senso profondo di un'identità di popolo e di nazione che oggi si appresta a celebrare il 150° anniversario della sua nascita. Come accade con questo *Piazza d'Italia* che Marco Baliani ha curato per il Teatro di Roma all'interno del progetto "Storie d'Italia", la cui seconda parte debutterà al Napoli Teatro Festival con lo spettacolo *La Repubblica di un solo giorno*.

Il regista affronta in questa prima fase l'impresa di riportare sulla scena l'omonimo romanzo di Antonio Tabucchi e quel suo linguaggio vagamente onirico che punta lo sguardo della memoria sulla gente minuta di un borgo, sugli entusiasmi, le fatiche, gli amori, i dolori di vite sepolte nel tempo, le cui vicende si intrecciano con gli eventi e i mutamenti politici e sociali che hanno portato alla realtà di oggi, e che a questa finiscono per riconnettersi in una circolarità narrativa che, anche visivamente, si salda sulla fatica di esistenze in lotta contro la fame e la sopraffazione. Mentre il ruotare dell'enorme cubo al centro della scena, attorno a cui gli interpreti si muovono come evocati da un antico dagherrotipo, a comporre la vita di un passato mondo contadino di semplicità faticosa e vitale, scandisce con perentori squarci di rosso il rapido evolversi di un'epopea di irruente passione garibaldina.

Un cubo che, nel corso dello spettacolo, si muta in bastimento in rotta verso speranze nuove di migranti o addirittura in minuscolo teatro di burattini percorso dall'arroganza violenta di un Fascismo rampante. Dando vita a uno spettacolo di dichiarata epicità corale, tuttavia incapace di sottrarsi, soprattutto nella prima parte, a un meccanicismo ripetitivo che ne frammenta continuamente ritmo e tensione. Dove la raffinata cura compositiva di gesti e di colori, peraltro validamente sostenuta da un cast che alla duttilità di Daria Deflorian affianca la freschezza di giovani attori usciti dall'accademia Silvio d'Amico, finisce per tradursi in tratti di fastidiosa pesantezza. Ma anche in momenti di drammaticità avvincente e visionaria. *Antonella Melilli*





certo non ha né la poesia né lo splendore di un Gechev, né la forza e la drammaticità di un Maupassant, piuttosto ha il sapore zuccheroso alla Anna Vertua Gentile (chi era costei? Su qualche enciclopedia forse troverete ancora il suo nome) di un'autrice di gran fama: Susanna Tamaro. A ridurre e firmare la regia, in verità senza grande sforzo, Emanuela Giordano. Ma ad ascoltare la Musy non più di una ventina di spettatori (compreso tre o quattro recensori masochisti e imbarazzati), che alla fine, perplessi, prima di lasciare la sala compiono il rito dell'applauso. La fotografia di una piccola Caporetto. *Domenico Rigotti*

Una Winnie (in)felice

SCROSCIO, testo, regia e interpretazione di Eleonora Danco. Luci di Narda. Musiche di Marco Tecce. Prod. Compagnia Eleonora Danco, ROMA.

IN TOURNÉE

Odio e amore per Eleonora Danco, romanella a cui daresti sempre vent'anni, monologhista sull'orlo d'una crisi di nervi. Che non capisci mai bene se ci è o ci fa, posseduta da un'adrenalina adolescenziale con cui divora il palco come fosse un amante, in un fiume di parole e tic nervosi, struscianti e cadute. Cifra stilistica riconoscibilissima anche in questo *Scroscio* di cui firma

tutto, inciampando in un difetto già riscontrato: manca uno sguardo esterno, manca (soprattutto) una vera regia. Per il flusso di coscienza d'una (quasi) donna senza collocazione, incapace di adeguarsi alla società, persa in relazioni malsane, fuggaci, la porta aperta verso la fuga. Inseguendo *status symbol* consumistici e scornandosi col padre vedovo, fra soldi rubati e case prestate. In un'atmosfera distorta dove ci si ispira al Travis Bickle/Robert De Niro di *Taxi Driver*, uno che al primo appuntamento ti porta in un cinema porno. Piace Eleonora Danco, tosta e *borderline* per codice genetico, a tratti a sfiorar poesia. Ma appare un passo indietro questa donnina che si presenta immersa in un barattolo di crema idratante (Winnie tritata da *Vogue*), ritratta in codici letterari facili e un po' ruffiani, la scrittura quasi del tutto depurata di (auto)ironia e di quella sporcizia dialettale per cui si parlò di Pasolini. Manca l'anima, la strada. Anche se il testo lentamente cresce insieme al corpo, di nuovo isterico, di nuovo a offrire supporto imprescindibile a un'interpretazione altrimenti fredda, buttata lì. Mentre ci s'insozza nella crema e nella polvere, magari sdraiati su un materasso come Paolina Bonaparte. E si chiude nel momento migliore, climax emotivo che finalmente apre ai sentimenti, non solo alle parole. Con quella dedica conclusiva al teatro che suona bellissima e vagamente autobiografica. *Diego Vincenti*

Variazioni sull'amore

SOGNO D'AMORE, drammaturgia e regia di Giampiero Rappa. Scene e costumi di Laura Benzi. Luci di Gianluca Cappelletti. Musiche di Massimo Cordovani. Con Silvia Ajelli, Andrea Di Casa, Filippo Dini, Massimiliano Graziuso, Ilaria Pardini, Mauro Pescio. Prod. Gloriababbi Teatro, ROMA.

IN TOURNÉE

La commedia si fonda su elementi leggeri, facili ad attivare il riso e quindi si rispecchia perfettamente nella definizione di *divertissement*. Tuttavia l'epoca moderna ne ha modificato la destinazione d'uso: da genere codificato che si impone per la sua facilità di penetrazione, spesso ha consentito ai suoi elementi diversi utilizzi. Quando Giampiero Rappa collaborò con Giorgio Barberio Corsetti, ad esempio, per la drammaturgia di *Tra la terra e il cielo*, l'obiettivo era quello di promuovere l'uso di una tecnica innovativa come il *chroma-key*, fornendo a una complessità tecnica una drammaturgia di facile approdo. Non è però il caso del nuovo lavoro di Rappa che firma drammaturgia e regia di questo *Sogno d'amore*. La commedia è giocata, come da titolo, sulla variazione a tema amoroso, in cui scambiare intrecci ed equivoci a non finire. Tuttavia l'approssimazione fumettistica dell'intera scena e un testo prevedibile per debiti alla retorica danno un risultato al di sotto delle attese. Non che ci si aspettasse molto di più, ma difficilmente si ride di gusto e non ci si rivolge mai ad alcun sottotesto ulteriore, stimolando una stanchezza d'attenzione indicativa della scarsa capacità di incidere. Un problema assai evidente è legato all'operazione, che pare voler tradurre in diversi linguaggi la materia amorosa. Tuttavia non si creda che "diversi" voglia dire più bassi, perché si può correre il rischio di sottovalutare il pubblico che non perdona a nessun livello. Una signora, in platea, ha detto alla sua amica: «ma perché parlano da scemi? Credono scemi anche noi?». Intendendo, con ciò, sottolineare quello che è solito essere una sorta di ammutinamento degli attori, che esagerando l'effetto comico vanno a sgretolare sincerità espressiva. Mi domando:

senza scomodare la ricerca, una commedia oltre la superficie, senza cliché, è ancora possibile? *Simone Nebbia*

Tra Freud e Sofocle un Edipo rock e pulp

OEDIPUS ON THE TOP, di Duccio Camerini. Scene di Alice Pizzinato e Leonardo Vacca. Costumi di Roberta Orlando e Livia Fulvio. Luci di Giuseppe Falcone. Musiche di Fabrizio Sciannameo. Con Mara Iacopini, Cristina Pedetta, Salvo Lombardo, Simone Tessa, Duccio Camerini, Fabio Frattasi, Arcangelo Iannace. Prod. La Fabbrica dell'Attore, ROMA - La casa dei racconti, ROMA.

IN TOURNÉE

Di tutti i miti giunti fino a noi, quello di Edipo è certamente il più noto, quasi consustanzialmente intrecciato alla nostra cultura europea grazie anche alle teorie elaborate da Freud che ne fece un autentico cardine della sua psicanalisi. Ma per Duccio Camerini, che in questo *Oedipus on the top*, vinci-

In alto, una scena di *Sogno d'amore* di Giampiero Rappa; in basso, un'immagine da *Oedipus on the top*, di Duccio Camerini (foto: Barbara Ledda).





Una scena di *La notte degli dei*, di Miro Gavran.

tore del bando di drammaturgia 2008 del Comune di Roma, da lui diretto e interpretato, lo riporta sulle scene con la singolarità di un racconto a bocca chiusa per attori e musica, esso è stato in qualche modo schiacciato nel tempo sui versi di Sofocle e del suo *Edipo re*. E questa è forse la ragione che lo induce ad affrontarne la materia intenzionalmente in punta di piedi, attraverso uno spettacolo segnato dall'impronta fortemente evocativa di una narrazione muta. Dove i movimenti dei corpi suppliscono all'assenza della parola, snodando sulla tessitura determinante di silenzi e musiche rock la fragilità del filo drammaturgico tracciato da Michela Mancini. Non senza momenti di particolare crudezza che fin dall'inizio fanno rivivere, su uno sfondo squallido di sacchi chiamati a segnar confini di casa e di terra, di possesso e di miseria, di abbondanza e di fame, contesti ancestrali di sopraffazione e di violenza, dove il servo si piega con docilità all'arroganza del potere più indifferente e perverso. Quasi un lembo originario di vita istintuale che si riproduce a sua insaputa nel ventre di un'Eva primigenia pronta a difendere la creatura storpiata uscita dalle sue viscere. Una venatura di umanità che dalla figura di Edipo trasmigra e si riaccende sui passi di tango di una realtà più vicina, dove l'arrivo dello straniero si muta in dono inatteso di figlio. Mentre tutto si amalgama in duttilità espressiva di gesti che scavano nel mito un faticoso percorso di vita, quasi una lotta che, sospesa fra diversità e rifiuto, si inoltra alla ricerca di sé. Col risultato di un allestimento a tratti un po' fumoso, ma non privo di fascino coinvolgente e spiazzante al tempo stesso. *Antonella Melilli*

Il Re Sole e Molière fra trono e ghiglottina

LA NOTTE DEGLI DEI, di Miro Gavran. Traduzione e regia di Gorjana Ducic. Scene di Zdeno Ducic. Luci di Stefano Valle. Con Claudio Gnomus, Pietro Bontempo, Sandro Torella. Prod. Teatro allo Scalo, ROMA.

Tutto quel che conosce del teatro, lo ha appreso dagli attori, durante le prove. A dichiararlo è Miro Gavran, drammaturgo croato ormai noto in tutto il mondo e di recente tradotto anche in Cina e in Giappone, ma pressoché sconosciuto al pubblico italiano. E se oggi il suo *La notte degli dei*, già premiato nel 1986 al Teatro Nazionale del Montenegro e l'anno seguente all'Itd Teatro di Zagabria, approda sulle nostre scene, il merito va tutto alla regista Gorjana Ducic che ne ha curato la prima traduzione per l'Italia e realizzato un allestimento di essenziale ed incisiva efficacia. In scena, a festeggiare con una solenne ubriacatura il decimo anniversario del loro segreto sodalizio di bagordi, il Re Sole, Molière e un inedito buffone di corte. Due personaggi storici, dunque, e uno creato dalla fantasia dell'autore, che attraverso di essi si addentra nei meccanismi dell'arte e del suo rapporto col potere. Scandagliando nelle figure del monarca e del teatrante aspetti spesso trascurati e servendosi di un dialogo semplice e serrato per estrarre dalla realtà della storia elementi nuovi di allusiva attualità. Ecco allora, sullo sfondo segnato da un solo elemento scenico, asimmetricamente evocativo di un trono e di

BENVENUTI/VALMORIN

Aspettando che la zietta passi a miglior vita

AUNTIE AND ME, di Morris Panych. Traduzione di Valentina Rapetti. Regia e scene di Fortunato Cerlino. Costumi di Oriana D'Urso. Luci di Gianluca Cappelletti. Musiche di Peppe Bruno. Con Alessandro Benvenuti e Barbara Valmorin. Prod. Lungta Film, ROMA - Teatro Dante, CAMPI BISENZIO (Fi) - Benvenuti S.r.l., ROMA.

IN TOURNÉE

Nella prima mezz'ora dello spettacolo *Auntie and me* sembra un gioco, gustoso, di sardonico *humour* nero (indubbiamente britannico e, per certi versi, surreale). Un paradosso, nell'attesa - flemmatica e paziente, almeno all'inizio - che il protagonista monologante Kemp fa della morte della sua "zietta" Grace, della quale è l'unico parente e perciò l'unico erede: la cortesia e le premurose gentilezze verso la donna (che nello spettacolo non parla quasi mai: una sfida anche per un'attrice esperta come l'ottima Valmorin) coesistono con l'attesa fiduciosa di Kemp, appunto, che la "zietta" si decida a lasciare il mondo dei vivi.

Ma questo clima un po' grottesco, bizzarro, comunque esilarante, che ci fa ridere ma a denti stretti (e in cui Benvenuti si muove a meraviglia), è soltanto una delle facce di un testo che ne rivela, via via, anche altre: fino a diventare una discesa nelle profondità inquietanti di una alienazione e d'una solitudine che diventano smarrimento totale, irreparabile, di ogni senso e possibile significato della fatica del vivere.

Per cui può capitare di attaccarsi quasi con angoscia, come cercando un disperato rifugio, a un contatto d'animo, a un rapporto e a una comunicazione anche solo pseudoaffettivi, con un Altro qualsiasi, anche quando questo non c'è più, al di là dell'effettivo legame di parentela. Può andar bene anche un collegamento casuale, fortuito, purché ci si leghi con un'altra solitudine che possa alleviare la propria.

Anche, al limite, per porre rimedio alle beffe grottesche e ridicole che il destino ti può giocare: come accade al malcapitato (e un po' troppo sventato) Kemp... Una delle prove, questo *Auntie and me*, più intense e più mature di un attore di grande - e misconosciuto - spessore quale è Benvenuti. Tanto che, alla fine, lo spettacolo merita di essere visto soprattutto per merito suo, più che per i meriti (buoni, ma non eccelsi) del testo di Panych. **Francesco Tei**



una ghigliottina, un Molière segretamente critico nei confronti del sovrano e pienamente consapevole dei rischi a cui lo espone la sua condizione di poeta di corte. E accanto a lui un Luigi XIV di vanità capricciosa e vendicativa che ipocritamente simula la benevolenza del perdono. Mentre il buffone finisce per echeggiare l'ombra ambigua di un Mazzarino cinico e crudele. Rivelandosi a sorpresa la chiave di volta di una pièce che si affida completamente agli attori e che qui trova il suo asse portante nella composità sicura e duttile del Molière di Pietro Bontempo, affiancato in scena da Claudio Gnomus e Sandro Torella nei panni del re e del suo buffone.
Antonella Melilli

Schiele, ritratto in morte d'artista

OGNI COSA VIVA. MORTE E VITA DI EGON SCHIELE, di e con Ottavia Nigris Cosattini e Gabriele Linari. Regia di Gabriele Linari. Prod. LABit - ROMA.

IN TOURNÉE

Ogni cosa viva è già morta. Ogni morte non è altro, dunque, che il termine della vita. Alla vita stessa appartiene. Quando poi la vita è quella di un artista, la morte è una continua tendenza alla creazione, una afflizione dolente che ne perpetua il canto straziato. Così fu per Egon Schiele, pittore viennese a cavallo del Novecento, il cui in-

teresse per i corpi, per le linee della verità che al fisico dell'uomo appartiene, e ne cela sincerità come uno specchio trattiene l'immagine, è alla base dello spettacolo, diretto e interpretato da Gabriele Linari: *Ogni cosa viva. Morte e vita di Egon Schiele*. La nudità dei corpi, nudità dell'arte, attraverso uno spiraglio di sipario. Su questo fondamento - tipico della poetica del regista - nasce uno spettacolo denso, elegante, con una bellissima tensione fra i corpi in scena. Una tensione che è una strana, morbosa eccitazione, che passa sotto la pelle come una sconosciuta ma potentissima linfa in uno stelo. Questo sentimento sotterraneo dipinge una atmosfera calda, delicata, in cui Linari disegna un percorso percettivo di forte impatto, ad affondare nella sfera emozionale. I due attori vivono un legame forte, si cercano trovandosi per l'intero spettacolo. Linari conferma le sue qualità, come nel bellissimo *Lettera al padre* cerca una sua misura nelle pieghe dell'arte, ora di Schiele come fu di Kafka, mentre la Nigris sorprende per la sua presenza doppia, a due facce, al suo fianco: è bambina e sorella per l'artista, madre e donna per l'uomo. Soltanto verso la fine quell'immediatezza si va sciogliendo e provoca distrazione. Resta però uno spettacolo forte, con una materia altrettanto potente, perché questa direzione dell'arte che indaga l'arte, una sensibilità al servizio di un'altra, è fondamentale affinché il teatro torni ad avere un tessuto qualitativo di alto livello. *Simone Nebbia*



REGIA DI PUGLIESE

L'oro di Napoli luccica ancora

L'ORO DI NAPOLI, da Giuseppe Marotta. Adattamento di Gianfelice Imparato e Armando Pugliese. Regia di Armando Pugliese. Scene di Andrea Taddei. Costumi di Silvia Polidori. Luci di Valerio Tiberi. Musiche di Nicola Piovani. Con Gianfelice Imparato, Luisa Ranieri, Gianni Cannavacciuolo, Antonella Cioli, Giuseppe De Rosa, Loredana Giordano, Renato Giordano, Antonio Milo, Lello Radice, Giovanni Rienzi, Luigi e Davide Santoro, Valerio Santoro. Prod. La Pirandelliana, ROMA - Diana Or.i.s., NAPOLI.

IN TOURNÉE

Impossibile, per *L'oro di Napoli*, dimenticare il film di Vittorio De Sica interpretato da Totò, Eduardo, Sophia Loren e dallo stesso De Sica. Oggi, però, dopo mezzo secolo e più, si può fare un *Oro di Napoli* che sia, giustamente, più vicino allo spirito originale della raccolta di racconti di Marotta. Dove il film era dominato da un gusto in definitiva accomodante, oleografico e bizzarro, fra storie e personaggi che fuori da Napoli paiono (e sono) incredibili, nella versione per il teatro di Pugliese il pittoresco è declinato in una chiave decisamente diversa.

Prevalgono i toni aspri e crudi, nel segno - di frequente - di una marcata e scabra drammaticità. Il che non significa, naturalmente, che la Napoli di Marotta non faccia ancora ridere; ma di risate spesso agre, in una dimensione in cui il comico quasi continuamente si sposa al tragico. L'adattamento non allinea, ma interseca le varie storie narrate da Marotta, e Gianfelice Imparato, che pure riserva per sé i ruoli che furono di Totò e di Eduardo, se ne resta lontanissimo da loro, cercando una strada interpretativa del tutto autonoma. Si dimostra così - se ce n'era bisogno - attore anche drammatico di grandi qualità, possibile voce e volto ideale di una Napoli autentica, non di rado dolorosa e cupa.

Luisa Ranieri, al debutto assoluto in teatro, non fa rimpiangere Sophia Loren come doti fisiche, come esuberanza e come carattere nel ruolo, diventato mitico, della procace "pizzaiola" fedifraga; ma convince anche nel ruolo di Teresa, la giovane e ingenua prostituta che il benestante e tormentato Don Nicola (Valerio Santoro) sposa per autopunirsi e per liberarsi d'un rimorso. Tutti bravi e inappuntabili gli altri interpreti, impegnati spesso in più parti: da ricordare in particolare il guappo untuoso e terribile - ma poi sbeffeggiato e umiliato - di Peppe De Rosa. Simpatica, per non dire deliziosa, la figurina di Gianni Cannavacciuolo, personaggio-coro testimone delle vicende che si svolgono davanti ai suoi occhi e che ammazza il tempo realizzando interminabili lavori a maglia. **Francesco Tei**

REGIA DI LATELLA

Viaggio ai confini della realtà con Don Chisciotte e il dottor Sacks



Fra la fine di dicembre e il mese di gennaio scorsi, il Nuovo Teatro Nuovo di Napoli ha presentato due spettacoli del suo neo-direttore artistico, Antonio Latella: *Don Chisciotte e [H] L_Dopa*. Due tappe di un progetto di ricerca sulla relazione tra malattia e letteratura individuabile nelle opere di autori che, in modi diversi, si sono confrontati con la più grande malattia dell'uomo moderno: il male di vivere. Pur nella loro diversità, *Don Chisciotte*, ispirato alla celebre opera di Cervantes, e *[H] L_Dopa* ispirato a *Risvegli* di Oliver Sacks, hanno in comune l'idea del viaggio, inteso come allontanamento dalla realtà: il cavaliere errante, con il suo fido scudiero Sancio Panza, precipita in una dimensione onirica attraverso i libri di cavalleria di cui è avido lettore, mentre i protagonisti di *[H] L_Dopa* vivono in uno stato di astrazione dalla realtà in quanto affetti da encefalite letargica.

Massimo Bellini, nei panni di Don Chisciotte, e Stefano Laguni, in quelli di Sancio Panza, (due "non-attori" assolutamente perfetti per il *gioco* teatrale pensato dal regista) si presentano al pubblico come due stranissimi vagabondi – in tuta e pantofole – che, fra improvvisazioni divertite e momenti di struggente malinconia, fra poesia e prosaicità, tentano di liberarsi dal loro folle delirio. Una libertà intravista nei libri, nutrimento della mente e del corpo, insostituibili "strade" da percorrere. In tal senso risulta particolarmente bello ed emblematico il finale dello spettacolo, durante il quale, dopo aver "materialmente" tracciato e percorso un perimetro fatto di libri, Sancio Panza "imbottisce" Don Chisciotte con quegli stessi libri, trasformandolo in una sorta di kamikaze pronto a deflagrare sulla scena, con tutta la sua metaforica potenza.

[H]L_Dopa è un'emozionantissima partitura drammaturgica divisa in tre parti (i parenti, la malattia e il sogno) che traccia un impervio percorso attraverso i diversi aspetti d'una patologia atroce, che riduce chi ne è affetto allo stato vegetativo. E proprio per questo, il primo movimento dello spettacolo vede una moltitudine di bizzarri e coloratissimi personaggi che, dopo essere saliti in palcoscenico, "scavalcando" gli spettatori seduti in platea, si dedicano alla cura della

propria piantina (il congiunto ammalato, appunto). Sono mogli, mariti, padri, madri, fratelli, sorelle che accudiscono i loro cari sperimentando altalenanti stati d'animo: speranza e disperazione, senso del dovere e insofferenza, amore e senso di colpa. Le conversazioni amaramente divertenti intrecciate dai parenti in visita vengono interrotte dall'arrivo del Dottor Sacks che, come un vero e proprio *showman*, di fronte agli ammalati catatonici e tutti vestiti di bianco, comincia ad illustrare i diversi casi clinici e i "miracolosi" effetti del farmaco denominato *L_Dopa*.

A questo secondo movimento dello spettacolo, segue quello conclusivo che conduce in un mondo magico popolato dai protagonisti dei fumetti e dei cartoni animati, da Dylan Dog a Biancaneve, da Calimero alla Sirenetta: i malati sognano di guarire, ma sono destinati, purtroppo, a non vedere appagato il loro desiderio, in quanto l'*L_Dopa* ha risultati non duraturi nel tempo.

Bellissimo, anche in questo caso, il finale che, dopo un monologo improntato alla speranza (forse soltanto un po' troppo lungo e didascalico), vede stavolta i pazienti seminudi scavalcare il pubblico seduto in platea, in direzione opposta rispetto a quella dell'inizio: creature quasi soprannaturali che, sfiorando gli spettatori, sembrano volerli rendere ancora più partecipi della loro sofferenza. Un'esperienza teatralmente bellissima e umanamente commovente come poche.

Stefania Maraucci

DON CHISCIOTTE, drammaturgia di Federico Bellini. Regia di Antonio Latella. Luci di Giorgio Cervesi Ripa. Scene di Clelio Alfinito. Costumi di Cinzia Virguti. Con Massimo Bellini e Stefano Laguni. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI.

[H] L_DOPA, drammaturgia di gruppo a cura di Antonio Latella e Linda Dalisi. Regia di Antonio Latella. Scene e costumi di Fabio Sonnino. Musiche di Franco Visioli. Luci di Giorgio Cervesi Ripa. Con Alexandre Aflalo, Jean-François Bourinet, Paula Diogo, Estelle Franco, Julián Fuentes Reta, Natalia Hernandez Arévalo, Dominique Pattuelli, Luís Godinho, Valentina Gristina, Daniela Labbé Cabrera, Emiliano Masala, Martim Pedroso, Daniele Pilli, Ana Portolés. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI.

Nella pagina precedente Ottavia Nigris Cosattini e Gabriele Linari in *Ogni cosa viva. Morte e vita di Egon Schiele*. In questa pagina, in alto, Stefano Laguni in *Don Chisciotte* e una scena di *(H)L_Dopa*.



REGIA DI CERCIELLO

Ecuba: una tragedia da circo mediatico

ECUBA, di Euripide. Adattamento e regia di Carlo Cerciello. Scene di Roberto Crea. Costumi di Daniela Ciancio. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Paolo Coletta. Con Isa Danieli, Franco Acampora, Fortunato Cerlino, Ciro Damiano, Niko Mucci, Imma Villa, Raffaele Ausiello, Caterina Pontrandolfo, Autilia Ranieri, Daniela Vitale. Prod. Gli Ipocriti, NAPOLI.

IN TOURNÉE

È una tragedia efferata di uccisioni e di morti quella dedicata da Euripide a Ecuba, un tempo regina felice di Troia e oggi schiava dei Greci vincitori, che il fato si ostina a colpire nei suoi affetti più profondi e viscerali. Una vicenda atroce e senza scampo, a cui tuttavia Carlo Cerciello si accosta col dichiarato intento di scavare nel senso del tragico la tragica assenza della tragedia. Come a dar voce alla rabbia e all'impotenza indotta da una contemporaneità sempre più assuefatta allo spettacolo del dolore umano. Grazie soprattutto alle immagini cruente che dalla televisione, strumento di un potere pronto a sfruttarne l'insidiosa capacità di persuasione, giungono martellanti e come svuotate alla sensibilità e alla mente dello spettatore, finendo per delineare una sorta di normalità routinaria da asettica macelleria. Dove non una goccia di sangue interviene a macchiare il freddo biancore delle mattonelle e i corpi sacrificati, appesi ai ganci, trascinano con sé ogni traccia di passati tormenti. Come accade sulla scena che, ideata da Roberto Crea, fa qui da cornice a un allestimento capace di esaltare nel suo raffinato rigore la ricchezza drammatica del testo. Spogliandolo da ogni enfasi e restituendone l'archetipica crudezza in modernità sottesa di meccanismi politici, psicologici, umani, incapaci di arrestare il flusso violento del sangue. A partire da quel fondale scuro, percorso da un moto incessante di onde, che sembra evocare da un sogno l'ombra dell'insepoltito Polidoro, ucciso per avidità dal re di Tracia a cui era stato affidato ancora fanciullo. Mentre la sagoma stilizzata di una giovenca, scandita in geometrici quarti dai nomi eroici della lunga saga troiana, fa da sfondo al coraggioso sacrificio di Polissena che Achille reclama come vittima sulla sua tomba. E soprattutto alla compostezza vibrante e duttile con cui Isa Danieli percorre la tormentata

complessità della sua Ecuba, dall'amarrezza per una caducità umana che oggi la strappa ai fasti regali alle riflessioni su un'ambizione umana nemica di ogni giustizia. Dall'umiltà supplice, con cui da Ulisse, accomunato ad Agamennone da un grembiule imbrattato di sangue e intento ad affilar coltelli da macellaio, implora la salvezza della figlia, a quel turbine di ferocia con cui il suo cuore straziato di madre si abbandona alla vendetta, rinnovando, come in una moderna faida, la catena di orrendi delitti. Fino a quel raggomitolarsi di placata dignità che si accinge a varcare il mare per approdare, esule e prigioniera, alla sconosciuta Europa. **Antonella Melilli**

**Microcosmo partenopeo in rifugio antiaereo**

MORSO DI LUNA NUOVA, di Erri De Luca. Regia di Giancarlo Sepe. Scene e costumi di Bruno Buonincontri. Luci di Rocco Giordano. Musiche di Harmonia Team. Con Giovanni Esposito, Antonio Marfella, Luna Romani, Antonella Romano, Giampiero Schiano, Antonio Spadaro, Simone Spirito, Pino Tuffilaro. Prod. Gli Ipocriti, NAPOLI.

IN TOURNÉE

In un ricovero antiaereo nella Napoli del 1943 si consumano le drammatiche esistenze di un piccolo gruppo di persone: un vecchio generale fascista a riposo; Armando, un giovane romantico; l'ingenuo balzubente Biagio; il disincantato falegname Oliviero; Emanuele, un venditore di baccalà che cova in sé il segreto d'essere ebreo; e la vedova benestante Sofia. C'è poi la famiglia del portiere Gaetano, ingiustamente accusato di borsa nera quando, in realtà, in maniera inospettata appartiene a una colonna partigiana. Un dramma corale diviso in quadri che scandiscono l'incedere di una guerra che ha lasciato un segno indelebile nella storia della città. *Morso di luna nuova*, tratto dall'omonimo racconto di Erri De Luca, affronta il periodo tragico vissuto dai napoletani durante la seconda guerra mondiale. Un periodo in cui, tra sogni e ansie di fuga, tra ricordi e fame implacabile, si continua a vivere e a sperare, a ridere e ad amare. Con tratto lieve, Giancarlo Sepe concepisce una messinscena sospesa in un poetico simbolismo. È la vita che esplose attraverso la leggerezza di gesti e abitudini quotidiane, come quella di preoccuparsi del caffè sotto una pioggia di bombe. È la vita che deflagra con guizzo prepotente quando Oliviero ed Emanuele, per far passare il tempo e la paura, si improvvisano guitti degni di Petito e Scarpetta (Giampiero Schiano e Giovanni Esposito). Una regia asciutta dirige un gruppo di attori che si muovono, con estrema bravura e perfetta sintonia, in una scenografia essenziale, data da quinte rigorosamente nere, che diventano paraventi e angoli del rifugio. Il valzer di Kilar avvolge in un girotondo i destini degli otto protagonisti, che nel parossismo dei bombardamenti, tirano fuori la loro fiera umanità, abbattendo

ogni distinzione di classe. Diventano così la metafora delle angosce di una Napoli stretta tra i rastrellamenti dei tedeschi e i bombardamenti degli alleati, in quella lontana estate del 1943 che culminò con una insurrezione popolare, le Quattro Giornate di Napoli, che segnarono il riscatto, civile e morale, di una città. *Giusi Zippo*

L'epopea del Calais

ALÉ CALAIS, di Osvaldo Guerrieri. Regia di Emanuela Giordano. Scene e costumi di Andrea Nelson Cecchini. Musiche del Trio Bubbez. Con Marinella Bargilli. Prod. Teatro Stabile di Calabria, CROTONE.

IN TOURNÉE

Il gelido vento e la sferzante pioggia di Calais muovono il pallone e le parole (ben scritte) di Osvaldo Guerrieri nella narrazione monologante di Marianella Bargilli. *Alé Calais* attraversa l'inverno di questa terminale cittadina del Nord e, partita dopo partita, gesto dopo gesto, frammento musicale dopo frammento musicale, avvicina lo spettatore alla primavera di un'impresa epica. A compierla è un gruppo di calciatori dilettanti che, battendo i *team* titolati e blasonati del football francese, si accinge a disputare nientemeno che la finale della Coppa di Francia contro il Nantes nello stadio che ospitò la finale dei Mondiali del '98. La storia è autentica e accadde dieci anni fa. Da questa leggendaria avventura Guerrieri ha tratto ispirazione per un racconto in forma di particolareggiata cronistoria (lui è appunto giornalista) dal lirismo asciutto ed efficace che la Bargilli a volte insegue con affanno. Le repentine variazioni di ritmo che la regia della Giordano impongono, dal sommesso tratteggiato intimista alla galoppante tele/radio/cronaca, attraversano lo schema ben consolidato dell'intreccio polifonico in cui i vari personaggi appaiono con le loro sfumature di eroismo, ironia, leggerezza, ingenuità. Dal sindaco al prete, dalla maistrina al portiere: il gioco rimane sospeso fino all'ultimo minuto quando, per un rigore controverso, per uno scherzo del destino, per un inevitabile tragico epilogo, il sogno sfuma e le gerarchie vengono ristabilite. Metafora nella metafora? *Francesco Urbano*

DOPPIO SANTANELLI

Quattro naufraghi della vita senza uscita di emergenza

USCITA DI EMERGENZA, di Manlio Santanelli. Regia di Giancarlo Sammartano. Scene di Lello Esposito. Costumi di Daniela Catone. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Sebastiano Tringali e Lello Arena. Prod. Compagnia dell'Ambra, ROMA - Teatro della Città, CATANIA.

IL BACIAMANO, di Manlio Santanelli. Regia di Laura Angiulli. Scene di Rosario Squillace. Luci di Cesare Accetta. Con Fernando Siciliano e Alessandra D'Elia. Prod. Il teatro Coop./Galleria Toledo, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Uno spazio di caldi colori mediterranei immerso in un senso polveroso di decadimento e di abbandono. Ma anche una claustrofobica stanza della tortura, ideata da Lello Esposito per questo *Uscita di emergenza* di Manlio Santanelli, dove due vite alla deriva trascinano l'inedia di un'attesa sempre uguale. Attesa terrorizzata dei sommovimenti di un sottosuolo in pieno bradisismo che fanno oscillare i muri in uno spolverio di calcinacci frantumati, ma forse ancor di più di un mondo esterno irto di pericoli reali e immaginari. Un mondo, abbandonato ormai da tutti, il cui respiro incombe immobile e surreale sulla povertà accampata dei due letti



disfatti, del paravento che cela un bagno sommario e delle poche suppellettili necessarie a una quotidiana sopravvivenza. Tale appare infatti l'esistenza di Pacebbene e Cirillo che, soli, testardamente si ostinano a rimanere in quella loro roccaforte, come avvinghiati l'uno all'altro a far fronte comune contro le ombre, i timori, lo sgomento del loro animo. Due personaggi agli antipodi per esperienze, abitudini, atteggiamenti, ma ugualmente naufraghi di vite ingrato che nella forzata convivenza si incontrano e si scontrano in accesi ribolliti di astiose diffidenze e tacagnerie dispettose. Intrecciando su una giaculatoria infinita di accuse e ricatti reciproci una complicità pavida e grottescamente solidale di fuggiaschi incapaci di uscire allo scoperto. Sulla scena, a dar voce ai vagheggiati rimpianti di una vita da suggeritore spesa tra polverosi palcoscenici, Sebastiano Tringali, che nel suo personaggio si addentra con sicurezza abile e sfaccettata. Mentre Lello Arena impone con aderenza di visceralità partecipe il suo sacrestano baciapile, ingenuamente superstizioso e pervicacemente rispettoso di feste e tradizioni religiose. Facendone emergere, sulla limpida regia di Giancarlo Sammartano, una sensibilità variegata di istintiva innocenza, che nell'esclusione da ogni esperienza di vita, innesta il rimorso di tentazioni infamanti e la tenerezza di una struggente solitudine. **Antonella Melilli**

Uno spettacolo agile e intenso che, fin dalle prime battute, cattura l'attenzione dello spettatore con un senso di disagio sospeso. Come per l'attesa di una realtà inquietante pronta a balzar fuori dall'apparente normalità della situazione rappresentata. Dove una popolana abbruttita di fatica e di evidente miseria, nell'arruffio di un ambiente seminato di stracci, sembra sovrastata dal pensiero di cosa mettere in pentola. Mentre da un angolo sepolto nel buio giungono i mugolii di un essere ingabbiato. Ma il problema in realtà è come procedere alla cottura del cibo,



in mancanza di una pentola abbastanza grande per contenerlo. Poiché l'orrore di un pasto cannibalico non tarda a profilarsi sempre più chiaro con la bestialità disumana di una fame giunta a divorare chiunque, uomo o animale che sia, e tale da annullare ogni pietà o coscienza umana che forse solo i nobili possono permettersi ancora di coltivare. Proprio come il giacobino, pronto a morire per una idealistica rivoluzione partenopea, che, imbavagliato e impotente, è caduto nella trappola crudele di una lazzara sanfedista, adusa a una vita di violenza e di stenti. Questo infatti il bizzarro e terribile argomento attorno a cui ruota *Il baciavano* di Manlio Santanelli, messo in scena da Laura Angiulli con sensibile maestria, capace di mantenere il breve incontro di due personaggi agli antipodi tra un'ambivalenza grottesca e una tragicità disperata. Costruendo sull'incisività di un linguaggio difficile e ricco, che creativamente attinge alle radici vernacolari dell'epoca, uno spettacolo di forza coinvolgente e di tensione ininterrotta. Grazie all'aderente partecipazione di Fernando Siciliano e, soprattutto, alla straordinaria interpretazione di Alessandra D'Elia, che si addentra con sapiente e duttilissima malleabilità nelle sfumature più profonde del suo personaggio, facendone emergere dalla durezza iniziale il sogno nascosto di un aristocratico baciavano e insieme lo sfinimento di un'anima torturata e desiderosa di morte. **Antonella Melilli**

G8, nuova luce sui fatti di Genova

GIOTTO - STUDIO PER UNA TRAGEDIA, di e con Giuseppe Provinzano. Scene di Fernanda Filippi. Luci di Fabio Bozzetta. Prod. A.C SuttaScupa, PALERMO.

IN TOURNÉE

«Buonasera, ricordatevi di spegnere i telefoni cellulari. Ah, se siete deboli di cuore è meglio che ve ne andiate, questo spettacolo non fa per voi». Senza troppi giri di parole, con la luce di una torcia che ci punta dritto negli occhi, che già ha scelto di infastidire noi e non altri, lì, nel buio della platea, mentre affannosamente cerchiamo di conquistarci il nostro posticino. Inizia così *GiOTTO*, una delle ultime fatiche dei siciliani SuttaScupa, con una punta di irritazione e malessere che coraggiosamente tenta la sfida di gettare nuova luce sui fatti di Genova, su quei tre giorni del luglio 2001 che, durante il G8, hanno trasformato il nostro paese nel palco di una prolungata catastrofe. È bene che ce ne stiamo attenti, ci ammonisce ancora la voce di una figura sfuocata, perché nella storia che stiamo per ascoltare non esistono protagonisti se non quelli della cronaca: i fatti e le persone. Ecco allora che i contorni cominciano a delinearsi nelle parole e nella figura di Giuseppe Provinzano, che ci accompagnerà sotto le molteplici vesti di imbonitore, no global, *black bloc* e poliziotto nelle vicende e nelle contraddizioni insite a quella che possiamo davvero definire una tragedia contemporanea con tanto di prologo, parodo, episodi, stasimi ed esodo. Una struttura quest'ultima che i Sottascupa misurano con equilibrio sulle pieghe grottesche di una memoria che ancora non è e, soprattutto, non vuole essere ricordo. Dalla gioia che non fa notizia dei tanti ragazzi di Piazza Alimonda, alle violenze della Diaz, alla morte di Carlo Giuliani e agli orrori di Bolzaneto, vera e propria micro Guantanamo, la denuncia tuttavia non può che portare l'impianto all'esplosione per lasciarci, in uno spietato crescendo, un necessario, schietto disgusto. Quasi a capo chino, a rispetto del silenzio di un lutto, i SottaScupa scelgono la forma monologante, più pacata del solito ma ancora capace di mirare, quando a sparare è la rabbia più semplice. *Lucia Cominoli*

BUCCI/RANZI

Due Mirandoline alla prova, ma quanto è salato il conto dell'amore!

LA LOCANDIERA, di Carlo Goldoni. Regia, scene e costumi di Pietro Carriglio. Musiche di Matteo D'Amico. Luci di Gigi Saccomandi. Con Galatea Ranzi, Luca Lazzarecchi, Nello Mascia, Sergio Basile, Luciano Roman, Aurora Falcone, Eva Drammis. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO - Teatro Stabile di CATANIA.

IN TOURNÉE

Impossibile liberarci de *La locandiera*. È la più amata ma anche la più lineare delle commedie di Goldoni. Straordinaria per struttura. Con al centro un personaggio, Mirandolina, di una vitalità che non ha eguali. Non che anche gli altri, a cominciare dal trittico di bizzarri ospiti che vanamente pretendono alla sua mano, e così quel Fabrizio che alla fine sarà il marito ideale, non siano caratteri altrettanto riusciti. Insomma, un capolavoro. E, come tutti i capolavori, è da trattare con il dovuto rispetto. Da mettere in scena senza stravolgimenti come succede sovente. Semplicemente semmai col rigore necessario. Come riesce a fare Pietro Carriglio riaffrontando (un *remake* il suo) la splendida commedia. Mai come in questa stagione tornata sugli spalti. Rigore, e grande asciuttezza (senza che il brio venga meno, anzi a notarsi un sottofondo quasi drammatico) sempre immersa nella sua cornice settecentesca (leziosità cancellate) ma tutto a volgere anche verso una visione quasi atemporale; e ciò perché, se minuzioso è il lavoro sugli attori, è la scenografia che porta il contributo essenziale. Artefice Carriglio della stessa (e dei bellissimo costumi; le Luci preziose di Gigi Saccomandi), si lascia ispirare infatti al genio del Tiepolo, quello ultimo dei toni spenti, e a Giorgio Morandi con la sua pittura materica e attonita. La citazione del pittore bolognese già ad avvertirsi subito ad aprir di sipario, in quel canestro di frutta che trionfa su uno dei tavoli della locanda. Quei tavoli che con una serie di lignee panche sono i soli elementi della famosa locanda che Mirandolina gestisce con astuzia. Quella Mirandolina che, ultima ad entrare nella lunghissima galleria di interpreti, affronta ora la brava Galatea Ranzi. Lavorando d'impeto, con una sicurezza sbrigativa, la sua è una Mirandolina dal piglio tenace che non appare più birichina (ma chi ha mai detto che debba esserlo?) ma seria, senza perdere il fascino della sua femminilità. Ma altrettanto convincenti i suoi colleghi: Luca Lazzarecchi a fare del cavaliere di Ripafratta un personaggio quasi molieriano, un misantropo Alceste; Nello Mascia a essere un Marchese di Forlipopoli di segno colorito ma mai caricato, e così Sergio Basile quale Conte di Alfabiorita. Nel ruolo poi di Fabrizio, un Luciano Roman di esatta ruvidezza. Quanto alle due "comiche", che Goldoni maliziosamente introduce, Eva Drammis e Aurora Falcone posseggono i mezzi per disegnarle a meraviglia. *Domenico Rigotti*



LA LOCANDIERA, di Carlo Goldoni. Progetto di Elena Bucci e Marco Sgrosso. Regia di Elena Bucci. Luci di Maurizio Viani. Con Daniela Alfonso, Elena Bucci, Maurizio Cardillo, Gaetano Colella, Nicoletta Fabbri, Roberto Marinelli, Marco Sgrosso. Prod. Le Belle Bandiere, RUSSI (Ra) - Ctb, BRESCIA.

IN TOURNÉE

Si materializzano dal buio i protagonisti de *La locandiera*, emergendo lentamente in una potente vertigine visiva da una sorta di teatro d'ombre, ammalianti con le loro *silhouette* che si intrecciano in una danza misteriosa e cupa. Ma è in piena luce che agiscono poi Mirandolina e i nobili avventori della sua locanda, il vanaglorioso marchese di Forlipopoli, lo spendaccione conte d'Alfabiorita e il misogino cavaliere di Ripafratta. Le loro vicende sono scandite dagli inquietanti scricchiolii di una nave - e di un'epoca - forse prossime ad affondare. In moto perpetuo, Mirandolina avanza e si ritira come la marea, parlando e tacendo, osando e schermendosi, concedendosi e negandosi, in un abile tira e molla che avvince inesorabilmente chi la circonda. E anche gli altri personaggi ondeggiano, trascinati da una corrente fatta di convenzioni e maniere, ma al tempo stesso incardinati al proprio carattere pieno di vezzi e manie, sino a muoversi a scatti come i pupi sul finale. A fare da burattinaio è Mirandolina, capace com'è di manovrarli a proprio gusto, pedine più o meno compiacenti di un gioco di seduzione e potere che però le sfugge di mano. Non c'è quindi tempo di celebrare il trionfo sul cavaliere che, dopo aver ostentato un assoluto disprezzo per le donne, cade nella rete dell'ambigua locandiera e se ne innamora perdutamente: il giogo delle regole sociali impone una soluzione e Mirandolina, rimasta in qualche modo vittima delle sue stesse trame, si rifugia malinconicamente nel matrimonio con il servitore Fabrizio. Dopo aver messo in scena con rigore e successo diversi classici, è con il testo più frequentato di Goldoni che le Belle Bandiere decidono di confrontarsi, realizzando un allestimento in bilico tra tradizione e ricerca, asciutto e vivace, con pochi oggetti scenici (un grande tavolo, un paio di tavolini, alcune sedie), impreziosito come sempre dalle luci di Maurizio Viani, sublime artefice di ambienti e atmosfere. Anche la recitazione è nitida e al servizio del testo senza però rinunciare alla brillantezza, e i dialoghi scoppiettanti sono esaltati dai rari momenti di immobilità assoluta, in cui l'azione è cristallizzata come in un fermo immagine cinematografico. Validi e affiatati è l'*ensemble* d'attori guidati da Elena Bucci - impegnata anche nella regia - e Marco Sgrosso, interpreti maturi e consapevoli di un teatro che vuol essere popolare senza rinunciare a cercare soluzioni e significati sempre nuovi e attuali. *Valeria Ravera*



Sebastiano
Lo Monaco in
Non si sa come
(foto: Tommaso
Le Pera).

Il Ponte sullo Stretto ovvero l'eterno inganno

LAVORI IN CORSO, di Claudio Fava. Regia di Ninni Bruschetta. Scene di Mariella Bellantone. Costumi di Cinzia Preitano. Musiche di Toni Canto. Con Antonio Alveario, David Coco, Maurizio Marchetti, Faisal Taher, Toni Canto. Prod. Nutrimenti Terrestri, MESSINA.

IN TOURNÉE

«Messina è la città della Fata Morgana - scrive Bruschetta nelle sue note di regia - un fenomeno di rifrazione della luce, un miraggio, un'illusione». Come il famigerato Ponte sullo Stretto. Un'idea accarezzata sin dall'antichità, sempre più sbandierata in questi ultimi quarant'anni da quasi tutti i governi che si sono succeduti nel nostro Paese. L'idea di Fava è chiara, come è chiara quella di Ninni Bruschetta, sensibile e arguto regista d'uno spettacolo accolto benissimo e molto applaudito: il Ponte non potrà unire le due rive siculo-calabre, non potrà scomparire il mito di Scilla e Cariddi, gli uomini si sbraneranno per un subappalto e su di noi rimarrà solo la memoria di tanti morti ammazzati. Parole che i bravi protagonisti dello spettacolo fanno giungere agli spettatori attraverso alcuni siparietti esilaranti e nello stesso tempo densi di verità vere. «Espropriremo le villette di Faro, prosciugheremo i laghi di Ganzirri, spianeremo colline e cimiteri tutti intorno», dice Maurizio Marchetti nei panni del ministro di turno ad Antonio Alveario, scettico ferroviere in pensione. Lavoreranno migliaia di operai, rappresentati qui da un ottimo David Coco, ignaro e ingenuo, che non sa da dove iniziare a mettere mano. L'operaio cinturerà l'area con nastro plastificato bianco e rosso e adagerà per terra il cartello triangolare "lavori in corso", fra le rimostranze di quell'anziano ferroviere che lo redarguirà ricordandogli il terremoto di Messina del 1908, la follia e la pericolosità di siffatta mega-opera, ricevendo come risposta che al Braccaccio di Palermo «i morti ce li ammazziamo noi senza aspettare il terremoto». Si accennerà all'assassinio mafioso di Don Puglisi a Palermo, all'incidente ferroviario di Rometta Marea di alcuni anni fa in cui persero

la vita otto persone e in chiusura si udranno assordanti martelli pneumatici mentre il ministro e il ferroviere, ormai molto invecchiati, avranno ancora la forza di gridare che forse i lavori finiranno nel 2050. *Gigi Giacobbe*

Catania allo specchio una tragedia da ridere

SICILIAN TRAGEDI, di Ottavio Cappellani. Regia di Guglielmo Ferro. Scene di Stefano Pace. Costumi di Françoise Raybaud. Luci di Franco Buzzanca. Musiche e video di Massimiliano Pace. Con Ida Carrara, Guia Jelo, Mimmo Mignemi, Agostino Zumbo, Gino Astorina, Aldo Toscano, Sebastiano Tringali, Filippo Brazzaventre, Stella Egitto, Plinio Milazzo, Francesca Ferro. Prod. Teatro Stabile, CATANIA.

«Io allo Stabile c'ho l'abbonamento, e macari per la serata della prima. E se ti ci mettono a te, là sopra, io l'abbonamento ce lo ritorno.» Chissà che faccia avrà fatto Quattrocchi Rosalba, titolare dell'omonima salumeria, quando avrà visto i suoi colleghi, personaggi di *Sicilian Tragedi*, proprio sulle tavole del teatro di cui era abbonata? Di tutti gli adattamenti proposti dallo Stabile etneo, questo, tratto dal recente *bestseller* mondadoriano, è stato certamente il più acrobatico, imprevedibile, ironico. Per cominciare perché occorre salvaguardare lo stile folgorante e barocco, letterario e colloquiale, l'inafferrabile miscela di *trash* e *pulp* che connotano il romanzo; e poi per dar vita e colori allo scanzonato, vorticoso girotondo che, sullo sfondo della Catania di oggi - e forse di sempre - felicemente contamina guerre di mafia e teatro elisabettiano, vergini (in)corruptibili e nobilotti corrotti, politica e *upper class*. Esilaranti *ammazzatine* si alternano alle prove di un *Romeo* e *Giulietta* al contempo d'avanguardia e neorealista, rappresentato tra i ponteggi tubolari di un anfiteatro in cemento armato, tra feste pacchiane e *gossip* indiscreti, fino a un matrimonio che assicurerà la *pax* mafiosa come la rinascita del teatro isolano. Sostenuta dai video di Massimiliano Pace, girati a pochi passi dal teatro, e dalle fantasiose scene di Stefano Pace, la regia di Guglielmo Ferro ha mano felice nell'orchestrare



l'inarrestabile flusso narrativo e nell'attribuire i ruoli ad attori che, in maniera spontanea e naturale, interpretano nient'altro che se stessi. Jelo e Mignemi, acclamati divi del teatro dialettale, sono perfetti nell'ostentata trivialità d'incolti assessori alla cultura e della moglie del boss; Astorina, principe del cabaret catanese, è incontenibile Caporeale, promosso al rango di attor tragico; ed efficacemente emergono anche Zumbo, regista gay baciato dal successo, e Toscano, stralunata "spalla" del primo attore. Sicché risulta del tutto estranea allo spettacolo Ida Carrara, spaesata Contessa Salieri, alla quale viene affidata anche la "morale" dello spettacolo, scritta per l'occasione, e di cui francamente non si avvertiva la necessità. *Giuseppe Montemagno*

Non si sa bene come Daddi incontrò Petrolini

NON SI SA COME, da Luigi Pirandello, di Nicola Fano e Sebastiano Lo Monaco. Regia di Sebastiano Lo Monaco. Scene di Giacomo Tringali. Costumi di Cristina Darold. Luci di Luigi Ascione. Con Sebastiano Lo Monaco, Pier Luigi Misasi, Barbara Begala, Giuseppe Cantore e (musicisti) Giovanni Zappalorto, Stefano Lenci, Alessandro Maietta, Lucio Villani, Maurizio Audino. Prod. Sicilia Teatro, SICILIA.

IN TOURNÉE

Se non fosse per quell'agitar di ragionamenti causidici e contorti, per quell'inizio che comincia in platea come nel più tipico "teatro nel teatro" di pirandelliana memoria, si avrebbe come la sensazione di avere sbagliato spettacolo. Un proscenio con la sua bella ribalta illuminata dal basso, lu-

strini, *paillettes*, donnine a gambe nude come nel teatro di rivista, un'orchestrina che suona dal vivo canzonette degli anni '30 e '40, e Romeo Daddi, qui Conte decaduto, vestito con un abito da fine dicatore, alla Petrolini. E invece siamo nel più cupo e complesso dei drammi pirandelliani: quel *Non si sa come* (1934) che diventa occasione per uno spettacolo che alterna, nella sapiente e accurata riscrittura scenica di Nicola Fano, quei profondi e tormentati grovigli a numeri da avanspettacolo, che sono certamente estranei al mondo teatrale pirandelliano. L'esito è apparentemente strano e incongruo: come di un progetto che non tiene. Tuttavia, mano a mano che la rappresentazione va avanti se ne subisce anche la gioiosa alterità. Un coraggio e una ribalderia da palcoscenico, caratteristiche principali della sua natura d'attore-mattatore, hanno portato Sebastiano Lo Monaco, anche regista di questo allestimento, a una inedita e spiazzante versione del difficile e complicato testo. Ambienta infatti la tragica vicenda di Romeo Daddi e del suo gruppo di amici su una nave da crociera, facendo di quei nobili e inutili borghesi degli attori di una compagnia di cantanti e comici, animatori di serate sotto le luci della ribalta. Ma il tema centrale dell'opera comunque rimane. Nel ruolo di Daddi, Lo Monaco si prende molte libertà e tante soddisfazioni ricordando alcune sue interpretazioni "classiche" di personaggi pirandelliani. Ma ciò che più colpisce dello spettacolo è un'euforia teatrale scoperta e contagiosa che imprime all'intera rappresentazione un ritmo improprio e altalenante di leggerezza e drammaticità, divenendone precisa modalità stilistica e interpretativa, e probabilmente la ragione autentica dell'intrigante e un po' azzardata proposta scenica. *Giuseppe Liotta*

testi

SEQUESTRO ALL'ITALIANA

di Michele Santeramo

Testo finalista al Premio Riccione 2009



Personaggi

Adriano, trentenne

Ottavio, trentenne

La locandina

SEQUESTRO ALL'ITALIANA, di Michele Santeramo. Regia di Michele Sinisi. Scene, luci e costumi di Michelangelo Campanale. Con Vittorio Continelli e Michele Sinisi. Prod. teatro minimo, ANDRIA (Ba) - Comune di ANDRIA - Teatri Abitati, BARI.

Adriano e Ottavio, trentenni, nel corridoio di una scuola. A destra, sul fondo, una porta praticabile (accesso a un'aula). Al centro un sacco con dentro dei giochi per bambini. A proscenio, una finestra che si affaccia in platea. Ottavio sta guardando, a proscenio, verso il fondo della platea. Adriano è impegnato a origliare vicino alla porta sul fondo.

ADRIANO - Ma com'è andata che siamo finiti qua?

OTTAVIO - Eh?

ADRIANO - Lo sai?

OTTAVIO - Eh.

ADRIANO - Io non lo capisco. Vedo indietro, e non lo capisco. Già dalla nascita; voglio dire: abbiamo dei bellissimi nomi.

OTTAVIO - I nomi non c'entrano niente.

ADRIANO - I nomi sono un destino. E il destino o è dritto o è storto.

A noi... *(Cerca di sentire meglio. Non sente nessun rumore)* Il tuo è più bello.

OTTAVIO - Ottavio?

ADRIANO - Perché? Adriano è più bello?

OTTAVIO - Maestoso.

ADRIANO - Ma anche Ottavio non scherza.

OTTAVIO - Grazie.

ADRIANO - Con due nomi così...

OTTAVIO - Cosa?

ADRIANO - Due nomi così...

OTTAVIO - Non ti capisco. I bambini stanno tranquilli?

ADRIANO - Vado a dare un'occhiata?

OTTAVIO - Qualcuno deve andarci; è meglio se ci vai tu, io devo rimanere qua. Conviene che rimango. Vai tu.

ADRIANO - Va bene, per me va bene. Tu rimani, io vado.

OTTAVIO - Dobbiamo dire altro? Tutto chiaro? *(Mostra il suo telefono cellulare)*

ADRIANO - Tutto chiaro.

Adriano entra nella porta a destra sul fondo. Ottavio rimane a guardare fuori.

OTTAVIO - Quando la smette di dire che abbiamo due bei nomi, che non significa niente; che significa due bei nomi? Il destino dritto o storto, perché abbiamo due bei nomi. Facevano meglio a chiamarci Gianni e Vito, ma a dare una sostanza. Che me ne faccio di chiamarmi Ottavio se devo sequestrare una classe di bambini? Ottavio! Ma quando se ne accorgono questi? Uno entra in una classe, sequestra dei bambini, sta qua da un'ora e nessuno se ne accorge. A volerli uccidere... potevo scegliere ventidue morti diverse. Nessuno viene. Incredibile. *(Rientra Adriano)* Come stanno?

ADRIANO - Bene. Uno se l'è fatta addosso.

OTTAVIO - Beh? Bene?

ADRIANO - È normale, sono bambini.

OTTAVIO - E che stanno facendo?

ADRIANO - I bambini giocano. Le maestra è nervosa. Che facciamo?

OTTAVIO - Per la maestra?

ADRIANO - No, per quella ci vuole tempo, si deve tranquillizzare.

Deve capire che siamo brave persone.

OTTAVIO - Le brave persone non sequestrano una classe di bambini.

ADRIANO - Non è colpa nostra.

OTTAVIO - Non è un buon motivo.

ADRIANO - Non è dipeso da noi, non avevamo scelta. Che facciamo per il bambino?

OTTAVIO - Che bambino?

ADRIANO - Quello che se l'è fatta addosso. C'è puzza di là.

OTTAVIO - E che vuoi fare?

ADRIANO - Non lo so.

OTTAVIO - Non lo sa. E che possiamo fare noi? Lo dobbiamo pulire?

ADRIANO - Lo rilasciamo?

OTTAVIO - Perché se l'è fatta addosso?

ADRIANO - Tu che dici?

OTTAVIO - Non mi sembra un buon motivo per rilasciare un ostaggio.

ADRIANO - E qual è un buon motivo?

OTTAVIO - Non lo so, ma questo non mi sembra un buon motivo.

ADRIANO - C'è un elenco di motivi per rilasciare un ostaggio?

OTTAVIO - Se uno sta morendo, allora lo rilasci. Non credi?

ADRIANO - Perché lo devi rilasciare se sta già morendo?

OTTAVIO - Perché così fai una buona impressione alla polizia.

ADRIANO - E dobbiamo fare una buona impressione alla polizia?

OTTAVIO - Se ti prendono... buona condotta.

ADRIANO - Che buona condotta è sequestrare dei bambini?

OTTAVIO - La polizia apprezza queste cose.

ADRIANO - Non sono venuto qua per farmi apprezzare dalla polizia.

OTTAVIO - Ci conviene.

Ottavio è ancora alla finestra. Adriano lo raggiunge.

ADRIANO - Come mai non sono ancora arrivati?

OTTAVIO - Qualcuno deve avvisarli, se no come arrivano?

ADRIANO - E chi li avvisa? Alla maestra abbiamo tolto i telefoni.

OTTAVIO - Non vorrai che li avvisiamo noi?

ADRIANO - Comunque prima o poi devono venire. Tanto vale non perdere tempo.

OTTAVIO - Non possiamo avvisarli noi, non è credibile.

ADRIANO - E va bene, stiamoci. *(Silenzio)* Secondo te vengono anche le televisioni?

OTTAVIO - Spero di no, a casa non lo devono sapere.

ADRIANO - Se viene la televisione è meglio. Ci riprendono, andiamo al telegiornale, le interviste...

OTTAVIO - A casa non lo devono sapere.

ADRIANO - Lo sapranno quando vedono che non torni a pranzo. Devi avvisarli.

OTTAVIO - E che dico? Mamma, non posso venire a pranzo. Mi chiederà perché.

ADRIANO - E tu rispondi.

OTTAVIO - Che abbiamo sequestrato dei bambini?

ADRIANO - Ma no, una bugia.

OTTAVIO - A mia madre?

ADRIANO - No, eh?

OTTAVIO - Certo che no.

ADRIANO - Allora trova una soluzione.

OTTAVIO - Non sono io che devo trovare soluzioni.

ADRIANO - Le hai sempre volute trovare tu, adesso conviene che ne trovi una.

OTTAVIO - Stai zitto.
 ADRIANO - Non è una soluzione.
 OTTAVIO - Stai un po'...
 ADRIANO - Che c'è?
 OTTAVIO - Zitto un po'...

Si mettono in ascolto.

ADRIANO - È qualcuno?
 OTTAVIO - Zitto, zitto.

Si mettono nuovamente in ascolto.

ADRIANO - Allora?
 OTTAVIO - Ma tu non senti?
 ADRIANO - Sento, ma non ho sentito niente, magari tu hai sentito qualcosa.
 OTTAVIO - Se continui a parlare, che vuoi che senta?
 ADRIANO - E va bene, sto zitto. (*Sta zitto per un po'*) Lo senti che sto zitto?
 OTTAVIO - No, io non lo sento. Che vogliamo fare?
 ADRIANO - Che poi... a che serve stare zitti? La polizia, quando arriva, si sente. Sirene, cose...
 OTTAVIO - E se vogliono farci una sorpresa?
 ADRIANO - Sarebbe carino.
 OTTAVIO - Sei scemo?
 ADRIANO - Ah, una sorpresa... scusami...
 OTTAVIO - Non sono loro.
 ADRIANO - C'è da aspettare, no?
 OTTAVIO - Sì.
 ADRIANO - I bambini si annoieranno.
 OTTAVIO - Non ci sono altri giochi?
 ADRIANO - Non lo so. (*Va al cesto dei giochi. Fa cadere dal contenitore molti giochi*)
 OTTAVIO - Hai fatto un casino. Adesso dobbiamo...
 ADRIANO - Ottavio!
 OTTAVIO - Scusa.
 ADRIANO - Vuoi che glieli porti?
 OTTAVIO - Portane uno. Meglio una piccola novità ogni tanto, che una grande novità e basta.
 ADRIANO - Non ho capito.
 OTTAVIO - Niente. Portane solo uno.
 ADRIANO - (*Sceglie un gioco*) Te lo ricordi questo?
 OTTAVIO - (*Lo guarda*) Sì.
 ADRIANO - Io ero bravo.
 OTTAVIO - Vincevo sempre, io.
 ADRIANO - Anch'io, vuoi provare adesso?
 OTTAVIO - Non credi che abbiamo qualcosa di più importante da fare?

Adriano lascia il gioco che aveva preso. Ne sceglie un altro. Entra nella porta sul fondo. Ottavio continua a guardare fuori. Poi va a guardare tra i giochi. Trova il gioco lasciato da Adriano. Sente aprire la porta e subito fa cadere il gioco per non essere sorpreso.

OTTAVIO - Allora?
 ADRIANO - Contenti.
 OTTAVIO - La maestra?
 ADRIANO - Senti... la maestra... mi sembra...
 OTTAVIO - Cosa?
 ADRIANO - Sorride.
 OTTAVIO - Meglio, no?

ADRIANO - No, un sorriso... sai quando... come se ci sta.
 OTTAVIO - Ci sta?
 ADRIANO - Come se.
 OTTAVIO - Ci vado io.
 ADRIANO - Eh no, perché? Ci vado io. Perché ci devi andare tu?
 OTTAVIO - I bambini non piangono?
 ADRIANO - No. Secondo me non si sono accorti di niente.
 OTTAVIO - I bambini si accorgono di tutto.
 ADRIANO - Tempo un giorno e se ne sono dimenticati.
 OTTAVIO - Si accorgono di tutto, e ricordano tutto. L'alfabeto, lo costruiscono così. Perché un bambino oggi non parla e domani dice papà, mamma, casa al mare, automobile, benzina, Salerno, Reggio Calabria, ponte, stretto... secondo te perché un bambino si ricorda tutte queste cose?
 ADRIANO - Perché è di Reggio Calabria.
 OTTAVIO - O perché il giorno prima i suoi parlavano di questo. Si accorgono di tutto, e ricordano tutto.
 ADRIANO - Io non mi ricordo niente di quando ero piccolo. Eppure ne hanno fatti di ponti...
 OTTAVIO - Questo non significa che non ti accorgevi di niente. Non ti ricordi.
 ADRIANO - Chissà quante cose ci siamo dimenticati noi due. Chissà quante. Ma questa di oggi non ce la dimenticheremo. Non si può nemmeno scegliere.
 OTTAVIO - Filosofia. Qua il problema è che non arriva nessuno. La polizia.
 ADRIANO - Filosofia un cazzo.
 OTTAVIO - Stai bestemmiando.
 ADRIANO - Non è una bestemmia. La bestemmia è quando ci stanno in mezzo i santi.
 OTTAVIO - Filosofia.
 ADRIANO - Non era filosofia.
 OTTAVIO - Questa cosa la dimenticheremo.
 ADRIANO - Non è vero. Non dimenticheremo proprio niente.
 OTTAVIO - Perché no? Che abbiamo fatto? Qualcosa di brutto?
 ADRIANO - Abbiamo sequestrato una classe!
 OTTAVIO - Stiamo solo evitando che escano dall'aula.
 ADRIANO - Sequestro di persona. In pieno.
 OTTAVIO - Ma che sequestro?
 ADRIANO - Se poi ci costringono a uccidere un ostaggio? (*Ottavio non risponde*) Se le cose vanno in quel modo? (c. s.) Perché non dici niente? Se ci costringono? Non dico che lo scegliamo noi, ma se ci costringono?
 OTTAVIO - Noi non ammazziamo nessuno.
 ADRIANO - Ma se ci...
 OTTAVIO - ...costringono! Se ci costringono! Ma che vuoi? Perché pensi sempre al nero?
 ADRIANO - Io non penso al nero.
 OTTAVIO - Lo fai. Non abbiamo bisogno di pensare ad altre cose brutte. Le conosciamo già. Rilassati.
 ADRIANO - Sono rilassato.
 OTTAVIO - Non lo sei. Ti devi calmare.
 ADRIANO - Sono calmissimo. Più calmo di te.
 OTTAVIO - Tu non sei per niente più calmo di me, non sei mai stato più calmo di me. Mai.
 ADRIANO - Più calmo di te.
 OTTAVIO - Vai a vedere la maestra. Ti calmi. Se ci sono novità, ti chiamo.
 ADRIANO - Va bene. (*Va verso la porta*)
 OTTAVIO - Ti piace andare a vedere la maestra, eh?
 ADRIANO - (*Si ferma*) Qualcuno ci deve andare. Non lo faccio per

me. È importante.

OTTAVIO - Spirito di servizio?

ADRIANO - Esatto, servizio. Se viene la polizia mi avvisi?

OTTAVIO - Ti avviso.

Adriano se ne va. Ottavio va a sentire mettendo l'orecchio alla porta nella quale è entrato Adriano. Adriano apre la porta e se lo ritrova davanti.

ADRIANO - Che fai?

OTTAVIO - Passavo.

ADRIANO - Spiavi.

OTTAVIO - Passavo.

ADRIANO - Geloso?

OTTAVIO - Di che?

ADRIANO - La maestra.

OTTAVIO - Per niente.

ADRIANO - Menti.

OTTAVIO - Sbagli.

ADRIANO - Sono sicuro.

OTTAVIO - Troppo.

ADRIANO - Non sbaglio.

OTTAVIO - Lo dici tu.

ADRIANO - Sei geloso.

OTTAVIO - Nemmeno la conosco.

ADRIANO - Non la conoscerai.

OTTAVIO - Hai paura.

ADRIANO - Di che?

OTTAVIO - Che te la porto via.

ADRIANO - Tu?

OTTAVIO - Fascino.

ADRIANO - Il mio?

OTTAVIO - Il mio.

ADRIANO - Perché spiavi?

OTTAVIO - Il bambino?

ADRIANO - Quale?

OTTAVIO - Quello che se l'è fatta addosso.

ADRIANO - Pulito.

OTTAVIO - Lei?

ADRIANO - E chi, io?

OTTAVIO - Non lo so.

ADRIANO - Mai preso un bambino per il culo.

OTTAVIO - Ci mancherebbe.

ADRIANO - Non intendevo...

OTTAVIO - Lo so.

ADRIANO - Era una battuta.

OTTAVIO - Sei simpatico.

ADRIANO - Basta.

OTTAVIO - Che?

ADRIANO - Di parlare come due cretini.

OTTAVIO - Io non mi sento così.

ADRIANO - Allora nemmeno io.

OTTAVIO - Zitto.

ADRIANO - Perché?

OTTAVIO - Rumori.

ADRIANO - Bambini?

OTTAVIO - Da fuori.

ADRIANO - Polizia.

OTTAVIO - Forse.

Vanno alla finestra.

ADRIANO - Sono loro?

OTTAVIO - Non vedi?

ADRIANO - Sono loro. Quante macchine? Quante ne vedi tu?

OTTAVIO - Sembrano solo due.

ADRIANO - E dietro il palazzo?

OTTAVIO - Non riesco a vedere.

ADRIANO - Che fanno?

OTTAVIO - Aspettano.

ADRIANO - Chi li avrà avvisati?

OTTAVIO - Forse la maestra. Ma non ha il telefono. I bambini? Non li abbiamo controllati. Un telefono ai bambini?

ADRIANO - Ma hanno quattro anni, che telefono?

OTTAVIO - Se tu avessi un figlio, a che età...

ADRIANO - (*Interrompendolo*) Io non ho figli, capito?

OTTAVIO - Ho capito.

ADRIANO - Che fanno?

OTTAVIO - Stanno fermi. Non si muovono. (*Squilla il telefono di Ottavio. Squilla proprio mentre Adriano ha preso il suo telefono in mano*) Numero privato. (*Apra la comunicazione*) Pronto? Sì. Buongiorno. Sì, io ho... no, era il 12, il 12; e va bene, sono passati... ho capito che è scaduta però... senta, io adesso... (*Chiude*)

ADRIANO - La polizia?

OTTAVIO - No. La finanziaria.

ADRIANO - La finanziaria? Ma che vogliono questi? Ma perché non ti lasciano in pace?

OTTAVIO - È scaduta ieri, ieri! Un po' di pazienza, no?

ADRIANO - Poi dice che non bisogna sequestrare i bambini.

OTTAVIO - Non c'è nessuna relazione.

ADRIANO - Ma come? Tu non mi chiami, non insisti, e io non sequestro bambini. La finanziaria!

OTTAVIO - Non c'è nessuna relazione.

ADRIANO - Ti dico che c'è, perché se tu finanziaria non mi chiami...

OTTAVIO - A che età regaleresti il telefono a tuo figlio?

ADRIANO - Non lo so, non ne ho figli io. Va bene?

OTTAVIO - Va bene.

ADRIANO - Non parliamo sempre delle stesse cose.

OTTAVIO - Va bene.

ADRIANO - La finanziaria! Ma che si credono questi, che siccome...

Squilla ancora il telefono di Ottavio.

OTTAVIO - Pronto?

ADRIANO - (*Togliendogli il telefono dalle mani*) Sentite, adesso basta! Vi ha già detto che dovete aspettare! È scaduta solo ieri! Ieri! Come? Sì, siamo nella scuola. (*Passa il telefono a Ottavio*) La polizia.

OTTAVIO - (*Tiene la mano sul telefono per non far sentire*) La polizia?

ADRIANO - Sì.

OTTAVIO - Ti hanno sentito. Sei un cretino.

ADRIANO - Rispondi.

OTTAVIO - Adesso hanno capito che siamo due buoni a nulla.

ADRIANO - Rispondi, dai.

OTTAVIO - Pronto? Sì. No, non vogliamo essere costretti però. Cosa? Vogliamo parlare col sindaco. Sì, tutto qua. Era necessario. Sì ma... Senta, non voglio stare a commentare con lei. Mi faccia parlare col sindaco. Siamo armati. Non ci costringete a usare le armi.

ADRIANO - (*Sottovoce*) Digli che uno già se l'è fatta addosso.

OTTAVIO - Guardate che qua... (*Ad Adriano*) Ma stai zitto! (*Al telefono*) Ci sentiamo appena avete novità. (*Chiude*)

ADRIANO - Che dicono?

OTTAVIO - Ma da dove ti viene di dirmi che uno se l'è fatta addosso? Che vuoi che gli interessi a questi che un bambino di quattro anni se l'è fatta addosso? Lo capisci che sta succedendo? Capisci? Abbiamo sequestrato una classe, è arrivata la polizia, dobbiamo stare attenti, questi sparano, non lo sanno come siamo fatti, è delicato, è una situazione delicata, e tu te ne esci con quello che se l'è fatta addosso?

ADRIANO - Vabbè, ma che dicono?

OTTAVIO - Non dicono niente, che vuoi che dicano? Devono rendersi conto di chi siamo, ed è semplice adesso. Hanno chiamato sul mio cellulare. E tu lo sai a chi è intestato il mio cellulare?

ADRIANO - A te?

OTTAVIO - A mio padre.

ADRIANO - No!

OTTAVIO - Andranno a casa, li avviseranno, e tra poco li vedi venire qua tutti due. Che figura di merda!

Ad Adriano sembra abbiano bussato alla porta dietro la quale ci sono i rapiti.

ADRIANO - Chi è? (*Non risponde nessuno. Ottavio in realtà non ha sentito rumori ma la convinzione di Adriano fa tendere l'orecchio anche a lui*) Chi è! (*Nessuna risposta*) Che ora è?

OTTAVIO - (*Sottovoce*) È presto. Hai sentito bussare?

ADRIANO - (*Sottovoce*) Tu no?

OTTAVIO - (*C.s.*) Non me ne sono accorto. Vuoi andare a vedere?

ADRIANO - (*C.s.*) Qualcuno deve andarci.

OTTAVIO - (*C.s.*) Vai tu. Ma fai piano. Potrebbe essere la polizia.

ADRIANO - (*C.s.*) Come fanno ad arrivare di là?

OTTAVIO - (*C.s.*) Hai la pianta della scuola? Hai studiato il piano? Sai qualcosa che io non so?

ADRIANO - (*C.s.*) No.

OTTAVIO - (*C.s.*) E allora potrebbe essere chiunque. Vai a vedere.

ADRIANO - (*C.s.*) La polizia non bussa.

OTTAVIO - (*C.s.*) Hai fatto il poliziotto? Sei commissario e non mi hai detto niente? Che ne sai tu di quello che fa la polizia?

ADRIANO - (*Smette di parlare sottovoce*) Non bussa. (*Va tranquillo verso la porta. La apre un po'. Richiude la porta. Va da Ottavio*) Un bambino è caduto, gli è uscito il sangue dal naso.

OTTAVIO - E adesso? Sta bene?

ADRIANO - Sembra di sì.

OTTAVIO - Porca miseria, il sangue!

ADRIANO - Ma è poco. Sono bambini.

OTTAVIO - E che ne sai di come sono i bambini? Hai figli?

ADRIANO - Figli, no; ma si sa come sono i bambini. Si fanno male, guariscono, si fanno male...

OTTAVIO - Perché non hai figli? Sei sposato da tre anni.

ADRIANO - Non sono cose che si decidono quelle.

OTTAVIO - Che problema c'è? I soldi?

ADRIANO - I soldi, sì, ma non è per quello.

OTTAVIO - Tua moglie è sterile?

ADRIANO - Chi te l'ha detto?

OTTAVIO - Perché, è sterile davvero?

ADRIANO - Lascia perdere mia moglie.

OTTAVIO - E che ho detto? Non ho detto niente.

ADRIANO - Lo so, lo so che non hai detto...

Squilla il telefono di Ottavio.

OTTAVIO - Pronto? No, dovete aspettare! (*Chiude*)

ADRIANO - Non si rassegnano?

OTTAVIO - Macché.

ADRIANO - Ecco perché è meglio se viene la televisione; ci vedono, e smettono di telefonare. Ma perché tu non hai pagato?

OTTAVIO - Secondo te?

ADRIANO - Non è un buon motivo non avere soldi. Hai chiesto un prestito e adesso lo devi restituire.

OTTAVIO - Ma vaffanculo vai.

ADRIANO - Teoricamente, ho ragione io.

OTTAVIO - Praticamente, vaffanculo tu.

ADRIANO - (*Va alla finestra*) Ecco, che ti dicevo? Telecamere. Sarà il telegiornale. Che ora è?

OTTAVIO - Saranno le undici.

ADRIANO - Telegiornale allora. Fanno il servizio e lo mandano all'ora di pranzo.

OTTAVIO - Non è una buona notizia.

ADRIANO - Invece lo è. Uno passa in televisione, la sua storia viene conosciuta e quello non è più un criminale, è una vittima, un esempio. La gente si riconosce, escono le statistiche, e va a finire che uno ha anche ragione. Con la televisione abbiamo ragione noi.

OTTAVIO - (*Va alla finestra*) Ne arrivano altre.

ADRIANO - Benissimo. Ci faranno le interviste. Dobbiamo prepararci le risposte. Sarà lì che ci giochiamo la galera o i soldi. Da come rispondiamo alle domande della televisione. Molti soldi ci giochiamo. Dobbiamo dare un'esclusiva.

OTTAVIO - Un'esclusiva?

ADRIANO - Dire che la nostra storia la raccontiamo solo a una televisione, e quella ha l'esclusiva, e per averla, paga.

OTTAVIO - Ma tu come le sai 'ste cose?

ADRIANO - Uomo di mondo.

OTTAVIO - Tu?

ADRIANO - Che ci vuole? Basta tenersi informati.

OTTAVIO - Io non darei dei soldi a due che sequestrano bambini.

ADRIANO - E infatti non hai una televisione.

Ottavio si affaccia.

ADRIANO - Altre?

OTTAVIO - No. Polizia. Dici che con la televisione...

ADRIANO - Per forza, ma bisogna essere bravi, capire i gusti del mercato.

OTTAVIO - Che c'entra il mercato?

ADRIANO - Il mercato, le regole del mercato. Per esempio: c'è la stagione in cui i capelli vanno portati in un certo modo, le magliette vanno messe aderenti, e le scarpe si comprano di una marca. L'anno dopo magari è tutto diverso. Capito?

OTTAVIO - Io i capelli me li voglio tenere come sempre. Non mi ci vedo, con un altro taglio.

ADRIANO - E non sarai mai un personaggio televisivo.

OTTAVIO - Non lo voglio diventare.

ADRIANO - Dicono tutti così. Ma poi, sotto sotto...

OTTAVIO - Niente sotto sotto, per me almeno. Io non voglio diventare proprio niente. Voglio solo stare tranquillo.

ADRIANO - Basterebbe cambiare taglio di capelli.

OTTAVIO - Cambialo tu il taglio. Ti ci vedo, con la cresta. Secondo me staresti bene.

ADRIANO - Non è importante come starei.

OTTAVIO - A tua moglie piaceresti?

ADRIANO - Bastasse un taglio di capelli...

OTTAVIO - Torni a casa con la cresta, lei grida e ti lascia. Secondo me va così. Poi vai in televisione e lei torna da te, magari in diretta; la gente piange, tua moglie piange, tu piangi, tutta questa sofferenza, per un taglio di capelli. Lascia stare. (*Squilla il suo telefono. Vede il numero*) Sarà da casa. Che faccio?

ADRIANO - Rispondi.

OTTAVIO - Pronto? Uè. Eh. Chi ve l'ha detto? E che hanno detto? No, non vi dovete preoccupare. Non facciamo niente. Viene il sindaco e finisce tutto. Ho capito. Non ti preoccupare, non gli facciamo... Ma se ti ho detto che non gli facciamo niente. Si stesse tranquillo Matteo. Non si preoccupasse. Va bene. Non ti preoccupare. Va bene ho detto. Ci sentiamo dopo. Adesso non state sempre a chiamare, che il telefono mi serve libero. Sì, ci sentiamo dopo. Va bene, ciao. Ciao.

ADRIANO - Che dice?

OTTAVIO - Dice che tra i bambini c'è il figlio di un cugino, Matteo.

ADRIANO - E chi è?

OTTAVIO - Matteo?

ADRIANO - Il figlio.

OTTAVIO - E che ne so? Vuoi andare a chiedere?

ADRIANO - È importante saperlo? Lo tratteremo meglio se lo sappiamo?

OTTAVIO - Non lo trattiamo meglio, perché non trattiamo male nessuno. Vai a vedere che si dice.

ADRIANO - Va bene.

OTTAVIO - Ti piace andare, eh? Porta un altro gioco.

ADRIANO - Mi piace... è dovere.

OTTAVIO - Porta un altro gioco.

ADRIANO - Che porto?

OTTAVIO - E che ne so? Scegli tu.

Adriano va a scegliere un gioco. Ottavio rimane a guardare fuori dalla finestra.

OTTAVIO - Non ci mettere un giorno.

ADRIANO - Non so che scegliere.

OTTAVIO - Uno a caso.

ADRIANO - Prendo questo.

OTTAVIO - Non ti avvicinare alla maestra.

ADRIANO - Perché?

OTTAVIO - Non voglio che si metta in testa... era per darti un consiglio.

ADRIANO - So sbagliare da solo. Ci vediamo dopo. (*Va dai bambini.*)

OTTAVIO - (*Guardando fuori*) Ecco, adesso stanno tutti qua. Ci voleva questo. Adesso vengono; la polizia... l'assessore... non potevano venire prima? La televisione addirittura. Vedi, vedi, si piazzano con le telecamere, il preside... adesso vengono tutti. È un mese che stiamo chiedendo di vedere il sindaco, un mese e niente. Adesso stanno tutti là. Bravi. Manca solo lui. Quello non è venuto ancora. Ma deve venire. Viene, viene. Certo che viene. Che si mette a rischio una classe di bambini? Impossibile. Ecco, vedi: mettono i cavalletti. I poliziotti, i carabinieri... anche i vigili urbani stanno. Adesso vengono le guardie campestri, e stiamo proprio tutti.

ADRIANO - (*Rientrando*) Oh!

OTTAVIO - Oh!

ADRIANO - Là esce ancora sangue.

OTTAVIO - Dove?

ADRIANO - Dal bambino.

OTTAVIO - Dal naso?

AUTOPRESENTAZIONE

Paesaggio meridionale con sequestro-farsa

Con *Sequestro all'italiana* ho voluto mettere in scena due personaggi rappresentativi di un paesaggio umano che definisco meridionale, non nel senso dell'appartenenza geografica ma sociale. Esistono vite nelle quali la verità e la menzogna, la messa in scena e il reale, non portano con sé grandi differenze. In questo caso, per i due sequestratori improvvisati ha poco senso l'esito del rapimento, e con quello ha poco senso tutto: vivono senza disperazione, senza coscienza del problema, anzi con una certa ironica condiscendenza nei propri stessi riguardi.

I due protagonisti non appartengono a nulla, a nessun contesto sociale, a nessuna comunità. Anche perché, questa comunità dalla quale sono esclusi, che cos'è? È ormai sempre riferita a cose al di fuori di noi, dipinte con i contorni di una pericolosità che invece è tutta da dimostrare: si dice "comunità rom", "comunità albanese", e si tenta, chissà quanto consapevolmente, di riferirsi a qualcosa di per sé sporco, pericoloso. Sta di fatto che il significato di questa parola è ormai completamente dimenticato perché non applicato quotidianamente, e quindi dimenticato non per posizione ideologica, ma per azione (o non azione) quotidiana.

I due protagonisti non hanno questa consapevolezza, e non si pongono nemmeno il problema: per loro è così, senza altre implicazioni. Ma questa inconsapevolezza, esercitata ogni giorno e a ogni livello, porta a conseguenze che, proprio perché inconsapevoli, sono anche del tutto imprevedibili. Loro dicono cose perché le hanno sentite, si occupano di televisione, di essere al centro di un'attenzione mediatica che li faccia passare dal ruolo di carnefici a quello di vittime, che svegli il senso di pietà di una società come la nostra, nella quale anche il sentimento umano è merce, venduta alla migliore frequenza televisiva e nella fascia oraria più giusta. È una farsa questo sequestro, ed è all'italiana perché, citando Flaiano, anche qui «la situazione è grave, ma non è seria». **Michele Santeramo**



ADRIANO - Sì. Che facciamo?

OTTAVIO - Come «esce ancora sangue»?

ADRIANO - Esce sangue, ancora sangue. La maestra mi ha detto che il bambino è anemico, ha le piastrine... non ho capito bene. È malato. Non coagula.

OTTAVIO - Il bambino non coagula?

ADRIANO - Il sangue... non si cicatrizza, come devo dire?

OTTAVIO - E che dobbiamo fare noi?

ADRIANO - Non lo so. Non ce lo possiamo tenere sanguinante.

OTTAVIO - Ma possibile... avete provato a tenergli la testa alzata?

ADRIANO - Tutto, niente. Non coagula.

OTTAVIO - Ma vedi...

ADRIANO - Cosa?

OTTAVIO - Che facciamo?

ADRIANO - Non credo che questo muore dissanguato.
 OTTAVIO - E che ne sai? Sei un medico, tu? Hai figli? Un'esperienza?
 ADRIANO - Di nuovo 'sta storia dei figli? Non ne ho.
 OTTAVIO - E allora? Che facciamo?
 ADRIANO - Rilasciamolo.
 OTTAVIO - Ma non possiamo, avanti...
 ADRIANO - Perché non possiamo?
 OTTAVIO - Ma se rilasciamo un bambino per il sangue dal naso, questi capiscono subito che non vogliamo fare male a nessuno; il sindaco nemmeno viene, e tutto diventa inutile.
 ADRIANO - Forse hai ragione.
 OTTAVIO - Non credi?
 ADRIANO - Sì, ma se il bambino continua a perdere sangue?
 OTTAVIO - Aspettiamo, magari aspettiamo un po' e poi... non lo so, che dici?
 ADRIANO - Se fosse tuo figlio, lo rilasceresti.
 OTTAVIO - Che discorso è?
 ADRIANO - E se fosse lui il figlio di Matteo?
 OTTAVIO - E allora? Lo rilasciamo perché è il figlio di Matteo? Sentite, questo bambino lo rilasciamo, perché è figlio di mio cugino... ma che dici?
 ADRIANO - E va bene, aspettiamo allora. (*Adriano va a mettere a posto dei giochi*)
 OTTAVIO - L'hai visto bene?
 ADRIANO - Da vicino.
 OTTAVIO - Gli somiglia?
 ADRIANO - A Matteo?
 OTTAVIO - Eh. Gli somiglia?
 ADRIANO - Senti, io non me la ricordo la faccia di 'sto Matteo. Tu te la ricordi?
 OTTAVIO - Più o meno.
 ADRIANO - E vai a dare un'occhiata.

Ottavio va verso la porta. Si volta verso Adriano che gli fa cenno di vedere. Ottavio apre la porta e guarda dentro, senza entrare.

OTTAVIO - Chi è il bambino col sangue? Porca miseria! (*Richiude la porta e raggiunge Adriano*) Ma quello perde proprio sangue.
 ADRIANO - Te l'ho detto.
 OTTAVIO - Ma sembrava una cosa piccola. Quello ha tutta la maglietta sporca ed è cadaverico.
 ADRIANO - Te l'ho detto.
 OTTAVIO - Mi avevi detto che... sembrava una cosa piccola.
 ADRIANO - Io non ti ho detto che era una cosa piccola. È lui?
 OTTAVIO - No, non mi sembra il figlio di Matteo.
 ADRIANO - Non gli somiglia?
 OTTAVIO - Non credo.
 ADRIANO - Potrebbe somigliare a sua madre.
 OTTAVIO - Se quello non coagula è un problema. Come possiamo fare?
 ADRIANO - E che ne so! Ma vedi...
 OTTAVIO - Che c'è?
 ADRIANO - Con i nomi che abbiamo!
 OTTAVIO - Di nuovo 'sta cosa dei nomi?
 ADRIANO - Ma secondo te... un Adriano e un Ottavio... vabbè, lasciamo stare...
 OTTAVIO - Lasciamo stare. Non puoi chiamare qualcuno, qualcuno che sa cosa fare...
 ADRIANO - E chi chiamo?
 OTTAVIO - Non lo so, che ne so io? Una donna, che quelle sono pra-

tiche. Chiama tua moglie.
 ADRIANO - Non la posso chiamare.
 OTTAVIO - E perché? Le chiedi che dobbiamo fare e basta.
 ADRIANO - Ti dico di no.
 OTTAVIO - Ma perché? È impegnata? Cosa? (*Squilla il telefono. Anche stavolta, come sempre, il telefono di Ottavio squilla quando Adriano ha in mano il suo*) Numero privato. Pronto? No, non ci serve niente. Niente. Ma chi le ha dato questo numero? Non ci serve. Ho detto... (*Chiude, infastidito*)
 ADRIANO - Chi era?
 OTTAVIO - Un avvocato.
 ADRIANO - E che voleva?
 OTTAVIO - Dice... vi servirà un'assistenza legale, possiamo anche rimanere al telefono e vi consiglio... lasciatevi seguire perché rischiate...
 ADRIANO - E tu?
 OTTAVIO - Ho detto che non ci serve niente.
 ADRIANO - Perché? Gli potevi chiedere di consigliarci col bambino.
 OTTAVIO - E se era un infiltrato?
 ADRIANO - Di che?
 OTTAVIO - Della polizia, di che?
 ADRIANO - E allora? Il bambino sempre là ce l'abbiamo. Cosa cambia se è un avvocato vero o un infiltrato della polizia?
 OTTAVIO - Senti, non esageriamo con questo bambino, va bene? Gli passerà. Stai tranquillo.
 ADRIANO - Se poi è il figlio di Matteo, te la vedi tu.
 OTTAVIO - Me la vedo io.
 ADRIANO - Te la vedi tu.
 OTTAVIO - Ho detto che me la vedo io. Va bene?
 ADRIANO - Va bene. (*Fa per andar via*)
 OTTAVIO - Dove vai?
 ADRIANO - A vedere come sta.
 OTTAVIO - Vieni presto. Questi prima o poi ci chiamano. Ci sarà da decidere.

Adriano va dai bambini. Prima di richiudere la porta, porge a Ottavio un lungo coltello. Ottavio con quello prende un giocattolo e, una volta arrivato alla finestra, lo prova sul collo del pupazzo. Rientra Adriano. Si tiene il davanti della camicia e cerca di strizzarlo.

ADRIANO - Ma che stai facendo?
 OTTAVIO - Niente.
 ADRIANO - Come niente? Che fai col coltello?
 OTTAVIO - Vedevo se taglia.
 ADRIANO - È un coltello, per forza taglia. Che ti passa per la testa?
 OTTAVIO - Niente.
 ADRIANO - Lo vedo. Non vorrai mica usarlo, no?
 OTTAVIO - No.
 ADRIANO - Non facciamo cazzate.
 OTTAVIO - Non voglio usarlo.
 ADRIANO - Per piacere.
 OTTAVIO - Il bambino?

Adriano smette di strizzare la camicia. La lascia e la si scopre sporca di sangue. Una chiazza grande.

OTTAVIO - Che ti sei fatto?
 ADRIANO - Io? Niente. Ah, questo? È il sangue del bambino.
 OTTAVIO - Ma quanto ne perde?
 ADRIANO - Tanto. Ma abbiamo risolto. Un tampone, con dell'ovatta.

- Non dovrebbe uscirne più.
- OTTAVIO - È tanto.
- ADRIANO - Ne perdeva parecchio. Ma adesso...
- OTTAVIO - Era ancora bianco?
- ADRIANO - Sta prendendo colore. Si è spaventato. Dovevi vederlo in faccia.
- OTTAVIO - Cosa?
- ADRIANO - Faceva tenerezza.
- OTTAVIO - Addirittura.
- ADRIANO - Sì, tenerezza.
- OTTAVIO - Ti devono proprio piacere i bambini, se ti fa tenerezza uno sconosciuto che sanguina.
- ADRIANO - Mi piacciono.
- OTTAVIO - E fanne. Non capisco perché non ne fai.
- ADRIANO - Ma se prima hai detto che mia moglie è sterile.
- OTTAVIO - Dicevo per dire, che ne so se tua moglie è sterile?
- ADRIANO - E se lo fosse davvero?
- OTTAVIO - Perché non la porti in ospedale? Vai in ospedale, verifica. Magari sei sterile tu.
- ADRIANO - Io?
- OTTAVIO - Eh.
- ADRIANO - Ma che stai dicendo?
- OTTAVIO - Non è possibile?
- ADRIANO - No.
- OTTAVIO - E come fai a esserne sicuro? Hai contato gli spermatozoi?
- ADRIANO - E come facevo a contarli?
- OTTAVIO - Quindi non sai se... (*Squilla il telefono*)
- OTTAVIO - Sì. Sì, sono io. Cosa? Ma allora... Ma che sta dicendo? Deve venire, deve! Altrimenti... Vi lascio un quarto d'ora di tempo. Un quarto d'ora e poi vedete. (*Richiude*)
- ADRIANO - Che succede?
- OTTAVIO - Il sindaco.
- ADRIANO - Cosa?
- OTTAVIO - Non viene.
- ADRIANO - Non viene?
- OTTAVIO - No.
- ADRIANO - Perché?
- OTTAVIO - È fuori sede.
- ADRIANO - Ma gliel'hanno detto che abbiamo sequestrato una classe?
- OTTAVIO - Sì.
- ADRIANO - E chi viene?
- OTTAVIO - Il vicesindaco.
- ADRIANO - E tu?
- OTTAVIO - Non hai sentito?
- ADRIANO - Cosa?
- OTTAVIO - Ho detto che gli lascio un quarto d'ora.
- ADRIANO - E poi?
- OTTAVIO - Cosa?
- ADRIANO - Se passa un quarto d'ora e il sindaco non viene?
- OTTAVIO - Verrà.
- ADRIANO - Ma se non viene?
- OTTAVIO - Pensi sempre al nero, verrà.
- ADRIANO - Sì ma... va bene, va bene. Verrà. Te lo ricordi il discorso?
- OTTAVIO - Che discorso?
- ADRIANO - Quello che devi fargli.
- OTTAVIO - Sì.
- ADRIANO - E dài, fai sentire.
- OTTAVIO - Non ho voglia.
- ADRIANO - Fai sentire, per far passare il quarto d'ora.
- OTTAVIO - Un quarto d'ora passa in fretta.
- ADRIANO - Questo quarto d'ora non passerà in fretta. Avanti, il discorso.
- OTTAVIO - No, non...
- ADRIANO - Avanti.
- OTTAVIO - Ci avete ridotto... non ho voglia, dai...
- ADRIANO - Ci avete ridotto...
- OTTAVIO - Ci avete ridotto a questo, e noi non l'avremmo voluto. Una classe di bambini, solo per poter avere il piacere di conferire con lei. Lo spirito del suo servizio, quello rivolto alle istanze del cittadino, ancora una volta tradito. Ma adesso lei è qui, e se tiene a questi bambini deve ascoltarci.
- ADRIANO - Benissimo.
- OTTAVIO - Noi non abbiamo mai creato difficoltà a questa comunità, a nessuna comunità. Veniamo da famiglie di principi sani che tutti in paese conoscono, e siamo stati costretti a fare quest'azione vergognosa ma necessaria.
- ADRIANO - Necessaria.
- OTTAVIO - Rappresentiamo non solo noi stessi, ma le decine di persone che in questa nostra situazione non hanno il coraggio di arrivare a un'azione così...
- ADRIANO - Eclatante.
- OTTAVIO - ...eclatante. Anche a nome di questi parliamo oggi. Chiediamo che finalmente venga rispettato il nostro diritto a vivere dignitosamente. Serve chiarezza, altrimenti noi la sera non sappiamo che rispondere a chi ci fa domande sulla nostra giornata; dovete offrire voi una speranza, perché noi si possa coglierla. Quali sono i motivi? Che abbiamo fatto? Voi non sapete quanta forza ci vuole a sentirsi inutili e andare comunque avanti; quanta forza ci vuole a lasciar perdere, a sorridere quando ci sarebbe da domandare, a rassegnarci quando ci sarebbe da pretendere; quanta forza ci vuole per tornare a casa e guardare la gente in faccia. Ci avete costretti a sequestrare una classe di bambini, perché se dobbiamo scegliere una vittima, la nostra può essere solo tra i più deboli.
- ADRIANO - Non rilasceremo...
- OTTAVIO - Non rilasceremo i bambini fino a quando non avremo ottenuto garanzie, fino a quando non avremo la sicurezza che anche a noi spetta un po' di speranza.
- ADRIANO - (*Lo abbraccia*) Benissimo, benissimo. Eclatante, te lo devi ricordare. È importante.
- OTTAVIO - Me lo ricorderò. (*Si sciolgono dall'abbraccio*) Ma perché poi devo parlare io?
- ADRIANO - E chi, io? Lo sai che in certe occasioni io... mi si impasta la bocca, l'emozione...
- OTTAVIO - Non è un buon motivo. Dovremmo parlare entrambi.
- ADRIANO - A me va bene se lo fai tu. Mi fido.
- OTTAVIO - Ti piace il sequestro, eh? Non vedevi l'ora.
- ADRIANO - Mi piacciono i bambini.
- OTTAVIO - Non è una bella maniera di dimostrarlo.
- ADRIANO - Mi piacciono, sono così... hanno tutta la speranza.
- OTTAVIO - Ti piacciono, ma tua moglie è sterile.
- ADRIANO - Di nuovo? Ti ho detto che non lo so.
- OTTAVIO - Vai in ospedale. No, eh? Hai paura?
- ADRIANO - Io? E di che?
- OTTAVIO - Mhhhhh! Paura che in ospedale confermano che tua moglie è sterile, o che dicono che sei sterile tu.
- ADRIANO - Io non sono sterile.
- OTTAVIO - Non puoi dirlo con certezza. Hai mai contato...
- ADRIANO - Non li ho contati. Come si fa a contarli?
- OTTAVIO - E allora non puoi dire con certezza di non essere sterile.

ADRIANO - Con certezza io non posso dirlo. Ma nemmeno tu puoi dirlo, con incertezza.

OTTAVIO - Non lo stavo dicendo, supponevo. *(Squilla il telefono)* Pronto? Sì, sono io. No. No, per niente. È impossibile che abbiate fissato... Le dico di no, non avrei potuto prendere impegni per stamattina. Ma come... Ne sono sicuro. Guardi meglio, ci deve essere un... Ha visto? Va bene, non si preoccupi. Ho capito... Ci sentiamo. *(Richiude)*

ADRIANO - Chi era?

OTTAVIO - Mi devono consegnare un mobile. Pensavano fosse oggi, invece è domani.

ADRIANO - E tu?

OTTAVIO - Ho detto che ci vediamo domani.

ADRIANO - Ottavio!

OTTAVIO - Scusami, hai ragione.

ADRIANO - Eh! Se ci arrestano?

OTTAVIO - Consegnano il mobile a mia madre. *(Si mette il telefono in tasca)*

ADRIANO - Tienilo in mano, metti che chiama la polizia...

OTTAVIO - *(Riprende il telefono e se lo mette nella tasca della camicia)* Tu dici sempre che ci arrestano? E perché? Non abbiamo fatto male a nessuno.

ADRIANO - Almeno ci porteranno in caserma per l'interrogatorio. Domani non credo che sarai a casa per il mobile.

OTTAVIO - Se la vedrà mia madre.

ADRIANO - E come fa a vedersela? È vecchia.

OTTAVIO - Anziana.

ADRIANO - Non intendevo...

OTTAVIO - Lo so, lo so. Vedi un po' dentro.

ADRIANO - Perché mi devi dire tu se devo guardare dentro?

OTTAVIO - Perché devo parlare col sindaco, quindi sono io il capo qua. Guarda dentro.

ADRIANO - Parlo anch'io col sindaco. Non voglio che sia tu il capo.

OTTAVIO - E la bocca che s'impasta?

ADRIANO - Allora...

OTTAVIO - Cosa?

ADRIANO - Se io...

OTTAVIO - Che stai dicendo?

ADRIANO - Niente. Vado a guardare i bambini.

Adriano esce. Ottavio si mette a guardare fuori. Squilla il suo telefono.

OTTAVIO - Mamma? Non posso stare al telefono... Sì, va bene... *(Adriano rientra)* Ma non lo so, non credo che verrò a pranzo... Hanno detto che il sindaco... Mi fai parlare? Hanno detto che... E fammi parlare! Hanno detto che il sindaco non può venire, è fuori sede... Prima ha telefonato un avvocato, l'avete chiamato voi? E chi l'ha chiamato? Papà non può chiamarne uno di fiducia? E lo so che non abbiamo un avvocato di fiducia. Qualcuno che conosce. Io non ne conosco. Mi fai sapere? Vedete voi, mi servirà, credo. Mh, e mi serve... Eh, va bene. Fatti sentire tu... Devo chiudere, mh, devo chiudere... Va bene, ciao. *(Chiude la comunicazione)* E che rottura... *(Guarda Adriano)* Che è successo?

ADRIANO - Il bambino.

OTTAVIO - Cosa?

ADRIANO - Sangue. Se n'è venuto pure il tampone. Si è insanguinato tutto. Secondo me quello è il figlio di Matteo.

OTTAVIO - Ma porca... e che facciamo?

ADRIANO - Non può stare qua. È bianco.

OTTAVIO - E noi...

ADRIANO - Ottavio, non vorrai avere un bambino sulla coscienza? Quello, di qua, se ne deve andare.

OTTAVIO - Ma non possiamo chiamare la polizia e dire che rilasciamo un bambino! Deve essere il risultato di una... di una trattativa, almeno di una trattativa!

ADRIANO - E la prossima volta che ti chiamano tu la fai sembrare una trattativa. Quello se ne deve andare.

OTTAVIO - Come la faccio sembrare una trattativa?

ADRIANO - E io che ne so? Sei tu il capo, no?

OTTAVIO - Una trattativa... ma questi perché non chiamano? Non è passato un quarto d'ora?

ADRIANO - Credo di sì. La maestra mi ha chiesto di restare con lei.

OTTAVIO - A fare cosa?

ADRIANO - Secondo te? Ripetizioni? È il fascino del sequestratore, no?

OTTAVIO - Ci devo andare io dalla maestra.

ADRIANO - Lascia perdere, non è per te.

OTTAVIO - Cosa non è per me?

ADRIANO - Lei è... un altro stile, è un altro mondo...

OTTAVIO - Che stile?

ADRIANO - Si vede chiaramente...

OTTAVIO - Ma che stai dicendo?

ADRIANO - La donna unghie curate, trucco leggero, elegante, sempre profumata... un altro livello...

OTTAVIO - E io chi credi che frequenti, vaiasse?

ADRIANO - L'hai detto tu.

OTTAVIO - No, io l'ho chiesto a te.

ADRIANO - Che cosa sono le vaiasse?

OTTAVIO - Non lo so, ma la parola già fa schifo.

ADRIANO - Lascia perdere, non è per te.

OTTAVIO - Adesso ci vado e vediamo se non è per me. Tieni il telefono.

Adriano prende il telefono di Ottavio e gli passa il suo. Questo passaggio è accompagnato da un cenno di intesa tra i due.

ADRIANO - Ma dove vai?

OTTAVIO - A vedere la maestra. Tieni il telefono.

Adriano rimane col telefono in mano. Si guarda intorno. Va alla finestra. Squilla il telefono.

ADRIANO - Pronto? Sì. No, non avete parlato con me... Va bene lo stesso, potete parlare anche con me... Che problema? Ah. E va bene. Va bene. Sì. Ma quando? *(Dalla stanza si sentono dei rumori)* Scusate... *(Continuano i rumori)* Potete chiamare tra due minuti? No, no, niente, potete richiamare? *(Ancora rumori)* Va bene, va bene. *(Rientra Ottavio e lui chiude la cornetta)*

OTTAVIO - Chi era?

ADRIANO - Che hai fatto?

OTTAVIO - Chi era?

ADRIANO - Quei rumori.

OTTAVIO - Al telefono.

ADRIANO - Polizia.

OTTAVIO - Che voleva?

ADRIANO - Che hai fatto?

OTTAVIO - Niente.

ADRIANO - I rumori?

OTTAVIO - Banchi.

ADRIANO - Solo?

OTTAVIO - Che voleva?

ADRIANO - Chi?
 OTTAVIO - La polizia.
 ADRIANO - Niente sindaco.
 OTTAVIO - Di nuovo?
 ADRIANO - Definitivo.
 OTTAVIO - E dove sta?
 ADRIANO - Venezia.
 OTTAVIO - Perché?
 ADRIANO - Non lo so.
 OTTAVIO - E chi viene?
 ADRIANO - Vicesindaco.
 OTTAVIO - Porca...
 ADRIANO - Solo banchi?
 OTTAVIO - Sì.
 ADRIANO - Che hai fatto?
 OTTAVIO - Niente.
 ADRIANO - Non è vero.
 OTTAVIO - Li ho aiutati.
 ADRIANO - A fare cosa?
 OTTAVIO - Giocavano.
 ADRIANO - Non riuscivano?
 OTTAVIO - Erano pesanti.
 ADRIANO - I banchi?
 OTTAVIO - Sono bambini.
 ADRIANO - E la maestra?
 OTTAVIO - Bella.
 ADRIANO - Visto?
 OTTAVIO - Che vuoi fare?
 ADRIANO - Una cena.
 OTTAVIO - Lei ostaggio?
 ADRIANO - Ospite.
 OTTAVIO - La rilasciamo.
 ADRIANO - E la invitiamo.
 OTTAVIO - Non viene.
 ADRIANO - Viene.
 OTTAVIO - Non viene.
 ADRIANO - Perché?
 OTTAVIO - È sposata.
 ADRIANO - Chi l'ha detto?
 OTTAVIO - Lei.
 ADRIANO - Gliel'hai chiesto?
 OTTAVIO - L'anello.
 ADRIANO - Porca...
 OTTAVIO - Il vicesindaco?
 ADRIANO - Sì.
 OTTAVIO - E che ce ne facciamo?
 ADRIANO - Parliamo.
 OTTAVIO - Non è la stessa cosa.
 ADRIANO - Perché?
 OTTAVIO - Vi-ce.
 ADRIANO - E allora?
 OTTAVIO - Non deci-de.
 ADRIANO - E che fa?
 OTTAVIO - Promette.
 ADRIANO - E mantiene?
 OTTAVIO - No.
 ADRIANO - E allora?
 OTTAVIO - Non lo so.

OTTAVIO - L'ho legata.
 ADRIANO - Chi?
 OTTAVIO - La maestra.
 ADRIANO - Perché?
 OTTAVIO - Stava cercando di forzare la finestra.
 ADRIANO - Veramente?
 OTTAVIO - Faceva...
 ADRIANO - Faceva tutta la carina e forzava la finestra?
 OTTAVIO - Esatto.
 ADRIANO - Ma io... io ci devo andare a parlare...
 OTTAVIO - Cercava di salvarsi. Ha paura. È normale. Le hai fatto paura.
 ADRIANO - Io?
 OTTAVIO - Tu. Quando sono arrivato era troppo tardi per calmarla.
 L'ho dovuta legare.
 ADRIANO - Legare?
 OTTAVIO - Sì.
 ADRIANO - I bambini?
 OTTAVIO - Ho detto che è un gioco.
 ADRIANO - E ci hanno creduto?
 OTTAVIO - Non credo.
 ADRIANO - La slegheranno.
 OTTAVIO - È impossibile. Nodi stretti.
 ADRIANO - Io l'ho spaventata? Ma che ho fatto io per spaventarla?
 OTTAVIO - Non lo so. Lo sai tu che hai fatto. Io ero qua, non lo so. Mi hai costretto a legarla, adesso... questo è sequestro di persona.
 ADRIANO - E prima non era sequestro di persona?
 OTTAVIO - Prima no. Che sequestro? Noi che abbiamo fatto? Li abbiamo trovati nella classe e là li abbiamo lasciati. Che abbiamo fatto?
 ADRIANO - Il bidello però, quello è sequestro di persona.
 OTTAVIO - Il bidello?
 ADRIANO - Non ti ricordi?
 OTTAVIO - Che bidello?
 ADRIANO - Quello che abbiamo chiuso nella sala professori.
 OTTAVIO - Quella è una promozione, che sequestro?
 ADRIANO - Intanto la maestra è legata e adesso addio cena.
 OTTAVIO - È sposata, addio cena. Che ce ne facciamo del vicesindaco?
 ADRIANO - Mi sa che per oggi ci dobbiamo accontentare.
 OTTAVIO - È incredibile. Incredibile! Veniamo a sequestrare una classe per parlare col sindaco e quello non viene. Nemmeno per una classe... è incredibile.
 ADRIANO - Avrò da fare.
 OTTAVIO - Ma tu perché lo difendi? L'hai votato?
 ADRIANO - Ma che dici?
 OTTAVIO - L'hai votato.
 ADRIANO - E allora?
 OTTAVIO - Incredibile, l'hai votato davvero. Ma sei cretino?
 ADRIANO - E per chi dovevo votare?
 OTTAVIO - Nessuno! Chi dovevi votare? Non hai capito che chi va a votare è complice?
 ADRIANO - Complice di che?
 OTTAVIO - Complice, complice. Qualunque cosa si voti, complice!
 ADRIANO - Ma che stai dicendo?
 OTTAVIO - Complice se voti, vittima se non voti. Tra complice e vittima tu cosa scegli?
 ADRIANO - Complice? Complice di che? Ma che vai dicendo?
 OTTAVIO - Io preferisco essere vittima.
 ADRIANO - Vittima, complice, si dice elettore. Non vittima.
 OTTAVIO - Tu non capisci niente. Stai qua che hai sequestrato una classe e non capisci ancora perché. Che hanno fatto? Avanti, che

Ottavio e Adriano si scambiano nuovamente i telefoni. A ognuno il suo.

hanno fatto? Tu hai soldi? Stai tranquillo? Hai una casa? Elettore. Ma che elettore?

ADRIANO - Esageri.

OTTAVIO - Non esagero per niente. È un giochetto, un giochetto per prenderci per il culo, questo è. E allora l'attenzione nostra non è su quello che succede adesso, ma su quello che succederà domani; è sempre la stessa storia.

ADRIANO - Sei qualunquista.

OTTAVIO - E allora? Qualunquista, sì: e allora? Sai che me ne fotte di essere qualunquista? Non ho il diritto a essere qualunquista?

ADRIANO - Ce l'hai, chi ti dice niente?

OTTAVIO - E allora? Credi che mi faccia piacere stare qua ogni giorno...

ADRIANO - Ottavio!

OTTAVIO - E va bene, va bene. Credi che mi faccia piacere legare una maestra, spaventare dei bambini, la polizia, le trattative... questa è roba da film americani. Non dovrebbe avere niente a che fare con me, no? E invece ecco dove siamo, con i bambini spaventati, la maestra legata, la polizia, e tu dici che non devo essere qualunquista.

ADRIANO - Ma ce l'hai con me? Stai da solo qua dentro? Ci stai da solo oppure ci sto anch'io?

OTTAVIO - Ci stai anche tu.

ADRIANO - E allora? Che fai? Ti incazzi con me? Non credi che lo sappia anch'io quello che stai dicendo? Anzi, per me è ancora più difficile, va bene?

OTTAVIO - È più difficile per me.

ADRIANO - Per me. Una moglie, forse dei bambini.

OTTAVIO - Ma se hai detto che tua moglie è sterile?

ADRIANO - Non l'ho detto. Questo crede che sia una passeggiata. La maestra legata è un casino. Io non ci volevo arrivare a questa roba. Doveva essere una cosa semplice. Non dovevamo fare niente. Entriamo nella classe, facciamo un po' di casino e diciamo che vogliamo parlare col sindaco. Così doveva essere. Senza armi, senza niente. Invece tu ti sei portato un coltello, vieni qua a fare l'investigatore americano, il sequestratore del film...

OTTAVIO - Precauzioni.

ADRIANO - Precauzioni di che?

OTTAVIO - Non si sa mai. Vedi che ci sono problemi?

ADRIANO - E che vuoi fare? Che vuoi fare con i problemi? Devi usare il coltello? Che fai? Eh?

OTTAVIO - Non lo voglio usare.

ADRIANO - E allora lascialo, buttalo.

OTTAVIO - Precauzioni. Calmati adesso.

ADRIANO - Non mi voglio calmare, va bene? Che dobbiamo fare? Minacciare di uccidere un bambino ogni mezz'ora? Che facciamo, avanti? Doveva essere una passeggiata, e invece polizia, televisioni, vicesindaco, casini, coltelli... doveva essere una cosa semplice, e invece ogni giorno...

OTTAVIO - Che fai?

ADRIANO - Scusami, scusami.

OTTAVIO - Calmati.

ADRIANO - Tu me lo dovevi dire se avevi intenzioni così. Io non ci venivo nemmeno.

OTTAVIO - Non ho nessuna intenzione io, va bene? Nessuna intenzione, porca miseria. Io voglio solo parlare col sindaco! Solo questo! Mi conosci da ieri? Secondo te vado a tagliare la gola ai bambini?

ADRIANO - E perché hai portato il coltello?

OTTAVIO - Non lo so, va bene? Non lo so perché. Ma non lo voglio usare. Non voglio. Io devo solo dire che...

ADRIANO - Cosa devi dire?

OTTAVIO - Che non è possibile! Che nessuno se ne fotte niente, e che ognuno pensa a come... ognuno per conto suo, e io contro di te, e tu contro di me, e ognuno di noi non può fare nient'altro. A posto. Basta.

ADRIANO - E vuoi risolvere con un coltello?

OTTAVIO - Ma almeno facciamo paura a qualcuno! Almeno qualcuno se ne accorge che stiamo qua. Noi due siamo qua, ve ne volete accorgere?

ADRIANO - Non serve a niente arrabbiarsi.

OTTAVIO - Uno...

ADRIANO - Basta adesso. Calmiamoci. (*Esce di scena e ritorna con un bicchiere in mano*) Tieni, fai un sorso. (*Gli passa il bicchiere*)

OTTAVIO - Cos'è?

ADRIANO - Acqua.

OTTAVIO - E con l'acqua mi devo calmare? Pensavo... un whisky, qualcosa di forte.

ADRIANO - È frizzante. (*Ottavio beve*) Come va? Meglio?

OTTAVIO - I bambini.

ADRIANO - Avranno sentito, non li facciamo spaventare.

OTTAVIO - Dici che...

ADRIANO - Lascia perdere.

OTTAVIO - Forse è meglio.

ADRIANO - Cosa?

OTTAVIO - La maestra, la vado a slegare.

ADRIANO - Bravo, sì, bravo; diglielo, spiegale che non vogliamo far male a nessuno... ma lei non deve... Dille che tra poco sarà tutto finito; lei non deve aprire la finestra.

OTTAVIO - Vuoi andarci tu?

ADRIANO - No, vai tu. Vai tu. (*Ottavio sparisce dietro la porta*) Che casino, che casino. Ma vedi che deve fare uno... (*Con un fazzoletto pulisce il vetro della finestra*)

OTTAVIO - (*Ricomparendo*) Ma che fai?

ADRIANO - Stavo solo togliendo...

OTTAVIO - Non devi pulire! (*Adriano butta via il fazzoletto*) Ma la maestra non è mica più bella... avresti tradito tua moglie per una più brutta.

ADRIANO - Ma perché devi sempre parlare di mia moglie?

OTTAVIO - Ti infastidisce parlare di tua moglie?

ADRIANO - Ma non mi infastidisce, è che non c'entra niente. Che c'entra mia moglie? Forse...

OTTAVIO - Cosa?

ADRIANO - Non lo so. Forse...

OTTAVIO - Avanti... che fai, ti vergogni?

ADRIANO - Sì, l'avrei tradita.

OTTAVIO - Ma la maestra non è più bella...

ADRIANO - Non c'entra niente. È che credo...

OTTAVIO - Cosa?

ADRIANO - Di dover mettere le cose in pari.

OTTAVIO - Non ti capisco.

ADRIANO - Credo abbia un amante.

OTTAVIO - Tua moglie?

ADRIANO - Credo di sì.

OTTAVIO - E ti vuoi mettere in pari?

ADRIANO - E che devo fare?

OTTAVIO - Mica risolvi niente se ti metti in pari.

ADRIANO - Chiedo scaccia... schiaccia...

OTTAVIO - Che dici?

ADRIANO - Non so come fare a scoprirla.

OTTAVIO - Ma non l'hai vista?

ADRIANO - Credo.

OTTAVIO - Non l'hai vista.
 ADRIANO - No.
 OTTAVIO - Ma sospetti.
 ADRIANO - Sì.
 OTTAVIO - E non puoi controllare?
 ADRIANO - E come faccio? A chi chiedo? Mi vergogno.
 OTTAVIO - Posso pedinarla io.
 ADRIANO - E quando?
 OTTAVIO - Da domani.
 ADRIANO - E se ti arrestano?
 OTTAVIO - Quando esco. Ma perché non lo chiedi a tuo fratello, a qualcuno...
 ADRIANO - Mio fratello? Se gli chiedo di pedinare mia moglie quello comincia a rompere... non te la sai tenere, la donna di due cose ha bisogno... insomma, sai com'è fatto mio fratello; non va bene.
 OTTAVIO - Un investigatore.
 ADRIANO - E con cosa lo pago?
 OTTAVIO - Ma perché sospetti?
 ADRIANO - Non lo so... è sempre stanca... risponde male... sembra che le abbia fatto qualcosa di brutto.
 OTTAVIO - E che le hai fatto?
 ADRIANO - Niente. Sembra.
 OTTAVIO - Non le hai fatto niente?
 ADRIANO - Ti dico niente.
 OTTAVIO - E allora perché lei...
 ADRIANO - Non lo so.
 OTTAVIO - Avrò un amante. (*Adriano non risponde*) Oh, stavo scherzando. (*Adriano si allontana da Ottavio*)
 OTTAVIO - Che succede? (*Adriano non risponde*) Che ti succede? Stavo scherzando.
 ADRIANO - Se n'è andata.
 OTTAVIO - Tua moglie?
 ADRIANO - Se n'è già andata, questa è la verità. Non sospetto, sono sicuro.
 OTTAVIO - Non lo sapevo. Mi dispiace.
 ADRIANO - Porca miseria io... non lo so... certe volte io...
 OTTAVIO - Così, da un giorno all'altro?
 ADRIANO - Io sono tornato e lei se n'è andata.
 OTTAVIO - Hai provato a chiamarla?
 ADRIANO - Dice di lasciarla in pace.
 OTTAVIO - (*Squilla il suo telefono*) Pronto? Sì. Allora non avete capito niente. No! No! (*Chiude*) La finanziaria. Allora? Racconta dai, ti fa bene. (*Squilla ancora il telefono*) Sì? Oh, buongiorno. Sì, ma mio padre le ha spiegato... Benissimo. Che ci consiglia di fare? Sì. Va bene. Ma i bambini... La maestra voleva farli scappare. L'ho legata. Sì... no, l'ho già slegata. Niente. Tutto bene. Il coltello? Va bene. Buongiorno avvocato. Quanto? Buongiorno. (*Chiude il telefono*)
 ADRIANO - Quanto?
 OTTAVIO - 300, l'acconto.
 ADRIANO - Porca... e tutto?
 OTTAVIO - Non me l'ha detto.
 ADRIANO - Porca...
 OTTAVIO - Mi dispiace per tua moglie.
 ADRIANO - Non lo so, magari poi torna. Che dici?
 OTTAVIO - Non ci devi pensare.
 ADRIANO - Già.
 OTTAVIO - Bisognava... avvocati, altro che: Ottavio, avvocato. Adriano...
 ADRIANO - Avvocati?
 OTTAVIO - Certo, al telefono, così: 300.
 ADRIANO - A 18 anni, allora sì. Ma adesso.

OTTAVIO - Adesso cosa? Non sei mica vecchio. Puoi sempre studiare.
 ADRIANO - La vedo...
 OTTAVIO - Ma cosa «la vedo»?
 ADRIANO - E non ho detto niente, fammi parlare, no?
 OTTAVIO - Avanti.
 ADRIANO - La vedo difficile. Cinque anni, minimo, per la laurea. Poi il praticantato, due anni; l'esame di ammissione. Insomma, tra una cosa e l'altra, dieci anni. Ma studiando ogni giorno. Io invece... con una moglie...
 OTTAVIO - Ma non è andata via?
 ADRIANO - E se dovesse tornare? Una moglie, dei figli...
 OTTAVIO - Ma se tua moglie è sterile.
 ADRIANO - Mia moglie non è sterile. Ha solo un amante.
 OTTAVIO - Se un giorno dovesse tornare e dirti che è incinta? Come faresti a sapere che è figlio tuo?
 ADRIANO - Torna incinta?
 OTTAVIO - Metti il caso.
 ADRIANO - Le conviene essere sterile.
 OTTAVIO - (*Squilla il suo telefono*) Pronto? Ahhh! Finalmente! No, noi non vogliamo parlare col vicesindaco, va bene? Noi vogliamo parlare col sindaco! Il sindaco! Nemmeno col capo della polizia. Nemmeno con il prefetto. Con il sindaco! Le cose che dobbiamo... Avete poco tempo. Adesso basta. Cinque minuti!!! (*Chiude*) Niente, non vogliono mollare. Ci vogliono mandare il vice sindaco.
 ADRIANO - Ma allora...
 OTTAVIO - Senti: qua dobbiamo prendere noi l'iniziativa. Il bambino col sangue non sta bene.
 ADRIANO - Diciamo che lo rilasciamo solo se ci fanno parlare col sindaco.
 OTTAVIO - No, ce lo farebbero rilasciare, e ricomincerebbero a nascondersi.
 ADRIANO - E che facciamo?
 OTTAVIO - Mi affaccio, lo tengo in braccio e lo minaccio col coltello. Mi vedono, capiscono che facciamo sul serio, fanno arrivare il sindaco.
 ADRIANO - Che fai?
 OTTAVIO - Mi affaccio, lo tengo in braccio e lo minaccio col coltello...
 ADRIANO - E quel bambino si deve sentire il coltello al collo? Ma sei scemo? Ti ho detto che il coltello non lo usiamo. Niente coltello. Altrimenti me ne vado.
 OTTAVIO - E che facciamo?
 ADRIANO - Niente bambino.
 OTTAVIO - (*Squilla il suo telefono*) Pronto? Uè, Matteo. Ciao. No. Sì, non ti preoccupare. Sì, sta qua, no, a tuo figlio... Ma tuo figlio chi è? Biondino? Ma soffre... Gli esce il sangue dal naso? No. Sta bene. Oggi no. Niente sangue dal naso. Vuoi che ti passi... È uscito il sangue dal naso al figlio di Matteo?
 ADRIANO - (*Gridando*) Nemmeno una goccia!
 OTTAVIO - Hai sentito? Tutto a posto, non ti preoccupare. Va bene. Sì, noi vogliamo solo... Stai tranquillo. Alla solita ora. (*Chiude. I due rimangono un po' senza parlare*)
 ADRIANO - Ti dispiace se...
 OTTAVIO - Cosa?
 ADRIANO - Posso usare il tuo telefono?
 OTTAVIO - Certo, chi devi chiamare? (*Gli passa il telefono*)
 ADRIANO - Mia moglie.
 OTTAVIO - E perché non chiami col tuo?
 ADRIANO - Quella vede il mio numero e non risponde. (*Compono il numero*) Ci metto poco. (*Porta il telefono all'orecchio*) Pronto?

Ciao, sono io. Adriano, io. Lo so che ti avevo promesso... Ma ti volevo sentire... sto con Ottavio, si stava parlando di te e allora... Sì, ma non ti arrabbiare. Non era... Ma dove stai? Si sentono dei cani intorno... dove sei? Sono dei cani che abbaiano? Avanti, dove sei? E perché... In campagna? E con chi? Che ci stai a fare in campagna? Ma perché non... con lui? Ma allora sei una stronza! Ma porca miseria, ma almeno menti! Perché mi devi dire... No, no! Per niente, tu non devi... *(Toglie il telefono dall'orecchio. Lo guarda per un po'. Poi lo passa a Ottavio)* Capito? Sta in campagna, porca... In campagna con... in mezzo ai cani che abbaiano, in mezzo...

OTTAVIO - Allora è vero.

ADRIANO - E che credevi che fosse, per scherzo?

OTTAVIO - Non pensavo...

ADRIANO - Capisci? Solo. Solo a fare tutto. Ma che... che bisogno c'era di dirmi dove stava? Allora è per far male, è per fare male, è per questo, no?

OTTAVIO - Non ci pensare.

ADRIANO - Ma come... Vado a controllare. *(Apre la porta, ci si affaccia, richiude)*

OTTAVIO - Allora?

ADRIANO - Continua a perdere sangue. È steso a terra e perde sangue.

OTTAVIO - Ha perso conoscenza?

ADRIANO - No.

OTTAVIO - Che facciamo?

ADRIANO - Niente.

OTTAVIO - Come niente?

ADRIANO - Non facciamo niente, va bene? Ognuno per conto suo. Se vuole vivere... Noi dobbiamo pensare ai fatti nostri.

OTTAVIO - Ma che stai dicendo?

ADRIANO - Una volta per tutte: qualcuno sta pensando a me adesso? Qualcuno sta dicendo: quel povero cristo, ha sequestrato una classe perché era costretto? No, nessuno. Nessuno. E allora perché io devo interessarmi a lui?

OTTAVIO - È un bambino.

ADRIANO - Lo siamo stati tutti.

OTTAVIO - Ma che significa...

ADRIANO - Vuoi salvarlo? Vuoi fare tu il salvatore? E fai. Ma noi dobbiamo parlare col sindaco, dobbiamo risolvere le cose nostre... questa stronza. Le nostre.

OTTAVIO - Ma come facciamo a far morire dissanguato un bambino?

ADRIANO - Perché? Perché dobbiamo occuparcene? Non ne voglio sapere niente, va bene? Quando perdo io sangue, chi viene? Viene mia moglie per caso? Porca...

OTTAVIO - Vengo io.

ADRIANO - E cosa risolviamo? Non lo capisci? L'hai detto tu, no? Ognuno sta per conto suo. Vittime. E allora vittime, va bene. Ma vittime tutti. Io sono vittima di qualcuno e devo difendermi. Il bambino è una vittima di questa situazione e deve difendersi. Se ce la fa, allora bene. Se non ce la fa, sono affari suoi. Come me, no? Se ce la faccio, bene, altrimenti sono affari miei.

OTTAVIO - E Matteo?

ADRIANO - Si regolerà per conto suo. Non ne voglio sapere niente. Saprà lui che deve fare. Gli vado a raccontare quello che succede a me? No. E allora?

OTTAVIO - Verrà a trovarci.

ADRIANO - E quando verrà, vedremo. Io adesso devo parlare col sindaco. Porca miseria, Ottavio! Mia moglie non so nemmeno dove sta, soldi nemmeno per arrivare a domani, qui è tutto sporco, è sporco. Non ci sono vie d'uscita, capisci? La via è solo quella che

io faccio per me, e che tu fai per te, e che il bambino fa nel sangue. Mia moglie non è sterile, è troia. Ed è meglio così. Magari non se ne andava, quello la metteva incinta e la colpa era la mia.

OTTAVIO - Colpa?

ADRIANO - Colpa, sì, colpa.

OTTAVIO - Ma non è con un bambino che devi prendertela. Che ne sa quello? Che ha fatto?

ADRIANO - Non mi interessa che ha fatto. Adesso è lui che paga, un giorno incasserà.

OTTAVIO - Ma è così che caschiamo nella trappola, è così. Ci stai dentro in pieno, se fai morire quel bambino ci stai dentro. Se quel bambino muore allora noi siamo diventati esattamente... ognuno per conto suo, come vogliono loro.

ADRIANO - Così è.

OTTAVIO - Così è, ma la possiamo cambiare, porca miseria, noi possiamo... Basta non far morire quel bambino, basta lasciare che se ne vada.

ADRIANO - Lo lasciamo andare? Va bene, mettiamo che lo liberiamo, il vicesindaco viene, ci ascolta, ci portano in caserma, ci massacrano di botte, ci tengono qualche giorno dentro, e poi? Avanti, e poi?

OTTAVIO - Non lo so.

ADRIANO - Lo vedi? Non lo sai? Invece tu lo sai, e lo sai bene come lo so io: poi, niente. Poi tutto uguale, fino alla prossima scadenza, a un altro amante...

OTTAVIO - Non dipende solo dagli altri.

ADRIANO - Da me? Da te? E che potevamo fare noi? Gli avvocati? Ottavio e Adriano associati? E non abbiamo studiato. Allora? Non potevamo, non volevamo, non l'abbiamo fatto, e allora? Per questo va bene che dobbiamo campare scansando la vita?

OTTAVIO - Ma non è così...

ADRIANO - Come non è così?

OTTAVIO - Non è...

ADRIANO - Ma che stai dicendo?

OTTAVIO - È anche colpa nostra, avanti, è anche...

ADRIANO - Colpa nostra? Ma è così che... è così che non se ne esce! È colpa nostra, allora ce ne andiamo in chiesa a chiedere scusa, perché è colpa nostra.

OTTAVIO - Che c'entra la chiesa?

ADRIANO - È colpa nostra, caspita, è colpa nostra! E che dovevamo fare noi?

OTTAVIO - Non lo so.

ADRIANO - Cos'altro potevamo fare?

OTTAVIO - Non lo so.

ADRIANO - Dammi il coltello.

OTTAVIO - Perché?

ADRIANO - Avanti, dammi il coltello.

OTTAVIO - No.

ADRIANO - Perché no?

OTTAVIO - Che vuoi fare col coltello?

ADRIANO - Dammelo, avanti.

OTTAVIO - No.

Adriano si scaglia verso Ottavio per prendergli il coltello. Ottavio riesce a mantenere il coltello. Adriano si allontana.

OTTAVIO - Non devi più...

ADRIANO - Scusa.

OTTAVIO - Non devi farlo più, va bene?

ADRIANO - Scusami, davvero. Scusami.

OTTAVIO - Va bene così.

ADRIANO - Non so cosa mi sia preso, non so...

OTTAVIO - Va bene.

Silenzio.

ADRIANO - Il bambino?

OTTAVIO - Adesso vediamo.

ADRIANO - Che ne facciamo?

OTTAVIO - Hai detto che vuoi lasciarlo morire!

ADRIANO - Non voglio liberarlo, è diverso. Che facciamo?

OTTAVIO - E che vuoi fare?

ADRIANO - Prendiamolo, lo portiamo alla finestra e gli puntiamo il coltello alla gola. L'hai detto tu.

OTTAVIO - Adesso vuoi farlo?

ADRIANO - È l'unica maniera di salvargli la vita. Affrettiamo. La polizia deve intervenire, viene il sindaco, viene il vicesindaco, viene chi vuole, ma almeno finisce e ce ne andiamo. Mi sono scocciato.

OTTAVIO - Non prendiamo nessun bambino.

ADRIANO - E che facciamo?

OTTAVIO - Facciamo finta. Prendiamo un sacco, diciamo che dentro c'è...

ADRIANO - Ma non ci credono. Il sacco? (*Indietreggia e prende il sacco dei giochi*) Ma no, senti, facciamo così. Mi metto la maglietta sulla testa, tu mi tieni, e facciamo che il bambino sono io.

OTTAVIO - Tu fai il bambino?

ADRIANO - Con la maglietta sulla testa...

OTTAVIO - Non ci credono.

ADRIANO - Proviamo, che ti costa? Almeno non corriamo rischi che il bambino scappi...

OTTAVIO - E mettiti 'sta camicia, fai vedere.

ADRIANO - (*Si mette la camicia a coprirsi la testa*) Che dici?

OTTAVIO - Abbassati. (*Adriano si abbassa. Ottavio si avvicina e lo prende per il collo*) Va bene, può essere. Ogni tanto muoviti per far sembrare...

ADRIANO - Cosa?

OTTAVIO - Per la credibilità, per far sembrare... ma muoviti piano, non voglio farti male col coltello.

ADRIANO - Non devi farmi male col...

OTTAVIO - Ci siamo capiti.

I due vanno verso la finestra.

OTTAVIO - Oh! Mi vedete? Oh! E allora? E adesso? Ve l'avevamo detto che volevamo...

Si sente un colpo di pistola che assomiglia a un colpo dato con il piede sulle tavole del palcoscenico. A seguito del colpo Ottavio cade. Adriano si toglie la camicia dalla testa. Va verso la finestra.

ADRIANO - Ma che avete fatto?

Ottavio gli fa cenno che non va bene. Bisogna rifare tutto. Si rialza, riprendono la posizione. Ripetono la scena un'altra volta, a partire dalla battuta di Ottavio «Oh, mi vedete?». Ma ancora non va bene. Ripetono. Stavolta va bene e si può andare avanti.

ADRIANO - Ma che avete fatto? Oh porca... Che avete... non avete capito niente, niente! Noi siamo... siamo persone... Ottavio, Ottavio!

OTTAVIO - Non me...

ADRIANO - Non parlare, chiamo un'ambulanza, non parlare...

OTTAVIO - Il bambi...

ADRIANO - Non dire niente, ci penso io al bambino. Chiamo due ambulanze. (*Ottavio ride ma tenta di nascondere la risata. Anche Adriano ride ma tenta di nascondere*) Una grande per te, una piccola per il bambino.

Scoppiano a ridere insieme. Ridono a lungo. Durante la risata si alzano da terra. La risata finisce.

OTTAVIO - Che ora è?

ADRIANO - Mancano dieci minuti.

OTTAVIO - E anche oggi è passata. Il preside?

ADRIANO - Non s'è visto.

Prendono scopa e paletta, nascoste per tutto il tempo dietro la porta. Puliscono il pavimento.

ADRIANO - Da dove t'è venuto che il sindaco non poteva venire?

OTTAVIO - E a te, quella sparata sul bambino?

ADRIANO - Mi sembrava credibile, no?

OTTAVIO - Che volevi ammazzare un bambino?

ADRIANO - La storia dell'essere vittime, quella ce la dobbiamo ricordare; possiamo farla di nuovo.

OTTAVIO - Com'è che ho detto?

ADRIANO - Vittime o complici.

OTTAVIO - Da questa parte finisco io. Domani che facciamo?

ADRIANO - Di nuovo il sequestro. Mi piace.

OTTAVIO - Però mettiamo due maestre.

ADRIANO - Va bene.

Continuano a spazzare in attesa di andare via.

OTTAVIO - Bella anche la cosa di tua moglie.

ADRIANO - Quella è vera.

OTTAVIO - Come vera?

ADRIANO - Eh. (*Si allontana, continua a spazzare in silenzio*)

OTTAVIO - E che fai?

ADRIANO - Con lei?

OTTAVIO - Eh.

ADRIANO - Che devo fare? Niente.

OTTAVIO - Niente?

ADRIANO - Niente. Vado a casa e faccio finta di niente. Non è mica da oggi che lo so.

OTTAVIO - E come si fa a far finta di niente?

ADRIANO - Non ci sono tante soluzioni.

OTTAVIO - Almeno due: far finta di niente, o andare via.

ADRIANO - E dove? Dove vado?

OTTAVIO - Non lo so ma... che ci rimani a fare là dentro?

ADRIANO - E che faccio? La mando via? Va bene, la mando via. Sarò più contento. E poi?

OTTAVIO - Sarai più contento, l'hai detto tu.

ADRIANO - Mentre la mando via, sì, sarò più contento, sarà come togliermi un peso. Ho tutto il discorso pronto. Sai quante volte... Ma poi?

OTTAVIO - Non lo so.

ADRIANO - Poi niente. Poi la sera niente. Poi tornare a casa e niente. Nemmeno un motivo per litigare.

OTTAVIO - E non è meglio?

ADRIANO - No. Per me no. Meglio... non lo so, incazzarsi, è come stare vivi. Non credi?

OTTAVIO - Non rimani mica da solo.

ADRIANO - Ah no? E con chi?

OTTAVIO - Ma non si può sopportare tutto questo per paura...

ADRIANO - Si può. Così è, e così deve essere. Noi giochiamo al sequestro, lei gioca come vuole. Non voglio... non posso giudicare, altrimenti...

OTTAVIO - Cosa?

ADRIANO - ... non ci si capisce più niente. A me è successo questo. È così. Non c'è una seconda possibilità.

OTTAVIO - Ma perché devi rassegnarti?

ADRIANO - Perché così è.

Continuano a pulire.

OTTAVIO - Mi dispiace.

ADRIANO - Grazie.

Continuano a pulire.

ADRIANO - Ci hai creduto?

OTTAVIO - A cosa?

ADRIANO - Alla storia di mia moglie, ci hai creduto?

OTTAVIO - Perché, non è...

ADRIANO - Ma secondo te! Ma come...

OTTAVIO - Non è vero?

ADRIANO - Ma come potrei starci con una così? Ma secondo te è vero?

OTTAVIO - Non lo so, mi sembrava che...

ADRIANO - Non mi conosci per niente allora! Ma per forza non è vero!

OTTAVIO - Eppure...

ADRIANO - Ma cosa? Eppure cosa? La campagna, i cani... è uno scherzo.

OTTAVIO - Una bugia?

ADRIANO - Ma è chiaro.

OTTAVIO - Allora...

ADRIANO - Incredibile, ci avevi creduto!

OTTAVIO - Quindi tu...

ADRIANO - Ma per forza! Ma che credi?

OTTAVIO - Scusami.

ADRIANO - È proprio che non mi conosci per niente.

OTTAVIO - Infatti... che caspita!

ADRIANO - Per forza.

OTTAVIO - Come ho fatto... impossibile, no?

ADRIANO - Certo che è impossibile.

OTTAVIO - Ma insomma, è chiaro che non è possibile, ci sono ca-

scato come un cretino!

ADRIANO - Secondo te, io...

OTTAVIO - Ma per forza, scusa, scusa, non è possibile, come faresti a sopportare?

ADRIANO - Come si fa?

OTTAVIO - È impossibile, no?

ADRIANO - Impossibile.

OTTAVIO - Impossibile.

Continuano a pulire.

ADRIANO - È troppo, no? Certo, mica è vero. Ci avevi creduto, eh? Incredibile. Come si fa a sopportare che tua moglie... Sarebbe il colmo. Che caspita. No?

OTTAVIO - Sì.

ADRIANO - È troppo. Questo è troppo. No?

OTTAVIO - Sì. Va bene. Non ti preoccupare. Ho capito, tu non ti preoccupare.

ADRIANO - Hai capito?

OTTAVIO - Sì.

Mettono a posto scopa e paletta. Riprendono le posizioni iniziali. Ottavio pulisce il vetro della finestra.

ADRIANO - Io non lo capisco, vedo indietro e non lo capisco. Già dalla nascita; voglio dire: abbiamo dei bellissimi nomi.

OTTAVIO - Già.

ADRIANO - Hai finito?

OTTAVIO - (*Smette di pulire la finestra*) Sì.

BUIO

In apertura e all'interno due immagini dello spettacolo *Sequestro all'italiana* (foto: Mirella Calderone).



MICHELE SANTERAMO

Drammaturgo, regista e attore, nasce a Terlizzi (Bari) nel 1974. Nel giugno 2001 fonda con Michele Sinisi la compagnia teatro minimo. È autore di numerosi testi teatrali: *Radio Bunker* (tratto da *Il visconte dimezzato* di Italo Calvino); *Konfine* (Selezione Enzimi Teatro 2003); *I Reduci*; *Murgia* (*cartolina di un paesaggio lungo un quarto*), finalista al Premio Scenario 2003; *Accadueò* (Premio Voci dell'Anima 2004); *Sette contro Tebe* e *Vico Angelo Custode*, pubblicati entrambi per le edizioni Torre di Nebbia; *Sacco e Vanzetti*, *loro malgrado*, pubblicato da Editoria & Spettacolo (2006); *Il Cattivo*, inserito nell'antologia *Senza Corpo* edita da minimum fax (2009). Scrive e porta in scena, con le musiche di Giorgio Vendola, lo spettacolo *Cirano*, dal *Cyrano de Bergerac* di Rostand; *Il sogno degli artigiani*, tratto dal *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare; *Fanculopensiero - stanza 510*, dal romanzo *Fanculo Pensiero* di Maksim Cristan; e *Le scarpe*, prossima produzione di teatro minimo e Fondazione Pontedera Teatro. Nel 2009 scrive *Sequestro all'italiana*, testo finalista all'ultima edizione del Premio Riccione per il Teatro. Il suo ultimo lavoro come autore e attore è *Iupiter*, spettacolo con proiezioni di un documentario sui missili nucleari. È autore del cortometraggio *Il cielo della Domenica*, per la regia di Ermes Di Salvia, e dirige progetti di laboratorio urbano, tra cui *Terre parlanti* e *Xzone* (quest'ultimo in collaborazione con Michele Sinisi).

Michele Santeramo: quando il meridione è condizione di appartenenza sociale

La scrittura del drammaturgo (e attore) pugliese, fondatore con Michele Sinisi di teatro minimo, mette sotto la lente d'ingrandimento, con ironia nera, una realtà spesso popolata di piccoli mostri inconsapevoli delle conseguenze delle proprie azioni.

di Nicola Viesti



Una scena di *Vico Angelo Custode*, regia di Michele Santeramo e Michele Sinisi.

Un flusso inarrestabile, delirante di parole. Uno psicopatico è in una stazione dei carabinieri e racconta a un muto brigadiere una vita passata tra centri «per la riabilitazione della testa» e una famiglia che non si fida ma si tranquillizza a vederlo praticare l'arte della cucina. Un'arte difficile perché basata sull'equilibrio del sale, fondamentale per la buona riuscita di un piatto. Bisogna esercitarsi sempre, sempre sperimentare, ma la materia prima costa. Meno male che si è in una cittadina del sud sul mare, un mare che ingoia tanti naufraghi venuti da lontano e poi li risputa in insenature nascoste, difficili da trovare. Tanta carne buona per essere arrostita e mangiata dopo il macello, carne ricca di fibre che ti fa il fisico muscoloso e che ti aiuta a trovare la giusta dose di sale. Poi arriva

un bellissimo corpo di donna che per la prima volta si può accarezzare mettendosi nudi, come si è visto nei film in televisione, per fare l'amore. Un cielo stellato è testimone della tenerezza e del sesso, ma il mattino porta i cani affamati che le azzannano la coscia, la rovinano e ormai non è più buona nemmeno per mangiarsela. Come una cosa, come un giocattolo ormai rotto va rispedita nel mare da dove è venuta. Il crudelissimo apologo si intitola *Il cattivo* e lo si può leggere nell'antologia *Senza corpo* dedicata alle voci della nuova scena italiana. Un testo sorprendente anche perché ne è autore Michele Santeramo, il giovane ma già affermato drammaturgo pugliese noto per i suoi testi - tra gli altri *Il Barone dei porci*, *Konfine*, *Murgia*, *Sacco e Vanzetti*, *loro malgrado* e *Sequestro all'italiana* - e per essere l'altra metà, con Michele Sini-

si, del teatro minimo. Dicevamo sorprendente perché il teatro di Santeramo è sempre ancorato alla realtà e al sociale ma lontano dal *noir*, molto attento a rivolgersi alla testa dello spettatore, senza rinunciare all'ironia, piuttosto che assestargli pugni allo stomaco. Certo però che alcuni segnali inquietanti ce li aveva già indirizzati con *Vico Angelo Custode*, un lavoro che bisognerebbe rimettere in scena dopo la versione diretta da Sinisi che amplificava troppo il lato comico-beffardo narrando di tre fratelli che, in un vicolo del loro paese assolato, si massacrano rinfacciandosi i rispettivi fallimenti. Non vogliono rientrare nel loro "basso" perché lì giace la madre, morta non si sa come, e non hanno i soldi per il funerale. Il tempo passa e l'odore della putrefazione invade la via, penetra nei muri e non riescono a fare di meglio per



A sinistra, Vittorio Continelli e Ippolito Chiarello in *Il sogno degli artigiani*; a destra, Michele Sinisi, regista e interprete di *Murgia* (cartolina di un paesaggio lunga un quarto).

giustificare il tanfo che uccidere il gatto della vicina, un'altra morte - un altro assassinio? - ad allontanare ancora per poco il momento delle verità.

Dalla Puglia a Roma e ritorno

Ci incuriosiscono molto gli autori che, a volte, sanno come depistarti e che, nel momento in cui sai cosa aspettarti da loro, si rivelano invece più complessi e poliedrici. Santeramo è uno di questi scrittori che conviene non dare mai per scontato e se nell'opera, vista nel suo complesso, è indubitabile riconoscere uno stile e un filo rosso che unisce le varie tematiche, altrettanto vero è che riesce a mettersi alla prova, con uguale credibilità e forza, in varie direzioni. Bellissima, infatti, ed emozionante la sua riscrittura del *Cyrano* di Rostand per voce e contrabbasso. È egli stesso in scena con il musicista Giorgio Vendola e lo schema dello spettacolo è apparentemente semplice: un leggio con la partitura vocale che dialoga, si interseca con quella musicale. In realtà si va al cuore del dramma dopo averlo scarnificato e lo si ricostruisce come un vero concerto. Musica che ci riporta echi di solitudine, di nostalgia della bellezza, della difficoltà di sfuggire al proprio destino: sentimenti contemporanei, forse sentimenti che vivono in una confessione di fronte allo spettatore. «Credo che ogni scrittore debba essere al servizio delle storie che racconta - puntualizza l'autore. - Deve servire da lente di ingrandimento di una realtà che, a volte, può essere estrema. Con *Il cattivo* mi sono concesso la possibilità di un omaggio a un romanzo che amo molto, *Morte a credito* di Céline. Ho cercato, alla mia maniera, di adattare la violenza del linguaggio parlato alla scrittura e poi, in fondo, il protagonista non è tanto diverso dagli altri di ogni mio lavoro. Tutti subiscono le conseguenze di una certa inconsapevolezza, non trovano

strano ciò che fanno ma utile al loro mondo». Santeramo e Sinisi dieci anni fa decisero di tornare da Roma in Puglia in tempi non sospetti, quando la regione non era ancora un esempio di buon governo applicato alle arti, un azzardo che invece si è dimostrato mossa vincente. Insieme hanno creato il teatro minimo e sono fermamente convinti che il meridione non sia una condizione di appartenenza geografica ma sociale. Una realtà in cui le storie necessariamente vengono dal basso, in cui i punti di vista devono in ogni momento mettersi in crisi e rafforzarsi e che costringe chi fa teatro a un continuo riaffermare il proprio ruolo. «La creazione del teatro minimo è stata un passo necessario specialmente per me in quanto autore - continua l'artista. - Certo sino a ora siamo ancora in due ma ci basta per sentirci una vera compagnia, per impegnarmi al servizio di una compagnia. È qualcosa di molto stimolante: la mia giornata tipo inizia con l'affrontare i problemi burocratici, con il litigare con gli assessori, ad esempio. Poi mi metto a tavolino e mi sembra che me lo sia meritato, posso guardare da un'altra distanza ciò che mi circonda. È un esercizio che devo fare ogni giorno per avere sempre più padronanza della scrittura, ma spesso i tempi possono diventare anche convulsi appunto per rispondere alle esigenze del teatro minimo».

Se la menzogna porta *Le scarpe*

Insomma Sinisi e Santeramo fanno i capocomici di se stessi, l'uno fa il regista e l'attore, l'altro scrive. Ma i ruoli non sono così rigidi e anche allo scrittore tocca spesso di recitare e dirigersi in sempre vibranti monologhi. Due personalità molto diverse ma complementari che negli ultimi due anni hanno sentito la necessità, il desiderio di avviarsi su vie autonome e Santeramo, pur non abbandonando la scena, ha co-

minciato a sviluppare interesse verso il mezzo cinematografico. *Sequestro all'italiana*, la loro ultima fatica, li ha però daccapo riuniti intorno a uno stesso progetto, dando nuova linfa a un sodalizio che ora è a una svolta importante. Lo spettacolo infatti ha come fine quello di collocare il teatro minimo in una dimensione diversa. Non più la piccola realtà apprezzata in giri comunque ristretti ma la compagnia in grado di crescere all'interno con il confronto con altri artisti e con altri organismi produttivi e, all'esterno, tutta volta alla ricerca di un nuovo e più vasto pubblico nel tentativo di affermarsi come un soggetto più articolato, più professionalmente complesso. L'operazione, grazie alla validità della proposta, sta riuscendo e lo spettacolo in tre mesi ha avuto sessanta repliche - non poche dati i tempi - con ottimi riscontri e un interesse unanime di critica.

Ora si punterà ancora più in alto con l'allestimento de *Le scarpe*, il cui debutto dovrebbe essere previsto nell'ambito del prossimo Napoli Teatro Festival Italia. «*Le scarpe* è un ulteriore passo in avanti, - conferma infatti Santeramo. - In scena ci saranno cinque attori e lo stiamo producendo in collaborazione con la Fondazione Pontedera Teatro. È il testo a cui ho lavorato di più in assoluto, la sua messa a punto è durata vari anni ed è stato sviluppato anche per mezzo di laboratori di scrittura. Voglio raccontare di persone che utilizzano sistematicamente la menzogna. Personaggi che non hanno comunità di riferimento e uno di loro sarà molto più cattivo de *Il cattivo*. Si riderà ma è assolutamente una tragedia. Spesso si sottolinea come noi autori italiani, diversamente da quelli inglesi, siamo restii a parlare del nostro tempo, a prendere delle posizioni chiare rispetto alla società. Ecco, con *Le scarpe* vorrei proprio parlare di questi anni difficili e ancora pieni di ombre». ★

testi

TEATRO DUBROVKA DI MOSCA 23-26 OTTOBRE 2002 CARDO ROSSO

di Maddalena Mazzocut-Mis



Personaggi

A, donna russa (poco meno di 40 anni)
 B, donna cecena (poco meno di 40 anni)
 C, terrorista ceceno (circa 25 anni)
 D, soldato russo (circa 25 anni)
 E, prigioniero, figlio di B (circa 25 anni)
 Mamma del soldato russo
 Coro
 Una giovane ballerina (poco più che adolescente), figlia di A

La locandina

TEATRO DUBROVKA DI MOSCA, 23-26 OTTOBRE 2002. CARDO ROSSO, testo e drammaturgia di Maddalena Mazzocut-Mis. Ideazione registica e interpretazione di Chiara Muti. Musiche di Giovanni Sollima. Violoncelli Giovanni Sollima e Monika Leskovar. Prod. Ravenna Festival. Prima rappresentazione: 28 e 29 giugno 2010, Vecchio Tiro a Segno, Darsena della Città (Ravenna).

Le tre citazioni, inserite nel quadro Cardo rosso, sono tratte dal romanzo Chadži-Murat di Lev Nikolaevic Tolstoj.

L'ambientazione è quella di un teatro. Atmosfera decadente, dove la maestosità del luogo è solo un ricordo. Si può anche pensare a un'ambientazione all'aperto.

Il testo si articola su piani differenti: del ricordo, del racconto, del "qui e ora", del documento, di un "ciò che era e non è più", del messaggio, del coro. Le parole di B, donna cecena, evocano la dimensione del racconto-ricordo. Il "qui e ora" (l'occupazione del teatro) si struttura nei dialoghi tra A e B, nel susseguirsi dei pensieri di A, nell'incontro tra A e la figlia ballerina. La dimensione del documento si ritrova nella cartella clinica, nel proclama dei terroristi, nell'immissione del gas, nell'invito a partecipare nuovamente allo spettacolo, nella trasposizione drammaturgica di storie tratte tutte da racconti reali e nell'ambientazione, cioè il Teatro Dubrovka, dove, il 23 ottobre 2002, veniva rappresentato il musical Nord-Ost (tratto dal romanzo di Kaverin, I due capitani). Il piano di un "ciò che era e non è più" è quello della "festa interrotta" e della canzone Cardo rosso. La dimensione del messaggio struttura e articola la storia del soldato russo D. Infine, il coro è commento e presa di distanza tragicamente poetica. La relazione madre-figli è una costante in tutte le dimensioni.

Prologo - Ora del decesso: 17.45

A - Morta in un ospedale di periferia. Sola.
 La cartella clinica riporta l'età presunta, il sesso, il colore degli occhi e dei capelli.
 Nessuna indicazione sulla presenza di sintomi o segni clinici.
 Ora del decesso: 17.45.

Cercai di capire. Provai...
 Non ho mai voluto capire. Ora meno che mai.
 Salvare mia figlia. Solo questo.

"Qui e ora" - Sai che cos'è una guerra?

A - (Rivolgendosi a B) Ascoltami.

Nessuna risposta.

A - Per favore, guardami!

Nessuna risposta.

A - Non ti chiedo nulla.

Nessuna risposta.

A - Voltati. Sono qui!

Nessuna risposta. B si volta verso A.

A - Vorrei solo sapere...

B - Sai che cos'è una guerra?

A - No... non credo.

B - Devi viverla. Nessuno di voi la conosce.

A - È una colpa?

B - La più grande.

A - Conosco il dolore.

B - Tu conosci il dolore della vita. Io quello della morte. (Pausa) Sai che cosa fanno i vostri figli ai nostri?

A - Non lo so.

B - Sai come li ammazzano?

A - No! (Pausa) Ascoltami: ho una figlia. È qui...

B - Una figlia?

A - Non fatele del male!

Nessuna risposta.

A - Dev'essere ancora nel camerino, si stava cambiando. È una ballerina!

B - La faranno sedere in platea, come tutti.

A - È poco più di una bambina. Siamo artisti...

B - Non m'importa chi voi siate... Conosco i vostri figli, conosco i vostri mariti e so quello che fanno.

Il ricordo - L'arresto

D - È di là, nella stanza di fianco. Lo stiamo interrogando. Dico, tuo figlio. Ti stavi chiedendo dove fosse? No?

B - Sono le 23.40 e sono venuti a prenderci. La casa trema: i camion, i blindati. Il nostro cane impazzito: abbaia, sbatte contro la porta. Sssh... silenzio. Le grida dei vicini. Sssh... i prossimi saremo noi. (Pausa) Hanno preso il figlio del vicino. Allora, non prenderanno il mio. Il figlio del vicino non vale quanto il mio; non vale nulla, possono anche portarselo via, per sempre. Il mio... no. Mio figlio è bello; è intelligente, forte; è mio. Hanno preso quello del vicino! Silenzio... Una spallata... sono dentro! Uno avanza, guarda mio marito: vede le cicatrici. Non sono di guerra. Se l'è fatte lavorando, si è bruciato con il cherosene. Non ci credono o non gliene importa nulla, ci portano via tutti, tutti e quattro. Mio figlio... Sul camion c'era quello del vicino. Nel buio cerco la mano di mio marito. La stringo. Non è la sua. La stringo per tutto il viaggio... Mio marito... il primo a scendere. I cani lo assalgono nel cortile del campo. Grandi cani, magri. Il suo corpo a terra. Lo portano via, trascinato per i piedi. (Pausa) Ci dividono: gli uomini a destra, noi a sinistra. Il cortile è grande. Mia figlia è accanto a me: sento che trema. Non riesco a dirle nulla. Nemmeno a darle la mano... Gli uomini passano tra due file di soldati. Noi sentiamo il colpo dei calci di fucile e dei bastoni: sordo sull'addome, secco sulla schiena, cupo sulle reni, che schiocca sul collo. Ce n'è sempre uno sordo dopo uno secco perché se li colpiscono sulla pancia si

piegano e allora mirano alla schiena, così s'inarcano all'indietro e colpiscono ancora la pancia. Se vanno a terra li finiscono a botte. Non sapevo quale suono avesse il dolore della tortura. *(Pausa)* Noi donne, una alla volta, entriamo in una piccola stanza. Lui è alto, le mani grandi, puzza di vino.

D - Se lo liberiamo è perché è un bravo ragazzo!

B - Lo sento urlare.

D - Se lo arrestiamo, vuol dire che tu, cagna, hai allevato un terrorista!

B - Beve e si versa da bere, con calma.

D - Sai donna, io sono uno buono. Mi chiamano il professore, perché a me piace spiegare... Ascoltami bene: tuo figlio, se viene scelto, lo facciamo fuori. Non che ce l'abbiamo proprio con lui... disposizioni. Siamo degli impiegati. Se non è il prescelto gli diamo un bel pezzo di pane, che se no ci muore; e i culi neri, noi preferiamo ammazzarli che vederli morire di fame; perché quelli morti di fame o di malattia non entrano nel conteggio e anzi dobbiamo fare rapporto!

B - Beve, continua a bere. Mi si avvicina, troppo.

D - Non ti preoccupare, reggo bene l'alcol. Ci sono quelli che diventano bestie dopo un solo bicchiere. Io no, io sono uno che chiacchiera, sono uno amichevole, sono uno che dà confidenza...

B - Mi tocca. Mi sfiora il viso con quelle mani grandi. Quell'odore di vino...

D - Allora... gli diamo del pane e se non lo manda giù lo bastoniamo. Hai visto prima? Poi lo interroghiamo, sempre se tocca a lui. E come facciamo a saperlo? Non lo sappiamo, ci guardiamo un po' in giro. Il più stronzo lo prendiamo. Gli facciamo la manicure; poi lo tiriamo un po' su con una bella scossa; l'altalena...

B - Mi chiede se da piccolo lo facevo dondolare, se lo cullavo... Mio figlio... Poi all'improvviso si scosta e allarga le braccia.

D - Guardami!

B - Vuole che gli confezioni un maglione di lana. Un maglione scuro. Non nero, non marrone, non blu; scuro... gli deve piacere.

D - Hai capito? Mi piacciono quelli morbidi, con le trecce! Qui li fate ancora bene.

B - Mi spiega i suoi gusti.

D - Il vino, lo hai capito, mi piace molto. I maglioni, questo freddo del cazzo mi intontisce, mi piacciono morbidi e scuri. E... i soldi. Tanti. Ma a chi non piacciono?

B - Dove li trovo i soldi. Dove?

D - Brava! Da domani inizi a farmi qualche regalo. Se sei fortunata, fra qualche mese ti riporti a casa tuo figlio e altrimenti il cadavere. Sai quante vorrebbero il cadavere? Per farci cosa, poi? Anche qui lo mettiamo sotto terra.

B - L'ho riportato a casa. Senza unghie, senza orecchie. L'ho messo io, sottoterra. Io.

"Era e non è più" - Un'aria (1): *Cardo rosso*

A, cantante e attrice del musical, intona un brano dello spettacolo.

A - Un cardo rosso
ti voglio regalare
un cardo rosso

splendente al sole
ti voglio scaldare
splendente al sole

che non geli sotto la neve
per farti restare
che non geli sotto la neve

ruvido come un dolore
fatti accarezzare
ruvido come un dolore

un cardo rosso
ti voglio regalare

un cardo rosso
non lo buttare

"Qui e ora" - Che le stanno facendo?

A - *(Tra sé)* Un'ora e dieci minuti. Che le stanno facendo?
È bella. Troppo. *(Rivolgendosi a B)* Dove sono le ballerine?

Nessuna risposta

A - Mia figlia si stava cambiando, in camerino.

Nessuna risposta

A - Ci hai visto recitare e ballare?

Nessuna risposta

A - È un grande musical!

Nessuna risposta

A - Ti sei chiesta come sarebbe finito?

B - *(Guardando altrove)* Io so come deve finire.

A - Bene, finisce bene: l'aviatore sposa la bella figlia del capitano di marina.

Nessuna risposta

A - Il teatro è sempre pieno. Ci vengono famiglie intere. Tante madri, con le figlie adolescenti... Sai dov'è mia figlia? Non fatele del male!

Nessuna risposta

Un'aria (2)

A - Un cardo rosso
ti voglio regalare
un cardo rosso

che abbia le spine
per non scordare
che abbia le spine

stretto alla terra
fatti abbracciare
stretto alla terra

un cardo rosso
ti voglio regalare

A, come attrice del musical, interpreta il suo monologo dove veste i panni di un futuro pilota militare.

A - Protagonista! Protagonista della mia vita! Diventare pilota, pilota militare! Andare alla ventura, inseguire il mio sogno! Afferrarlo nel cielo e viverlo, qui, sulla terra. Acuire i sensi come un animale e planare o levarmi in volo come un'aquila: una grande aquila di metallo. Manovrare la messa in moto, alzare la mano, chiedere il via libera; prendere quota, senza virare prima di aver raggiunto i centocinquanta metri, inclinare... volare! *(Pausa)* Tra le nuvole di sogni potrò scegliere il più grande. Cogliero come un fiore e radicarlo nel mio cuore per portarlo a casa. Insieme, io e te, amore mio, lo coltiveremo perché ancora possa volare ed essere colto da un altro aviatore. Un sogno del colore del sangue. Un sogno che ti sappia anche ferire. Perché il sogno più bello è il cardo rosso, pieno di spine.

Proclama

C - Oggi i vostri figli moriranno!
Se il governo non concederà la pace, qui moriremo tutti.
Silenzio! Non vi ascolteremo, come voi non ascoltate le grida dei nostri fratelli e dei nostri figli.
Voi siete gli oppressori, noi le vittime.
Ora siamo noi la legge qui dentro.
Siamo disposti a tutto.
A morire con voi, per la libertà dei nostri fratelli.
Avete portato l'odio e la distruzione.
Avete ucciso i deboli, i bambini.
Oggi i vostri figli moriranno!
Noi non siamo terroristi; siete voi gli invasori; siete voi i criminali.
Voi, che non sapete quanti innocenti stanno morendo nella nostra patria.
Le vostre vite di ignoranti non ci interessano.
Le porteremo con noi, le vostre vite incoscienti.
Ogni nazione ha diritto al suo destino.
Questa è la nostra scelta.
Oggi i vostri figli moriranno!
Noi desideriamo morire più di quanto voi desideriate vivere.

Coro (1) - Madre

CORO - Madre, mi hanno trascinato via dai tuoi occhi.
Non potrai fare nulla e so che farai tutto.
Mi ricoprirai di terra nuda, perché qualsiasi epigramma è falso.
Ma prima cercherai nei miei occhi spenti il ricordo di te e di mio padre
e ti aggrapperai al vento di una ciocca di capelli.

Salvare i figli

A - Li ammazzerete!
B - Calmati!
A - Non potete!

B - Arrivano le ballerine; dietro le quinte, le vedo.
A - Mia figlia? Salvala!
B - Salvare i figli. Avrei salvato i miei!
A - Prendete me! Sono pronta!
B - Tu non sei pronta. Tu non sai che cos'è una guerra!
A - Tesoro! Amore mio! Dov'eri?

Un'aria (3)

A canta mentre una giovane ragazza, sua figlia, balla.

A - Tenace come il mio cuore
ti voglio amare
tenace come il mio cuore

che si pieghi al vento
per non scappare
che si pieghi al vento

rosso come il sangue
fatti baciare
rosso come il sangue

un cardo rosso
ti voglio regalare

un cardo rosso
non lo buttare

Ho spedito un messaggio a mia madre (1)

D, un soldato russo, dal fronte ceceno sulle montagne, dov'è appena giunto, spedisce un primo messaggio alla madre.

D - Arrivato in montagna. Un freddo boia. Mi ci vuole un maglione nuovo. Il sergente mi tratta come una merda. Sono stato reclutato per pulire cessi.
MAMMA - Poco tempo e tanti soldi. Devi abituarti! La montagna fa brutti scherzi.

Abito in pianura

B - Abito in pianura; in una grande città. Un tempo si trovava tutto nei negozi. Compravo anche quello che non mi serviva. *(Pausa)* Abito in pianura, vicino alla riva del fiume: a sud il grano marcisce nei campi; a est macerie; a nord le nostre montagne. Lassù vive chi ha visto i figli, i fratelli, i mariti ammazzati come cani! Chi combatte o chi non ha più nulla da perdere. *(Pausa)* Anch'io vivo lassù, in montagna!

Pensieri (1) - Ha sete

A - *(Tra sé)* Da quante ore siamo qui? Otto. Meno. Di più. Dall'inizio del secondo atto: otto ore e venti minuti. Maledette lenti. Non vedo niente. Qualcuno sa che siamo qui? Le sue mani... uguali alle mie. Ha sete. *(Rivolgendosi a B)* C'è dell'acqua? Per mia...
B - Tua figlia può aspettare.

A - Ha sete.

B - Ai nostri figli voi avete tolto la vita, non solo l'acqua.

Ho spedito un messaggio a mia madre (2)

D - Questa guerra non è la mia. Non so perché sono qui. Si mangia carne di montone. Mi fa schifo.

MAMMA - La carne migliore è di quello castrato. Le venature devono essere bianche. Lasciala marinare nell'aceto e nel vino. Non troppo che lo reggi male. Quando torni te lo cucino io il montone.

Pensieri (2) - Non sento niente

A - (*Tra sé*) Dodici ore e quaranta minuti. Non sento niente. Nemmeno le gambe. Voglio urlare! È bella. Meglio non attirare l'attenzione. La guardo, l'abbraccio, così mi passa, la nausea. Sorridere, devo! (*Rivolgendosi a B*) Devo andare in bagno...

Nessuna risposta

A - Devo!

C - Dietro il palco!

A - Non siamo animali...

C - Taci donna!

Ho spedito un messaggio a mia madre (3)

D - Sono qui per ammazzare, non è una festa.

MAMMA - Ti devi adattare. Il montone è il loro piatto tipico.

La carne

B - Una bara e un montone per ogni morto. Nessuno se lo può più permettere. I nostri funerali sono senza bara, senza montone, senza cadavere.

Se saprete capire

A - (*Tra sé*) Venti ore e quindici minuti. (*Rivolgendosi a B*) Ascoltami!

Nessuna risposta

A - Tu hai figli?

Nessuna risposta

A - Sai quello che provo!

B - Tu, sai che cos'è una guerra?

A - No, non lo so.

B - È quello che fanno i vostri figli ai nostri figli.

A - Mia figlia è una ragazza, una bambina...

B - Teneteli a casa, con voi, a fare un lavoro onesto; a sposarsi; a mantenere la famiglia.

A - Fa la ballerina. L'hai vista ballare.

AUTOPRESENTAZIONE

Noi desideriamo morire più di quanto voi desideriate vivere

La tragedia, che nasce da un'idea di Cristina Mazzavillani Muti, è ispirata ai fatti avvenuti nel Teatro Dubrovka quando, il 23 ottobre 2002, un gruppo di ceceni sequestra spettatori, attori e musicisti durante la rappresentazione del musical *Nord-Ost*. La trasposizione teatrale tradisce la consequenzialità degli eventi, mantenendo l'ambientazione, l'exasperazione viscerale creata dalla situazione di stallo tensivo e di costrizione forzata.

L'incursione avviene all'inizio del secondo atto. Il tema della "festa interrotta", che ritorna a ogni ripresa della canzone *Cardo rosso*, è utilizzato per esasperare la tragedia e mai edulcorarla. La sequenza temporale così come la musica si adattano ai ritmi, ai tempi e agli spazi del ricordo, attraverso la voce della donna cecena; la ricostruzione degli eventi e del "qui e ora" è lasciata alle parole e ai pensieri della donna russa; la stridente realtà umana di un militare russo è demandata agli sms; infine il coro si appropria della poesia tragica che è commento.

Cardo rosso non è un testo politico. Si raccontano fatti per decifrare fatti: vittima e carnefice sfumano, si confondono eppure riemergono nei racconti e nel "qui e ora" del dramma. Non si ha paura di morire solo nella disperazione, quando la propria individualità non conta più nulla e la vita è solo l'ultima carta da giocare. L'insensibilità è il frutto del dolore e l'agire è nient'altro che vendetta. Nessuna pietà dove non c'è perdono; nessun perdono dove non c'è comprensione. La donna cecena (B) e la donna russa (A) non hanno volutamente un nome; sono due madri che si riconoscono vicendevolmente come tali, ma che non sanno creare un varco tra paura e odio.

Può, tra un morto vivente (B) e un vivo morente (A), tra la disperazione di chi è già morto come individuo e l'angoscia di chi sa di essere condannato, instaurarsi un legame, riaccendersi un susulto di riconoscimento di una dimensione dell'umano? Quando la vittima A cerca il suo carnefice B, spera ancora in uno sguardo d'intesa, non per sé ma per la figlia, la giovane ballerina. Spera, forse, solo fino a quando da fuori, da un altrove che nulla comprende, una nebbia (quella del gas) cancella tutto. Una nebbia che azzera ogni possibilità. La nebbia della rimozione dei corpi, delle colpe e di qualsiasi cardo rosso che, ancora radicato, vuole resistere; la nebbia della normalizzazione che addirittura costringe le vittime superstiti, rimossi i cadaveri, ripulito il teatro, ad assistere nuovamente alla "festa interrotta". Della tragedia esistono due versioni.

La prima, per 5-8 attori (in base alle scelte registiche), verrà pubblicata a breve a cura di Ravenna Festival; la seconda, qui pubblicata, è per singola attrice e voci fuori campo. Si ringrazia Alessandro Scarano, lettore attentissimo e prezioso consulente drammaturgico.

Maddalena Mazzocut-Mis, Chiara Muti, Giovanni Sollima



B - Io ho visto un altro spettacolo.
 A - Che vuoi da noi?
 B - Io desidero morire più di quanto tu desideri vivere.
 A - Io darei la vita per mia figlia.
 B - Tu vivrai, per la mia morte e per la vita dei nostri figli!
 A - Vivremo?
 B - Se saprete capire. Voi non sapete che cosa fanno i vostri figli.

Il soldato e il Ventolin

B - Sento correre per strada. Mi affaccio alla finestra... vanno tutti verso l'Università. La stanno occupando. C'è mia figlia là. Non la possono arrestare, non ha fatto nulla. Ha i documenti a posto... ed esco di casa correndo. L'Università è circondata dai militari. Camionette, blindati. Un muro umano. Mi fermo perché non so che cosa fare e metto le mani in tasca. Il Ventolin! Mia figlia ha dimenticato il Ventolin. È colpa mia... l'avrò trovato in giro... l'avrò messo in tasca... il Ventolin. Mia figlia non respira, se ha un attacco non respira. Mi faccio largo gridando. Incontro un corpo alto. Fa resistenza più degli altri. Io continuo a gridare e a cercare di passare. Ma non posso. Alzo gli occhi. È così giovane. Un viso pulito. Non capisco se mi sorride o se fa una smorfia per resistere ai miei assalti. Mi fermo e lo guardo negli occhi. Mi deve capire. Gli dico: «Ascolta, mia figlia ha dimenticato il Ventolin. Soffre di crisi di asma e potrebbe morire se non glielo porto. Hai capito? Muore se non glielo porto». Si guarda intorno, ma nessuno incontra il suo sguardo. Mi aggrappo a lui: «Sono una mamma, vedi?... mia figlia muore senza Ventolin, fammi passare, per favore, per pietà. Devo solo darle questo». Il suo corpo è vivo, si piega e gira indietro la testa. Poi urla.

D - Sergente! Questa vuole passare. Dice che la figlia muore senza le medicine.

B - Qualcuno gli risponde di fare il proprio dovere, di non perdere tempo con me.

D - Non posso farla passare, lo capisce? Non posso!

B - Non mi muovo, insisto: «Mia figlia muore! Sono una mamma... guardami! Mia figlia non respira; muore... guardami! Mia figlia ne ha bisogno! Sono una mamma... guardami!». Ha gli occhi di mio figlio e mi sta guardando.

D - Dov'è? Come si chiama? Dammi la medicina che...

B - Cerco la sua mano; gli passo il Ventolin. Il sergente vede; si avvicina, mi spinge da un lato, gli si para davanti e lo guarda negli occhi. Gli dice qualcosa. Il soldato scuote il capo. Il sergente urla il suo ordine: «Spara». Io corro, tutti corrono, non so dove, non so perché. Il soldato spara.

Coro (2) - Spara soldato

CORO - Spara!
 Spara nel mucchio, soldato.
 Il fucile è carico. Fredda un cuore che batte.
 Se sei giovane non sai il perché.
 Se sei vecchio ne hai troppi e non te li ricordi.
 Spara, soldato.
 La prima volta hai sulla faccia la paura spalmata e unta di sudore.
 Se spari bene ti puoi fare una dose; ma non serve a dimenticare.
 E allora apri gli occhi, prendi la mira e spara, soldato.
 Forse vedi la mano di un bambino che si alza, mentre il corpo di

suo padre cade.
 Centra quella mano, soldato. Che sia il bersaglio del tuo dolore.
 Di quel dolore che quando sei giovane non riconosci.
 Che quando sei vecchio hai già dimenticato.
 Bevi il sangue dei vinti prima di essere vinto anche tu.
 Spara, soldato!

Un'aria (4)

A canta mentre la figlia balla.

A - Un cardo rosso
 ti voglio regalare

splendente al sole
 ti voglio scaldare
 splendente al sole

che non geli sotto la neve
 per farti restare
 che non geli sotto la neve

ruvido come un dolore
 fatti accarezzare
 ruvido come un dolore

un cardo rosso
 ti voglio regalare

un cardo rosso
 non lo buttare

Ho spedito un messaggio a mia madre (4)

D - Oggi ho sparato. Ho ammazzato. Sto male. Torno a casa. Ti chiamo appena possibile.

MAMMA - Resisti e porta a casa i soldi.

Cardo rosso

A - *(Tra sé)* Trenta ore e dieci minuti. *(Rivolgendosi a B)* Qualche cosa so...

B - *(Con riluttanza)* Non sai niente.

A - Qualche cosa so di voi... Aspetta: «Era piena estate: i prati erano già falciati e si cominciava a tagliare la segale...».

B - Taci!

A - Per favore, fammi finire: «Raccolsi un mazzo di fiori diversi. Mi stavo incamminando verso casa quando scorsi un cardo d'un rosso vivo (...) di quel tipo che il contadino falcia con cautela e poi getta via per non pungersi le mani quando raccoglie il fieno».

B - Favole!

A - Noi viviamo di favole. *(B fa un gesto e la lascia proseguire)* «Mi venne l'idea di strappare il cardo e infilarlo nel mazzo. Scesi nel fossato e (...) tentai di coglierlo ma era difficilissimo: non solo il gambo pungeva da ogni parte (...) ma era così tenace che spesi cinque minuti a lacerare le fibre una per una. Quando lo divelsi, il gambo era tutto sfilacciato. E anche il fiore non pareva più così fresco e bello. (...) Lo avevo distrutto inutilmente: là, al suo

posto, invece, spiccava bellissimo. Lo gettai via!». *(Pausa)* Questo so di voi!

B - Niente! Voi non sapete niente!

Un'aria (5)

A canta mentre la figlia balla.

A - Un cardo rosso
ti voglio regalare
un cardo rosso

che abbia le spine
per non scordare
che abbia le spine

stretto alla terra
fatti abbracciare
stretto alla terra

un cardo rosso
ti voglio regalare

Spine

A nei panni di attrice del musical.

A - Bellissimo sulla tua terra, cardo rosso,
vendi a caro prezzo la tua vita.
Spine nelle mie mani.

Il nonno

B - Ci sradicarono dalla nostra terra, dalla casa di mio nonno. Non era la guerra quella, era prima... ma faceva male lo stesso. *(Pausa)* I nostri uomini oggi non hanno un lavoro. Trafficano. Noi non sappiamo che cosa facciano. Aspettiamo che la sera portino i soldi per andare avanti. Mio nonno aveva un lavoro: era carpentiere. Sollevava assi pesanti e poi se le sistemava sulla schiena. Curvo e leggero: le trasportava da una parte all'altra. Ha costruito la nostra casa. Quando ci cacciarono, mia madre scrisse sulla porta: «Andate via. Non c'è niente da rubare». Tornammo, un giorno, e la casa non c'era più. *(Pausa)* Lunghe colonne di uomini camminavano per le strade, caricandosi delle poche cose che riuscivano a portare. Alcuni avevano dei carretti, altri spingevano carriole con vecchi o bambini o cose. Mio padre curvo sotto il peso del nonno. La sua leggerezza era volata via: il suo corpo legnoso, le sue lacrime... una trave che non sosteneva nulla. Lo adagiammo sul bordo della strada e il giorno dopo lo sotterrammo così, com'era rimasto. Nessuno di noi si è mai più ricordato il punto esatto.

Ti ho buttato

A nei panni di attrice del musical.

A - Bellissimo sulla tua terra, cardo rosso

sradicato e sfiorito,
ti ho buttato.

Se hai una figlia...

A - *(Tra sé)* Trentotto ore e venti. *(Rivolgendosi a B)* Hai figli?

Nessuna risposta

A - Se tu avessi una figlia potrebbe avere l'età della mia...

Ho spedito un messaggio a mia madre (5)

D - Il mio sergente è saltato in aria. Un botto. Ho visto la testa rotolare per la strada. Mamma, voglio tornare!

MAMMA - Abbiamo bisogno dei soldi; da sola non ce la faccio. Papà sta sempre peggio.

La strada del topo e dell'amore

B - Mia figlia era in carcere: un mondo di urina, di merda, di amore. Mio figlio nell'altra ala. Le arriva un "pacco": lo chiamano così. È un messaggio per lei: «Sto bene. Resisti». *(Pausa)* Il carcere, se lo osservi bene, è tutto un buco; ci sono buchi negli angoli, nei muri, nei soffitti, nelle travi, tra le tavole di legno dei letti... basta conoscerli. Nella cella, quando tutto sembrava tranquillo, mia figlia prendeva un pezzo di carta, scriveva due parole, ci metteva dei soldi, lo accartocciava bene e lo infilava nel buco giusto. Poi aspettava. Se il pacco era fatto bene, se aveva messo i soldi necessari, tutto funzionava. Così, dopo un po' di tempo arrivava la risposta. *(Scarta un foglietto)* «Stai tranquilla! Quando usciremo staremo tutti insieme». *(Chiude un foglio e ne apre un altro)* «Non sei sola, sei con me. Ogni sera ti stringo la mano». *(Idem)* «Penso ai tuoi occhi neri. Quando usciremo non ti lascerò mai più. Ti proteggerò!». La sua vita... tutta in quei buchi e in quei pezzetti di carta. Mi diceva: «Mamma è vivo e mi scrive; anche oggi ho ricevuto un suo messaggio. Mamma è vivo!». Io annuivo ma lo avevo già seppellito da due mesi. Lo avevo seppellito insieme a mio marito! *(Pausa)* Le donne vivono per sposarsi. Una donna è donna se ha un uomo. Se sei orfana di padre, se non hai più un fratello, non ci sarà nessuno a difenderti, a vendicarti. Se sei orfana di padre e non hai un uomo, non sei più nulla. *(Pausa)* La prigioniera: urina e merda. T'interrogano e mani addosso; t'interrogano e corpi addosso. Quando mia figlia uscì, fu per scomparire di nuovo. Nessun uomo l'aveva difesa, nessuno l'aveva vendicata. Qualche donna l'aveva portata lontano. Tornò come morta, muta. E io stessa non volli sapere com'era successo che non era più una donna. *(Pausa)* L'ultimo pacco: *(scarta un foglietto)* «Sogno un matrimonio e tu sei la sposa. Bellissima. Il tuo sposo ti aspetta. Ha occhi solo per te. Ti proteggerà tutta la vita. La vita insieme. Ti porterò via!». L'ha portata via; l'ha portata qui.

Pensieri (3) - Il provino

A - *(Tra sé)* Quarantadue ore e cinquanta minuti.

Una penna.

Giochiamo a croci e cerchi.

La lascio vincere.
 Le devo procurare un provino.
 Qui non ci torniamo!
 È bella e giovane.
 Un provino.
 Anche per me.
 Se non mi piacesse non riuscirei a farci l'amore.
 I produttori contano poco.
 Questo poi, proprio niente...
 Io come la piazzo?
 Alla sua età io...
 ero incinta.
 Che potevo fare di più?
 Certo che a finire qui...
 se avessi accettato l'altra proposta.

Ho spedito un messaggio a mia madre (6)

D - Posso saltare in aria ora. Bruciare vivo, come due miei compagni. Papà morirà in un letto, con te accanto. I miei soldi me li tengo. Dillo a papà.

Ho cullato

A e B intessono un monologo intrecciato.

B - Ho cullato mio figlio. Così piccolo così forte: un guerriero. Mangiava come un lupo.

A - Ho cullato mia figlia. Prematura, piccina... due fusi di pollo, magari. Non voleva mangiare.

B - Ho cullato mio figlio, perché è questo che una madre deve fare. Quando il mio uomo tornava a casa lo guardava con gli occhi dell'orgoglio.

A - Ho cullato mia figlia e ne avrei fatto a meno. Ma ero sola, la notte.

B - Quando culli tuo figlio lo guardi negli occhi e ti immergi nei suoi pensieri. Lo sai che ti guarda, che ti sente: la tua voce, il calore del tuo corpo. E quando piangendo ti cerca, sei viva per lui e tutto ha il senso del destino.

A - Quando culli tua figlia la guardi negli occhi e non vorresti che ti guardasse.

B - I figli sono il nostro destino.

A - I figli sono la nostra colpa.

Una visita in carcere

B - Vidi mio figlio un'ultima volta... mi sembrava bellissimo! Le sue mani, le dita... che gli avevano fatto?

E - Niente, non è niente.

B - E suo padre? Dov'era?

E - Non è con me. Non so nulla di lui. Dammi i soldi. Li hai portati?

B - Avevo dei soldi nascosti nel pane.

E - Dammeli! Quando esco non torno a casa. Qui non si smette, le cose devono andare avanti.

B - No, avevo bisogno di lui.

E - Vado sulle montagne. Non voglio fare i conti di quanto è rimasto. Non decidono loro.

B - Avevano già deciso.

E - Tu non puoi capire...

B - Non capivo ma vedevo.

E - Allora, i soldi?

B - Sempre soldi. Solo soldi. Gli ultimi. Non glielo dissi. Nessuno mi faceva più credito.

E - E tua figlia?

B - Tua sorella, mia figlia... avrei preferito dirgli che era morta. Voleva andare in montagna.

E - Maledetta! Che stia a casa a fare figli. Il nostro popolo muore. Ci stanno decimando. E quella va a fare l'uomo, in montagna. E tu glielo hai permesso?

B - Permettere? Io?

E - Sta disgraziata, va in montagna. Ma pensa di sostituirsi a un uomo? Vuole farmi capire che sono una merda, che non valgo più niente! Vuole umiliarmi davanti a tutti; agli altri, ai compagni! Vediamo se non valgo più niente. Fammi uscire di qua e ti faccio vedere dove sta l'onore. Il mio onore. La guerra è la guerra e la combattono gli uomini. Fate figli voi. E cresceteli sulla terra, sulla nostra terra, con i nostri valori. I nostri valori... Ma va a fanculo tu e tua figlia! Hai portato i soldi?

B - Li avevo nascosti nel pane.

Pensieri (4) - Se tutti urlassero

A - (*Tra sé*) Quarantadue ore e dieci minuti.

Perché non mi guarda?

Ferme, di pietra, le donne.

Gli uomini agitati.

Si soffoca.

Ci hanno abbandonato!

Se urlassero...

se fuori urlassero i nostri nomi, a uno a uno.

Il nome di mia figlia...

se lo urlassero in mille, in diecimila, in centomila...

Nessuno grida il suo nome!

Corpi inutili

C - Mezzanotte! Prima i militari e i poliziotti!

CORO - Quali sono i parametri numerici per una strage? Dieci? Cento?

C - Uno! Per adesso. A mezzanotte! Lo ammazziamo!

CORO - Una vita in cambio di cento anni di pace! Fosse così semplice e così crudele!

C - L'ultimatum è stato sospeso! Proponiamo uno scambio!

CORO - Cinquanta ostaggi per uno; uno solo, la cui vita abbia un valore.

Silenzio.

Rilancia!

C - Cinquanta per uno e tutti i bambini liberi!

CORO - Brandelli di fumo di un fuoco che arde altrove; mercanti di vite senza valore: nessuno vi ascolta.

Ho spedito un messaggio a mia madre (7)

D - Spalo merda, mamma. Sono un cesso. Aiutami!

MAMMA - Dai retta a quegli stronzi altrimenti continui a spalare merda. Sei giovane. Vatti a divertire.

Pensieri (5) - Soluzioni

A - (*Tra sé*) Quarantasette ore e quindici minuti.
 Quanto ci vuole per raggiungere l'uscita?
 Quanti metri? (*A conta i metri con le dita*)
 Chi si farà esplodere per prima?
 L'anziana è più calma.
 La giovane innamorata.
 Ne prendiamo uno per il collo.
 Siamo tanti! Possiamo!
 Il detonatore è in mezzo alla sala.
 Un'idea.
 Un'idea per mia figlia.
 Raggiungo i pannelli di controllo dell'illuminazione.
 Spengo le luci.
 Sono in mio potere.
 Ci ammazzano.
 Ci ammazzano comunque.
 Devo parlare a quella donna.
 Non mi guarda.
 È una madre.
 Lo era.
 (*Rivolgendosi a B*) Sono le chiavi del mio appartamento. Tienile!

Nessuna risposta

A - Dammi qualche cosa da mangiare. Per mia figlia.
 B - Io una casa ce l'ho. Nella mia terra.
 A - Sì, ma qui puoi ricominciare una vita normale.

Nessuna risposta

Coro (3) - L'ordine e il disordine

CORO - L'ordine si nutre del disordine.
 Il disordine si nutre dell'ordine.
 Sei pronto per la normalità?
 Ad ammazzare i bambini degli altri
 per dire a tuo figlio «va tutto bene» e crederci?
 Io sono pronta!
 In guerra ti trucchi, per cancellare i segni del dolore;
 ti metti i tacchi alti, per volare sopra le macerie;
 una goccia di profumo, che copra l'odore.
 In guerra bevi succo d'arancia, che costa una fortuna;
 lo fai perché quando dal cielo piovevano le bombe,
 tu, giù sottoterra, hai bevuto la tua urina.
 Mia nonna voleva per mia mamma una vita normale.
 Mia madre voleva per me una vita normale.
 Voleva farmi abitare sulla terra, la nostra terra.
 Ma la terra, la nostra terra era già sterile, un deserto senza desideri.
 Ora io voglio la normalità.
 Dimmi che va tutto bene, dimmelo!
 Chiudi questa tragedia come una farsa!

Passo a due (1) - Dammi una speranza

A e B intessono un monologo intrecciato nel "qui e ora".

A - Non voglio morire!
 B - Tu mi odii!

A - Ho paura!
 B - Mi credi una montanara...
 A - Quante cose in sospeso. Potessi...
 B - ...una morta di fame.
 A - ...potessi tornare indietro.
 B - Pensi di comprarmi.
 A - Perché lo fai?
 B - Non è una messa in scena, sai?
 A - Sei donna, madre...
 B - Ho l'esplosivo.
 A - ...madre come me.
 B - Mi odi e vuoi vendicarti!
 A - Se sai che cos'è il dolore della morte...
 B - Vuoi che muoia ammazzata!
 A - ...se lo sai, dammi una speranza.
 B - Sono vittima, io, non criminale.
 A - Non voglio morire!

Ho spedito un messaggio a mia madre (8)

D - Ho dato fuoco a un culo nero. Prima, gli ho preso lo scalpo per il mio capitano. Ho dato una botta a una cagna. Mamma, sto bene e mi diverto.

Coro (4) - À la guerre comme à la guerre

CORO - À la guerre comme à la guerre!
 C'è un sentimento più forte dell'odio.

Hai lasciato un vaso di fiori secchi sul tavolo della cucina.
 Cardi non più rossi.
 Un ultimo regalo.

Se sopravvivi, prima o poi torni a casa.
 Finestre in frantumi; brandelli di balcone penzolano come una tasca scucita.
 Ma la tua casa c'è.

Piano, come se ci fosse ancora qualcuno dentro, spingi una porta che non si vuole aprire.
 Sei ancora sulla soglia e già ti chiedi perché.

Ora sai che c'è un sentimento più forte dell'odio.
 Cammini su calcinacci, bossoli, cocci di bottiglia, immondizia, escrementi.
 Muri crivellati o neri di fumo che copre scritte oscene.
 Senti l'odore di bruciato misto a urina.
 I tuoi libri; pagine strappate per pulire il loro culo.

Ritrovi il vaso. Ci hanno pisciato sopra.

Lo avevi comprato al mercato. Non era un regalo e lo sapevi solo tu.
 Tuo marito lo spostava la sera quando si sedeva per la cena e tu lo rimettevi sul tavolo ogni mattina.
 Era già caduto e non si era rotto.
 Anche adesso sembra intatto.

C'è un sentimento più forte dell'odio.
 È quello che ti prende quando pensi che il tuo nemico non sia

più un uomo.

Ha ucciso e ha raziato. Lo sapevi. Lo immaginavi.
Ha profanato. Non lo sapevi.
Ha calpestato, sporcato e vomitato l'orrore su tutto. Non lo immaginavi.

Dall'odore non ci si libera.

Passo a due (2) - È la fine

A - Le quattro e cinquantadue del mattino.
B - Spari
A - È la fine.
B - Che devo fare?
A - Vieni qui, figlia mia.
B - Mio figlio!
A - Ti proteggo.
B - Avrei voluto...
A - Così, come quando eri piccola.
B - ...vendicarlo.
A - Dammi la mano.
B - Lo rivedrò.
A - Ci ritroveremo se ci diamo la mano.

Coro (5) - Grigio

CORO - Sssh.
Basta parole.
Basta commedia.
Sospesi...
non più bianco e non ancora nero.
Grigio, come la nebbia...

La nebbia invade il teatro.

Epilogo - Ora del decesso: 17.45

A - Sesso femminile.
Occhi chiari.
Capelli castani.
Età presunta: diciassette anni.
Ora del decesso: 17.45.
Diagnosi: vittima del terrorismo.
Errata corregge: omicidio.

Mia figlia: un seme di cardo.
Mai interrato.
Ci sono milioni di semi di cardo... ognuno speciale.
Speciale per i cardellini, che ne sono ghiotti.
Sssh, silenzio!
È volato via con il mio seme nel becco...
Addio.

Avvolta da una nebbia ignota.
Abbandonata sotto la pioggia.
Ramazzata come spazzatura.
Morta in un ospedale di periferia. Sola.

Coro (6) - Ti spoglia nuda

CORO - Ti spoglia nuda, la morte. Ti abbaglia e ti acceca. La tua.
Ti spoglia nuda, la morte. Ti abbaglia e ti acceca. La sua.
A volte non sai dove ti attende.
Altre volte la guardi negli occhi.
Ancora la cerchi e non arriva.
Ti seduce e ti lascia nuda.
Quando ti vestivi per essere bella
quando ti vestivi per combattere e conquistare
la ignoravi.
Ora succhia gli ultimi minuti del tuo sangue.
Succhia e ti spoglia nuda.

Un'aria (6)

A canta, ma nessuno balla.

A - Un cardo rosso
ti voglio regalare
un cardo rosso

che abbia le spine
per non scordare
che abbia le spine

stretto alla terra
fatti abbracciare
stretto alla terra

un cardo rosso
ti voglio regalare

Un invito

VOCE FUORI CAMPO - Siamo lieti di invitare la SV.
A - Dove vuoi invitarmi?
VOCE FUORI CAMPO - A uno spettacolo.
A - L'ho già visto.
VOCE FUORI CAMPO - Oh no, tu credi di averlo già visto.
A - L'ho vissuto, ora.
VOCE FUORI CAMPO - Il musical, quello interrotto, non l'hai visto tutto.
A - Ho vissuto quello che è successo dopo.
VOCE FUORI CAMPO - Leggi bene: la SV è invitata alla ripresa del musical.
A - Lo rifanno? E con quali attori, cantanti, ballerini, musicisti?
VOCE FUORI CAMPO - Basta sostituirne la metà, poco più, poco meno.
A - Non mancherò!
VOCE FUORI CAMPO - Vedrai: sarà tutto come prima! Esattamente.

Un'aria (7)

A canta e balla con l'ombra della figlia.
A - Un cardo rosso
ti voglio regalare

tenace come il mio cuore
ti voglio amare
tenace come il mio cuore

che si pieghi al vento
per non scappare
che si pieghi al vento

rosso come il sangue
fatti baciare
rosso come il sangue

un cardo rosso
ti voglio regalare

splendente al sole
ti voglio scaldare
splendente al sole

che non geli sotto la neve
per farti restare
che non geli sotto la neve

ruvido come un dolore
fatti accarezzare
ruvido come un dolore

un cardo rosso
ti voglio regalare

un cardo rosso
non lo buttare

A recita come attrice del musical.

A - Inseguiamo i sogni!
Leviamoci in volo, come l'aquila.
Strappiamo il nostro cuore dalle viscere della terra per portarlo in cielo.
Sarà la bandiera della nostra vittoria.
Un cardo rosso.

A canta.

A - Un cardo rosso
ti voglio regalare
un cardo rosso

che abbia le spine
per non scordare
che abbia le spine

Spari

BUIO

In apertura, un momento dell'epilogo del sequestro (prova delle messa in scena della tragedia *In your Hands*, di Natalia Pelevine - Daghestan 2008).



MADDALENA MAZZOCUT-MIS

Saggista e drammaturga, è docente di Estetica e di Estetica dello spettacolo presso l'Università degli Studi di Milano. Come saggista, tra le sue monografie più recenti, si ricordano: *Il gonzo sublime. Dal patetico al kitsch* (Milano, 2005; Paris, 2010), *Estetica. Temi e problemi* (Firenze, 2006), *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno* (Firenze, 2009), *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos* (Milano, 2010). Lo studio e l'insegnamento della filosofia e in particolare dell'estetica non sono disgiunti dall'attività drammaturgica che ha spesso come punto di partenza il ripensamento compositivo di testi letterari e filosofici. È del 2008 la composizione del testo, per le musiche di Azio Corghi, della tragedia lirica *Giocasta*, edizioni Ricordi (Teatro Olimpico di Vicenza, 19 giugno 2009, con Chiara Muti, Victoria Lyamina, il coro madrigalistico The Swingle Singers, Anna Serova, direzione di Filippo Faes, regia di Riccardo Canessa). Ancora con Azio Corghi ha collaborato nel 2009 al *Progetto Monteverdi – Amormato* (Azione coreografico-musicale, tratto dal teatro musicale di Claudio Monteverdi (integrazione drammaturgico-musicale fra il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* del Tasso, il *Lamento d'Arianna* e il *Pianto della Madonna*). In qualità di drammaturga, partecipa al "Progetto Orlando" (Accademia di Brera) con il regista Francesco Micheli. Attualmente lavora, in collaborazione con il regista Paolo Bignamini, al soggetto di un inedito monologo al femminile, il cui debutto è previsto nella stagione estiva 2010.

la società teatrale

A tu per tu con gli Stati Generali del Teatro, tre tappe per discutere il Nuovo

di Roberto Rizzente e Laura Bevione

Era il 2002 quando, per la prima volta, Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino decisero di riunire gli stati generali del teatro, andando a colmare una lacuna allora preesistente e inaugurando una tradizione destinata a fare scuola. Molta acqua da allora è passata sotto i ponti: il teatro è cambiato, ma non sono venuti meno i problemi che ne hanno compromesso la sopravvivenza: la scarsità delle risorse, la miopia delle amministrazioni locali, l'ingerenza della politica, la disattenzione verso le nuove generazioni. A distanza di pochi mesi, tre convegni hanno provato a riflettere sul problema, denunciando i vizi del sistema per trovare nuove, imprevedute soluzioni.

Le Buone Pratiche

Dei tre convegni, certo il più atteso era quello organizzato da **Mimma Gallina** e **Oliviero Ponte di Pino** al Teatro Itc di San Lazzaro di Savena. Nonostante l'interesse suscitato - oltre 300 erano gli operatori intervenuti il 13 febbraio - e la lunga trafila preparatoria sulla webzine *ateatro*, l'edizione 2010 delle Buone Pratiche non si è dimostrata all'altezza delle precedenti. Colpa, forse, del gran numero dei temi trattati e di un meccanismo che, con gli anni, comincia a mostrare segni inequivocabili di stanchezza che rendono necessari un più stretto controllo degli interventi e un maggiore investimento nel tempo. Centrale, nel dibattito, è stato l'intervento dell'onorevole **de Biasi** che ha illustrato pregi - il riconoscimento del teatro come parte del patrimonio italiano ed europeo - e limiti del nuovo disegno di legge, auspicando un incremento dei fondi, l'apertura alle defiscalizzazioni per convogliare capitali privati, la distinzione tra amatorialità e professionismo, e l'introduzione dei bilanci di responsabilità sociale. Ma la pecca più grande del progetto, secondo **Patrizia Ghedini**, resta il mancato confronto con le Regioni, che, sole, possono individuare e organizzare le eccellenze presenti sul territorio, direzionando al meglio i finanziamenti statali, come dimostrano i vantaggiosi esempi delle Marche (**Santini**) e della Toscana (**Fabbri**), cui potremmo aggiungere la Lombardia, il Piemonte, il Lazio e la Puglia.

Se molto resta ancora da fare - troppo oscuri e risicati sono i margini per pianificare una politica culturale (**Papa, Pasquini**) e troppo forti le pressioni degli assessori (**Merelli**) -, è anche vero che non tutto può essere demandato alle istituzioni: molto, infatti, possono fare i privati, cercando innanzitutto fonti alternative di finanziamento, quali possono essere gli sponsor (**Calari**) o le Fondazioni (**Rebaglio**). E ridefinendo, in secondo luogo, la propria identità (**Floridia**) attraverso un dialogo serio e proficuo coi col-



leghi (**Coletta**), le nuove generazioni (**Taormina, Schmidt**) e il territorio, intercettando i bisogni del pubblico (**Marinelli**) e includendo nella propria ricerca nuovi protagonisti, stranieri (**Dadina**) o socialmente svantaggiati (**Minoia**).

Il giovane teatro sembra essere ricco di buoni esempi, in questo senso: seguendo la rotta tracciata da alcuni, illuminati potentati locali - lo Stabile delle Marche (**Arcolai**), il Festival di Santarcangelo (**Casagrande**), la Fondazione di Venezia (**Palumbo**) e il Teatro della Tosse di Genova (**Civica**)-, privo di una posizione da difendere, ha saputo trovare il coraggio e la libertà per mettere in gioco la propria identità, alimentando un sistema proficuo di scambio (**Fasolo, Spagnesi, Cividati, Panigada**) e contaminazione (**Manicardi, Luconi, Sorrentino**), con un occhio di riguardo per il pubblico (**Carbutti**) e il territorio (**Valenti**). Solo a questo patto potrà realizzarsi la società creativa immaginata da **Stumpo**, capace di ridurre il gap con l'Europa (**Ariotti**) e traghettare il teatro fuori dalle secche cui l'hanno condotto la miopia dei politici e l'alterigia degli artisti.

Info: www.ateatro.it

Le Forme del Nuovo

Più orientato al fare che non al dibattito intorno all'identità del teatro per il nuovo millennio è stato invece il convegno "Le Forme del Nuovo. Modi innovativi di organizzare il teatro", organizzato dall'11 al 14 marzo dalla **Fondazione Cariplo**.

Molto si è parlato delle esperienze residenziali, fondamentali per la maturazione delle compagnie emergenti (**Sommadossi**) e il presidio culturale di territori periferici (**Basilotta, Boldrini**); e del ruolo

nuovo di committente esercitato dalle Fondazioni attraverso organismi di pianificazione e controllo (**Gualtieri**) e bandi sempre più mirati (**Rebaglio**), sensibili alla produzione giovanile, il rapporto con il territorio, la formazione del pubblico e il lavoro in rete, come dimostra il caso Ètre (**Calbi, Losi**).

È dall'Europa, tuttavia, che sono arrivati segnali distensivi di miglioramento: il Partenariato Pubblico/Privato in Francia (**Descotes**); l'Allianz Kulturstiftung di Monaco (**Thoss**); il Bitef Festival di Belgrado (**Ciri-lov**); il Centro Nazionale delle Scritture dello spettacolo La Chartreuse a Villeneuve-les-Avignon (**Bauchard**); il Centro Coreografico Nazionale Scozzese Dance Base (**Deyes**); il Centro di esplorazione della cultura urbana Bios di Atene (**Triantafyllis**); i progetti New Text New Theatre, in sinergia con Istanbul (**Gülan**) e Amuni, tra Parigi e Palermo (**Bouquerel**); il network irlandese Nomad (**Dooher**), il centro produttivo Fuel di Londra (**Hanna-Grindall**); l'European off Network Eon di Vienna (**Kock**) e il New European Theatre Action (**Gorjak**) sono solo alcuni dei modelli cui gli operatori possono e devono guardare per spezzare le logiche assistenzialiste ancora imperanti nel nostro Paese.

Info: www.fondazionecariplo.it

Scena e Controscena

Dedicato al giovane teatro italiano era infine il convegno Scena e Controscena, promosso da **Antonio Varvarà** di "Questa Nave" e dalla Fondazione Venezia lo scorso 13 gennaio al teatro Aurora di Marghera. Tre le proposte avanzate per definirne l'identità: "Generazione 00" (**Nanni**), "Generazione 2.0" (**Marchetto**), "Generazione T" (**Porcheddu**).

Ma, aldilà delle etichette, sono i comuni denominatori che contano: la contaminazione dei generi, in particolare teatro e danza; la capacità di lavorare sul proprio linguaggio, modificandolo all'occorrenza; l'attenzione alla contemporaneità; la disponibilità a mettersi in rete con altri soggetti e strutture così da concentrare le risorse, anziché disperderle sterilmente. Elementi, questi, che, applicati su più larga scala, molto possono fare per risolvere i mali del teatro, e che sono stati in qualche modo incoraggiati e limati dall'esperienza delle residenze, come quelle attivate dai Festival di Dro e Operaestate (**Mangolini**), che hanno dato la possibilità a molti gruppi di emergere dopo una lunga gavetta. Non dimentichiamo, infatti, che alcune di queste "giovani" compagnie calcano le scene da molti anni: i Santasangre si sono formati nel 2000, così come i veneti Anagoor.

Info: www.fondazionedivenezia.org

Le dimissioni di Giovanna Marinelli dal Teatro di Roma

L'avvento di Giovanna Marinelli alla direzione artistica del Teatro di Roma avvenne in un periodo di grande confusione: finita l'esperienza di Mario Martone, una direzione conservativa spettò dal 2002 a Giorgio Albertazzi. Il suo incarico fu salutato presto, dopo aver ricoperto ruoli di prestigio all'Eti e al dipartimento cultura del Comune di Roma, come un'apertura in direzione di un nuovo modo di concepire la produzione teatrale. Era il 2008 e subito il suo obiettivo si diresse alla ricerca di realtà emergenti da far crescere. Tuttavia la resistenza interna e amministrativa che ha dovuto affrontare è stata notevole, nonché quella di un ambiente che troppo spesso l'ha considerata avversaria; in questi tre anni la sua eleganza e la sua mitezza le hanno impedito di compromettere il valore del suo lavoro. Una domanda ne nasce: a fallire è l'opera del funzionario o la funzione istituzionale cui è chiamato? Alla sua successione per lo Stabile, da tempo si fanno i nomi di De Fusco e di Barbareschi.

Info: www.teatrodiroma.net

Timpano e Cavalli vittime della censura

Vengono dalla "civilissima" Milano due attacchi alla libertà di espressione: a febbraio, prima dello spettacolo *L'apocalisse rimandata*, ovvero *benvenuta catastrofe* di Dario Fo sono stati rinvenuti sul palco del Teatro Oscar 23 proiettili intimidatori ai danni di Giulio Cavalli, oggi candidato per l'Italia dei Valori alle regionali e da tempo impegnato a denunciare gli intrecci di politici e mafia che corrodono il Paese. Sempre a febbraio, al termine della replica di *Dux in scatola* di Daniele Timpano al Teatro i, un gruppo di dieci spettatori ha interrotto gli applausi scandendo slogan neofascisti e sventolando uno striscione al grido di «Piazzale Loreto vergogna nazionale». Nonostante le pronte reazioni dei protagonisti e dei teatri - Cavalli è salito

sul palco a denunciare l'accaduto, mentre i neofascisti venivano allontanati dal Teatro i - preoccupano le oltranzistiche prese di posizione di un manipolo di esaltati ai danni dei nostri coraggiosi artisti.

Info: www.teatroi.org

Chiude l'auditorium di Scampia?

Si è conclusa a marzo con una maratona di cinque spettacoli (*Le mammelle di Tiresia* di Apollinaire; *I masnadieri* di Schiller; *Superercole e la città nera* da Dürrenmatt; *Un marziano a Napoli* da Flaiano; *Eden Teatro* di Viviani), cui hanno partecipato 160 giovani tra i 12 e i 19 anni, la quinta edizione di "Arrevuoto", la rassegna voluta dal Teatro Stabile di Napoli in collaborazione con il Teatro delle Albe e portata avanti dai ragazzi di "Punta Corsara" in un quartiere difficile come quello di Scampia. Nonostante il successo, il futuro dell'iniziativa sembra appeso a un filo: il Comune di Napoli ha fatto sapere infatti di voler presto avviare i lavori di ristrutturazione dell'Auditorium, senza specificare tempi e modi dell'intervento, e destinazione futura dell'immobile.

Info: www.teatrostabilenapoli.it

Festival Fabbrica Europa

"Europa, Mediterraneo e Oriente" è il tema della XVII edizione di Fabbrica Europa, il festival organizzato dall'omonima Fondazione dal 6 al 25 maggio a Firenze. Numerosi gli appuntamenti di rilievo, si va dalla prima della nuova creazione di César Brie (*Albero senza ombra*) a Jan Fabre (*Another Sleepy Dusty Delta Day*), dai romani Santasangre (*Framerate 0, primo esperimento*) alla Compagnia Krypton di Cauteruccio (*Il ponte di pietra*), dal Gruppo Nanou (*Motel [Faccende personali]*) al Teatr Zar, nato in seno al Centro Grotowski di Wroclaw (*Gospel of childhood. Ouverture e Anelli. The calling*), dal coreografo belga Frédéric Flamand (*La verité 25 x par seconde*, in collaborazione con il Maggio Musicale) alla Shen Wei Dance Arts, che presenterà il trittico *Re-(I, II, III)*.

Info: www.fabbricaeuropa.net

Teatro e carcere a Milano

Prende corpo, in questo finale di stagione, la proposta culturale milanese dedicata al teatro e carcere.

Premio Ubu: vincono i soliti noti ma la grande assente è l'(auto)ironia

Sarà l'intrinseco valore dell'opera, sarà il gusto di andare controcorrente, premiando un kolossal che pochi fortunati hanno visto, fatto sta che *I Demoni* di Peter Stein (**foto sotto**), ricalcando un copione già visto, lo scorso anno, coi Premi della critica, si è aggiudicato il premio Ubu 2010 per il miglior spettacolo. Segno inquietante dello scollamento ormai insanabile tra critica e pubblico, per non parlare della discutibile gestione economica dell'affaire *Demoni* tra lo Stabile di Torino e il regista tedesco. Nel corso della serata, ospitata lo scorso febbraio nella sede storica del Piccolo Teatro di Milano e condotta da Piero Chiambretti, la mastodontica creazione di Stein ha fatto il paio con altre, grosse produzioni nazionali: il ronconiano *Sogno di una notte di mezza estate* (miglior scenografia a Margherita Palli, ex aequo con Daniela Dal Cin dei Marcido Marcidorjs per *...Ma bisogna che il discorso si faccia!*; Fausto Russo Alesi e Francesca Ciocchetti rispettivamente migliori attore e attrice non protagonisti) e *Quattro atti profani* di Tarantino, prodotto dallo Stabile di Torino e diretto da Valter Malosti, cui è andato il premio alla regia. Per il resto, mentre Chiambretti si divertiva a fare Pierino la peste, sbertucciando malamente chiunque gli capitasse a tiro, i teatranti davano prova di assoluta mancanza di (auto)ironia, mostrando patetico cipiglio tra l'offeso e l'imbarazzato, e i due giovani allievi della Scuola del Piccolo, reclutati per leggere le *nominations*, si impappinavano nelle pronunce, dimostrando di non conoscere né Brecht né Marthaler (aiuto!). Quanto agli altri premiati, i nomi sono quelli di sempre, consacrati da anni di gloriosa carriera (Ermanna Montanari, miglior attrice per *Rosvita*; Robert Wilson, spettacolo straniero per *L'opera da tre soldi*, Spiro Scimone, testo italiano, per *Pali*) o da innamoramenti dell'ultima ora (Lagarce, testo straniero per *Giusto la fine del mondo*). Nel mezzo, a movimentare le fila, la consacrazione di Giuseppe Battiston, maiuscolo protagonista di *Orson Welles' Roast* e Silvia Calderoni, miglior attrice under 30, e la passerella della cosiddetta generazione T: Santasangre, Teatro Sotterraneo, Babilonia Teatri e Muta Imago. Meritano, infine, un applauso i premi speciali destinati ai Festival Primavera dei Teatri, promosso a Castrovillari da Scena Verticale, e Inequilibrio, organizzato a Castiglione a Armunia.

Roberto Rizzente



Non si vive di solo Piccolo La nuova mappa del teatro milanese

Non di solo Piccolo vive Milano: all'alba della riapertura della nuova, bellissima sede di via Rovello, nuovi cambiamenti si profilano all'ombra della Madonnina. Il Crt, innanzitutto. È stato siglato un accordo tra Davide Rampello e il professor Sisto Dalla Palma che sancisce ufficialmente il passaggio della storica sala di viale Alemagna alla Triennale, cui verrà unita grazie al ripristino del corridoio interno, secondo il progetto dell'architetto Michele de Lucchi. In attesa dell'assegnazione di una nuova sede - è di questi giorni l'ipotesi Porta Romana - il Crt manterrà tuttavia col potente vicino una convenzione, grazie alla quale potrà presentare nel rinnovato Triennale-Teatro dell'arte settanta spettacoli per i prossimi dodici anni, in armonia con le proposte e le sinergie stipulate dal volenteroso Rampello con realtà milanesi come La Scala e il Franco Parenti. Novità in vista anche per Pacta dei Teatri: dopo anni di nomadismo, il gruppo composto da Annig Raimondi, Maria Eugenia D'Aquino, Riccardo Magherini e Fulvio Michelazzi trova casa al Teatro Oscar di via Lattanzio, già utilizzato da Tieffe Teatro. E proprio Tieffe Teatro è il protagonista dell'altra, significativa rivoluzione cittadina: dopo la cessione a Corrado Accordino del vecchio Filodrammatici, non paga del bellissimo, quanto sottoutilizzato Spazio Mil di Sesto San Giovanni, la compagine guidata da Emilio Russo conquista dalla prossima stagione anche la storica sede di via Ciro Menotti dell'Elfo, trasmigrato a marzo nel centralissimo multisala di corso Buenos Aires (vedi articolo a pag. 5). Restyling in vista, infine, per il Franco Parenti, che dovrebbe concludere a giugno l'arredo delle sei sale, e il Teatro I, che nei piani del Comune, neoacquirente dell'immobile, dovrebbe essere riqualificato entro il 2011 in un teatro di spirito europeo. Nel frattempo, i giovani adepti dello spettacolo potranno consolarsi fantasticando sulla proposta, avanzata dal direttore del settore spettacolo Antonio Calbi, di costruire una nuova sala da 250 posti in piazzale Maciachini per accogliere i corsi delle scuole civiche. **Roberto Rizzente**

Due gli appuntamenti di rilievo: la seconda stagione di teatro sociale "Errare humanum est... Reloaded", organizzata da Teatro Puntozero coi ragazzi del Carcere Beccaria, Premio Hystrio 2009; e "Liberi di vivere" (21 aprile-1 maggio), promosso dalla cooperativa e.s.t.i.a./Teatro In-Stabile alla Casa di Reclusione Milano Bollate, con le ospitalità, tra gli altri, di Tam Teatro-Carcere di Padova, Evadere teatro-Carcere di Rebibbia, Voci-Erranti Carcere di Saluzzo e una rappresentanza video dei colleghi europei a Marsiglia, Schwerte e Barcellona.
Info: www.puntozero.info, www.cooperativaestia.it

Addio a Vico Faggi

È scomparso a Genova all'età di 87 anni Vico Faggi (pseudonimo di Alessandro Orengo, nato a Pavullo nel Frignano il 13 febbraio del 1922). Magistrato di professione, ha raggiunto in teatro una certa notorietà grazie all'attività di saggista, poeta e drammaturgo, consacrata dalla pubblicazione della monografia dedicata a Strindberg (La Nuova Italia, 1978), e delle commedie in "Parola di teatro" (Marietti, 1992), "Vero e verosimile" (Orso, 1998), e nella collana "Teatro italiano contemporaneo" (Editori e Associati

di Roma). Tra le opere rappresentate, spesso ispirate a fatti della storia contemporanea e connotate da una forte tensione civile, è facile ricordare *Il processo di Savona* (1965) e *Cinque giorni al porto* (1969), allestiti da Squarzina per lo Stabile di Genova, *Ifigenia non deve morire* (1963), *In nome della società* (1965), *Emancipazione* (1967), *Minima theatra* (1969), *Rosa Luxemburg* (1976), *Non più mille* (1979, in collaborazione con Gina Lagorio) e *Il disertore* (1984). Nel corso della sua attività, Faggi è stato anche traduttore dei classici greci e latini e ha vinto diversi premi, tra cui ricordiamo il San Vincent, il Fondi La Pastora e il Flaiano.

ITALIA

Ravello: inaugurato il nuovo auditorium

Ha tenuto banco per dieci anni sui quotidiani nazionali: l'auditorium di Ravello, ora, è diventato realtà. Forte di una sala da 400 posti, l'onda bianca di Oscar Niemeyer - come è stata prontamente ribattezzata dalla stampa - è stata inaugurata a gennaio alla

presenza delle autorità. Nulla di fatto, invece, sul piano della gestione, dopo che il Comune, proprietario dell'immobile, ha minacciato a marzo di uscire dalla Fondazione Ravello, organizzatrice dell'omonimo Festival musicale. Il rischio, paventato dagli addetti ai lavori, è quello di congelare i fondi stanziati dalla Regione per lo start up della struttura, con conseguenze imprevedibili sul buon esito della stagione

Info: www.auditoriumoscarnieme-er.it

Morto Sandro D'Amico

Sandro D'Amico, figlio del più celebre Silvio, è scomparso lo scorso febbraio a Roma. Classe 1925, si è segnalato per l'intensa attività di studioso che lo ha visto, di volta in volta, redattore capo dell'Enciclopedia dello Spettacolo; docente all'Accademia Silvio D'Amico e all'Università di Lecce; fondatore, nel '69 con Squarzina e Ivo Chiesa, del Museo dell'Attore di Genova; e collaboratore fisso della Rai, per la quale ha curato i programmi teatrali in radio. Notevole, su tutti, l'impegno dedicato a Pirandello, del quale ha sposato la nipote, Maria Luisa Aguirre, diretto l'Istituto di Studi pirandelliani e curato l'edizione delle "Maschere nude" per i Meridiani Mondadori.

A Stalk il Fondo Fare Anticorpi 2010

Pietro della Compagnia Stalk di Parma (foto sotto di Gabriele Orlandi),

diretta da Daniele Albanese, è il progetto vincitore del bando Fare Anticorpi 2010, riservato agli autori di danza contemporanea attivi in Emilia Romagna e registrati su www.registrodanzaer.org. Promosso dalla rete Anticorpi, il Fondo ha assegnato al progetto un contributo produttivo di 7.000 euro, un accompagnamento critico, 2 luoghi di residenza creativa e 3 spazi prova per un totale di 55 giorni lavorativi. Il debutto dello spettacolo è previsto per dicembre 2010 a Ferrara; seguirà, nel 2011, la circuitazione all'interno del network nazionale Anticorpi XL.

Info: fare@anticorpi.org, www.anticorpi.org

La Giornata Mondiale del Teatro

È stata celebrata il 27 marzo la prima edizione della Giornata Mondiale del Teatro, nata a Vienna nel 1961 in occasione del IX congresso dell'Istituto Internazionale del Teatro e promossa dalle Nazioni Unite e dall'Unesco. Tra le iniziative, programmate da un Comitato organizzatore composto, tra gli altri, dall'Agis e dall'Eta, gli incontri con Albertazzi, Proclemer, Scaparro e Cardinale presso gli Istituti italiani di cultura di Londra, Parigi e New York; il filmato di Rai3 sui grandi attori del passato e lo spot promozionale coi ragazzi dell'Accademia Silvio D'Amico. Su scala mondiale, il compito di redigere il beneaugurante messaggio internazionale è stato quest'anno affidato all'attrice inglese Judith Olivia Dench.
Info: www.enteteatrale.it



Metastasio di Prato, si dimette il cda

Non sono passate sotto silenzio le defezioni di Federico Tiezzi e Franco D'Ippolito dal Metastasio di Prato: a pochi giorni dall'addio dei due direttori, si è dimesso l'intero consiglio di amministrazione (Gerardina Cardillo, Alessandro Attucci, Roberta Betti, Gessica Tempestini, Roberto Marchi), in aperto disaccordo con le scelte del sindaco, deciso a non rinnovare l'incarico a Tiezzi per affidare la direzione artistica ai registi Paolo Magelli e Massimo Luconi.

Info: www.metastasio.net

Babilonia si impone a Vertigine

Chiusa la prima edizione di Vertigine, piattaforma che la Regione Lazio e l'Auditorium di Roma hanno dedicato alla ricerca teatrale, avvalendosi della direzione artistica di Giorgio Barberio Corsetti. Di fronte a una giuria di 35 operatori stranieri, che ha potuto valutare lo stato del teatro italiano, il premio produttivo di 10.000 euro è andato a Babilonia Teatri e al loro *Made in Italy*, mentre la menzione speciale della giuria ha premiato il lavoro di Sineglossa dal titolo *Remember me*.

Info: www.auditorium.com

Al via i Teatri di Vetro

Quarta edizione in vista per Teatri di Vetro, il festival della scena indipendente che si svolgerà dal 14 al 23 maggio 2010 a Roma al Palladium e nell'area urbana della Garbatella, promosso da Triangolo Scaleno Teatro. Roberta Nicolai anche quest'anno ha indagato il panorama teatrale, cercando progetti che fossero in forte rapporto col pubblico e puntando alla futura creazione di un centro di produzione per la scena contemporanea. Tra i gruppi scelti Fibre Parallele, Opera, Andrea Cosentino, Nanou, Zeitgeist.

Info: www.teatridivetro.it

Morto Dario Del Corno

Il 28 gennaio 2010 a Milano si è spento, all'età di 76 anni, il noto grecista Dario

Del Corno. Detentore dal 1972 al 2001 all'Università statale di Milano della cattedra di Letteratura Greca oltre che, più recentemente, di quella di Letteratura Teatrale della Grecia Antica nella medesima università, contribuendo altresì con alcune lezioni di Storia del teatro presso il Piccolo Teatro di Milano, Del Corno è stato molto amato da generazioni di studenti. Numerosissime le sue pubblicazioni, in cui ora traduttore ora saggista ora drammaturgo nonché eccezionale divulgatore, ha saputo farsi conoscere al pubblico come quel "signore dei classici" di cui, senza dubbio, sentiremo tutti la mancanza.

Gli Stabili dicono di aver vinto la crisi

Buoni andamenti per le stagioni dei Teatri Stabili italiani. Questo, almeno, è quello che ha dichiarato la maggior parte degli operatori intervistati secondo un'inchiesta del *Giornale dello Spettacolo*. A Roma aumenta il numero degli spettatori tra i teatri India e Argentina, così come allo Stabile di Torino, al Teatro Franco Parenti di Milano, allo Stabile di Firenze e Catania, o ancora al Nuovo Montevergini di Palermo. Merito, secondo i più, di politiche di promozione più assidue e flessibili, come l'incontro con le scuole, i last minute online, nonché la scelta di proposte artistiche più a favore del pubblico, che, sembra, stiano cominciando a invertire le tendenze elitarie del passato.

Torna il F.i.s.c.o.

Ultimi giorni per assistere a Bologna a "(color cane che scappa)", decima edizione di F.i.s.c.o., Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo, organizzato da Xing (16-24 aprile). Tra gli ospiti, Kinkaleri; Krööt Juurak; Bojana Mladenovic; Mette Ingvarsen; Antonija Livingstone e Jennifer Lacey che presenteranno *Culture & Administration*, commissionato nel 2009 dal Festival di Avignone. "Brainstorming. Camera di decompressione per spettatori", a cura di Elisa Fontana, monitorerà on-line la rassegna.

Info: tel. 051.331099, www.xing.it

Giocateatro a Torino

Ultimi giorni per assistere alla rassegna Giocateatro Torino, particolarmente sentita in una città che per tutto il 2010 sarà la Capitale europea dei Giovani. Spiccano, tra le altre, la presenza di Emma Dante, al debutto nel teatro ragazzi con *Anastasia, Genoveffa e Cenerentola* e di Antonio Catalano, con le installazioni degli *Universi sensibili*, accanto alle rappresentanze straniere da Belgio, Spagna, Germania, Romania, Francia, Svezia e Israele. La manifestazione è promossa dalla Fondazione Teatro Ragazzi e Giovani e dalle Compagnie del Progetto Teatro Ragazzi e Giovani Piemonte.

Info: www.casateatroragazzi.it

Omaggio ad Aldo Rossi a Palazzo Ca' Giustinian

Palazzo Cà Giustinian ospita fino al 31 luglio la mostra "La Biennale di Venezia 1979-1980. Il Teatro del Mondo «edificio singolare». Omaggio ad Aldo Rossi", a cura di Maurizio Scaparro. A 30 anni dalla realizzazione, vengono mostrati due tra i più noti progetti dell'architetto: l'edificio galleggiante ancorato nel 1979 alla Punta della Dogana e lo spazio scenico utilizzato nel 1980 per la prima edizione del Carnevale veneziano e successivamente trasportato via mare al Festival teatrale di Dubrovnik.

Info: www.labiennale.org

Napoli: Latella alla guida del Nuovo

Dopo trent'anni d'incarico Igina Di Napoli lascia la direzione artistica del Nuovo Teatro Nuovo di Napoli, per cedere al regista del Teatro Stabile dell'Umbria Antonio Latella. Una compagnia permanente di sei attori (tre uomini e tre donne) e cinque registi ospiti all'anno è il progetto che Latella intende portare avanti, e per cominciare sceglie di presentarsi con due spettacoli: *Don Chisciotte* e *(H) L_Dopa*, tratto da *Risvegli* di Oliver Sacks, con un cast di 14 attori provenienti da Spagna, Portogallo, Belgio, Francia e Italia.

Info: www.nuovoteatrounuovo.it

Addio a Giancarlo Nanni, campione delle cantine romane

Chi volesse ripercorrere le tappe del movimento delle cantine, esploso a Roma negli anni '70, non potrà ignorare la figura di Giancarlo Nanni. Nato a Rodi il 27 maggio del 1941, egli mostra subito i tratti distintivi del movimento: la predilezione per un teatro povero, fatto di immaginazione e anarchia, dove centrale è l'improvvisazione dell'attore. Il primo atto di questo corso è *La Fede*, il teatrino-cantina fondato con Manuela Kustermann: è qui, nel piccolo



spazio di via Portuense, che Nanni firma le regie più famose, da *A come Alice* (1970) a *Risveglio di primavera* (1972), ed è ancora qui che lancia i nomi tutelari della ricerca, da Gianni Fiori a Memé Perlini, da Valentino Orfeo a Pippo di Marca e Giuliano Vasilicò. La tappa successiva è New York: il regista viene invitato al Café La Mama e tiene lezioni all'Actors Studio; i suoi spettacoli, *Amleto* (1975), *Artificiale/Naturale* (1975), *I masnadieri* (1976), *Casa di bambola* (1980) vengono ammirati dalle nuove generazioni. A fronte dell'improvviso successo, segue in Italia una parabola di relativo declino. Il teatro Vascello, fondato nel 1989, nonostante i meriti artistici - memorabile *Il giardino dei ciliegi* del 2006 - non risolve i problemi finanziari del regista, che trascorre gli ultimi anni afflitto dalle minacce di sfratto. Fino alla morte, sopraggiunta dopo una lunga malattia lo scorso 5 gennaio nella sua Roma. R.R.

Riapre il San Carlo

Lo scorso 27 gennaio ha riaperto i battenti il Teatro San Carlo di Napoli con *La clemenza di Tito* di Mozart. I lavori di restauro, supervisionati dall'architetto Elisabetta Fabbri e dal sovrintendente Nastasi, sono costati 67 milioni di euro e hanno impegnato per dieci mesi, tra il 2008 e il 2009, un team di trecento operai. Tra le novità introdotte, le due sale di prova di oltre 4.000 mq, l'impianto di climatizzazione e le migliorie tecnologiche sul palcoscenico.

Info: www.teatrosancarlo.it

Tra palco e pittura

C'è tempo fino al 23 maggio per visitare l'interessante mostra "Dalla scena al dipinto. La magia del teatro nella pittura dell'Ottocento", ospitata dal Mart di Rovereto. Curata da Guy Cogeval e Beatrice Avanzi, col sostegno del Musée d'Orsay di Parigi, la mostra prosegue il percorso iniziato nel 2006 con "La danza delle avanguardie", documentando la passione per la scena dei pittori europei dell'Ottocento, da David a Delacroix, da Füssli ai precursori del Novecento: Picasso, Toulouse-Lautrec e soprattutto Degas (nella foto sotto *L'Orchestra dell'Opera*).

Info: www.mart.trento.it

Napoli e Palermo unite nel teatro

Firmato a Roma l'accordo tra Regione Campania e Regione Sicilia che formalizza l'avvio del progetto "Le città del Mediterraneo". A partire da quest'an-



no, Napoli con il Napoli Teatro Festival Italia e Palermo con il Riso - Museo d'Arte Contemporanea della Sicilia lavoreranno insieme per creare una serie di iniziative di coproduzione e programmi internazionali volti a coinvolgere sul piano culturale più di quaranta città del Mediterraneo. Il secondo atto dell'iniziativa è previsto in Sicilia nel mese di settembre.

Info: www.teatrofestivalitalia.it

Rinascere il Trastevere

Ha riaperto i battenti lo scorso febbraio a Roma il Teatro Trastevere. Secondo il progetto delle associazioni Trastevere e Altrarte di Gianna Paola Scaffidi e Antonio Serrano, la programmazione sarà orientata al contemporaneo, con un occhio di riguardo per la formazione e il teatro di figura.

Info: www.trastevererealtrarte.info

Carla Fracci lascia

Nel mezzo del caos in cui si trova coinvolto il Teatro dell'Opera di Roma, a rischio di un nuovo commissariamento, una nuova tegola cade sull'équipe capitaneggiata dal sovrintendente Catello De Martino: a sorpresa, non è stato infatti rinnovato il contratto al direttore del corpo di ballo, Carla Fracci, in scadenza a luglio.

Una biblioteca per danzare

È stata inaugurata a gennaio presso l'Accademia Nazionale di Danza di Roma la Biblioteca Nazionale di Danza. Tremila i volumi in dotazione, cui si aggiunge una ricca collezione di video, recentemente arricchitasi con la donazione del Balanchine Trust. La nuova Biblioteca sarà aperta al pubblico lunedì, mercoledì e venerdì dalle 10.00 alle 16.00.

Info: www.accademianazionaledanza.com

Vita digitale al Mattatoio

È curata dalla Fondazione Romaeuropa la mostra "Digital Life", in programma fino al 2 maggio negli spazi della Pelanda, nell'area del Mattatoio a Roma. Dodici le installazioni proposte, selezionate da Richard Castelli,

Italia nel Mondo: Firenze torna capitale

Sarà Firenze, antica capitale d'Italia, lo scenario d'eccellenza del progetto "Il teatro italiano nel mondo", ideato da Maurizio Scaparro col sostegno dell'Eni per diffondere la nostra cultura in occasione dei festeggiamenti per i 150 anni dell'Unità nazionale. Culmine delle iniziative sarà, nel maggio 2011, l'omonimo Festival al Teatro della Pergola: quindici giorni di classici italiani riletti da regie internazionali in prima assoluta. A corollario del festival, verranno organizzati inoltre un Campus Universitario Internazionale sul Teatro Italiano e sulle lingue italiane del Teatro, e diverse iniziative legate all'infanzia e dedicate al Pinocchio di Collodi. In preparazione del Festival verranno promossi inoltre un censimento degli spettacoli di autori italiani rappresentati nel mondo nelle ultime tre stagioni, nelle rispettive lingue; un archivio audiovisivo della Memoria del Teatro italiano nel mondo dal Risorgimento ad oggi, comprensivo di un dizionario biografico diretto da Siro Ferrone; e una mostra su Eleonora Duse, presentata a fine anno al Vittoriano di Roma e successivamente allestita in altre città italiane ed europee, in collaborazione con la Fondazione Cini. Chiudono il progetto un Corso di formazione per la conoscenza e l'insegnamento della storia del Teatro italiano e un laboratorio sulla storia e le tecniche della Commedia dell'Arte, in programma a partire dal 2011 presso gli Istituti di cultura italiana in dieci città europee.

Info: www.enteteatrale.it. R.R.

all'avanguardia per le tecnologie utilizzate. Significativa, tra le altre, *Life-fii* di Ryuichi Sakamoto, premio Oscar per la colonna sonora dell'*Ultimo imperatore*.

Info: www.romaeuropa.net

Genova: nasce il Teatro Akropolis

È stato inaugurato a marzo a Genova Sestri Ponente, via Mario Boeddu 8, il Teatro Akropolis. *Testimonianze ricerche azioni* (26 marzo-30 aprile) è il primo appuntamento della stagione: durante l'evento gli artisti rimarranno in residenza per presentare, oltre allo spettacolo, il lavoro propedeutico.

Info: www.teatroakropolis.com

Per ricordare Kantor

Si concluderà il 12 maggio a Trieste la mostra "Omaggio a Tadeusz Kantor. Una visione universale". Organizzata, a vent'anni dalla scomparsa, da Trieste Contemporanea, in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Venezia, Artspace, la Galerie de France di Parigi e lo Studio Tommaseo di Trieste, presenta 45 opere su carta concepite dal grande regista tra il 1947 e il 1990 per progettare o integrare l'allestimento scenico.

Info: www.triestecontemporanea.it

Acciuffato il Lupin della Butterfly

È stato arrestato mentre rovistava nei baule dei costumi di *Madame Butterfly*: il Lupin, un pregiudicato belga di 49 anni, si era intrufolato lo scorso mar-

zo nel Teatro Flaiano di Roma, approfittando di un momento di disattenzione degli addetti alla scenografia. Notato da un dipendente, è stato colto sul fatto dai carabinieri di piazza Venezia.

La Regione Lazio si fa mecenate

Sono ottantuno le sale finanziate dalla Regione Lazio, che in pieno periodo pre-elettorale ha stanziato ben 42 milioni di euro per il restauro e la costruzione delle strutture. Il piano è il risultato di un bando regionale emanato lo scorso anno.

Progetto Presenze

Marco Brinzi, Stefano Cordella, Giacomo Ferrau, Vanessa Korn, Silvia Pietta e Giulia Viana, diretti da Francesca Cavallo, Antonio Mingarelli e Alberto Oliva sono i vincitori della seconda edizione di Presenze, bandito dall'Accademia dei Filodrammatici per permettere ai diplomati dell'Accademia, della Paolo Grassi e del Piccolo di condividere un percorso creativo. Il loro spettacolo *Notti bianche. 3 studi per una storia di 4 notti* ha debuttato a marzo al Teatro Filodrammatici.

Info: www.teatrofilodrammatici.com

Chiude il Piccinni

Verrà chiuso a maggio per restauro il Teatro Piccinni di Bari. Continuamente rimandati, i lavori dovrebbero concludersi nel 2012, con un costo di 12 milioni di euro. Resta, irrisolto, il problema dell'ospitalità della stagione di

prosa, che secondo alcuni operatori potrebbe essere portata al Petruzzelli, nonostante le eccessive dimensioni della struttura.

Avrà un teatro il Maggio Fiorentino

È stato sottoscritto a febbraio un protocollo d'intesa tra Stato, Regione Toscana e Comune di Firenze per la realizzazione del nuovo teatro del Maggio Musicale Fiorentino, nell'ambito delle celebrazioni per i 150 anni dell'Unità d'Italia. Tuttavia, i costi dell'intervento, 236 milioni di euro, sono stati oggetti di un'interrogazione parlamentare per volontà del deputato del Pdl Gabriele Toccafondi.

Maschere romane, tra Scaccia e Trilussa

È disponibile in libreria il dvd *Maschere romane*, il nuovo film di Mario Scaccia, edito da Persiani. Diretto da Edoardo Sala il popolare attore recita Trilussa, interpretando nove personaggi. Di Mario Scaccia nel catalogo Persiani è disponibile anche *La mandragola* di Machiavelli, sempre diretto da Sala.

Info: www.persianieditore.com

A Forsythe il Leone d'Oro alla carriera

Il coreografo americano William Forsythe è il vincitore del Leone d'oro alla carriera 2010. Il prestigioso riconoscimento, che in passato ha laureato personalità come Merce Cunningham, Carolyn Carlson, Pina Bausch e Jiri Kylián, verrà attribuito all'artista nel corso del VII Festival Internazionale di Danza Contemporanea, in programma dal 26 maggio al 12 giugno.

Info: www.labiennale.org

In scena tra i boschi della Brianza

Sessanta spettacoli e quaranta anteprime sono il succulento menù di "Campsirago 2010", progetto di Scarlattine Teatro Spettacoli, che per nove weekend, da febbraio a giugno, offrirà a Palazzo Gambassi concerti, mostre e performance di artisti emergenti e

internazionali. A completare il già ricco cartellone anche i festival di teatro ragazzi "Libri in scena", "Luoghi comuni" e "Il giardino delle Esperidi", appuntamento itinerante tra i colli brianzesei in collaborazione con Legambiente e Cai.

Info: www.scarlattineteatro.it

Cinema e teatro: coppia vincente in Piemonte

Da febbraio a settembre la provincia di Torino e quella Valdostana aderiranno al lancio di un abbonamento trasversale, chiamato "Coppia Vincente", che unirà le programmazioni di 22 cinema e 18 teatri. Il pubblico potrà acquistare un carnet di 9 biglietti al prezzo di 41 euro.

Info: www.provincia.torino.it

Bologna: i vincitori di Loro del Reno

Elisa Gandini e Silvia Urbani sono le vincitrici, rispettivamente, del Premio Stefano Casagrande per il miglior spettacolo (*Psicostasia*) e del Premio Monica Mioli per l'interpretazione (*Stanzas in Meditation*) nell'ambito del concorso Loro del Reno-Teatri indipendenti in Emilia Romagna, fondato nel 1989 e attualmente organizzato da Teatri di Vita.

Info: www.teatridivita.it

Nuova collana per Carocci Editore

Sono disponibili in libreria i primi volumi della nuova collana dedicata ai classici greci e latini, con testo a fronte, edita da Carocci: *Baccanti* di Euripide (a cura di Davide Susannetti), *Donne al parlamento* di Aristofane (a cura di Andrea Capra) ed *Edipo re* di Sofocle (a cura di Massimo Stella). In cantiere, tra gli altri, la *Poetica* di Aristotele.

Info: www.carocci.it

In mostra le opere del figlio di Pirandello

Ultimi giorni per visitare la mostra "Fausto Pirandello alle Quadriennali del 1935 e del 1939" alla Galleria Nazionale di arte Moderna di Roma, a cura di Claudia Gian Ferrari, da poco



scomparsa (17 marzo-2 maggio). Tra le opere esposte, il ritratto del padre, il grande drammaturgo Luigi Pirandello, donato alla Galleria dal nipote dello scrittore, l'avvocato Pierluigi.

Info: www.gnam.beniculturali.it

Moreno e Talarico trionfano a Outis

È stato vinto da *Outsiders* di Jessica Costa Moreno, capoverdiana di seconda generazione, e Francesco Talarico (foto sopra) il concorso per un'opera in lingua italiana di autore africano immigrato in Italia, bandito dall'Accademia dei Filodrammatici in collaborazione con Outis e l'Associazione Afriaca. Il testo è stato presentato a marzo come mise en espace, a cura di Tiziana Bergamaschi, al Teatro dei Filodrammatici.

Info: www.outis.it

Morto Giorgio Li Bassi

Giorgio Li Bassi, indimenticabile protagonista del teatro comico palermitano, è scomparso a febbraio all'età di 65 anni. Noto ai concittadini per i duetti con Salvo Licata su versi di Peppe Schiera, le apparizioni nelle televisioni locali con Gigi Burruano e Angelo Butera, e le serate al ristorante-teatro Convento in via Castellana Bandiera, Li Bassi era diventato noto al grande pubblico per l'interpretazione del padre in *Mischelle di Sant'Oliva* di Emma Dante.

Gratis a teatro chi è senza lavoro

Biglietti gratis per i lavoratori disoccupati, in cassa integrazione o in mobilità del comune di Scandicci. L'Istituzione per i servizi culturali del comune mette a disposizione un *voucher* nominativo per coloro che non hanno mezzi economici per andare a teatro. L'iniziativa è partita dal gennaio 2010 e

si applica a tutti gli spettacoli teatrali e musicali proposti dal Teatro Studio di Scandicci.

Info: tel. 055.755713, 055.7591591

Appello pro-Irtem

È disponibile all'indirizzo www.irtem.it l'appello per salvare l'Istituto di Ricerca per il teatro musicale, la cui esistenza è messa a repentaglio dai tagli al Fus. A salvaguardia dell'ente, fondato nel 1984 da Paola Bernardi, è stato aperto anche un gruppo su Facebook, "Salviamo l'Irtem", cui è seguito "Save Irtem", a cura di Lars Gaudstad della Biblioteca Nazionale Norvegese.

Nasce la web radio dell'Auditorium

È nata a marzo la "Radio Parco della Musica", la web radio istituzionale dell'Auditorium, dedicata ai concerti, i festival e le interviste direttamente dall'Auditorium di Roma.

Info: www.auditorium.com

Dimesso Salvatore Italia

Si è dimesso a marzo per motivi personali il presidente dell'Arcus Salvatore Italia. Fondato nel 2004, in compartecipazione tra i Ministeri dei Beni Culturali e delle Infrastrutture, l'Arcus finanzia la cultura con le risorse derivanti dal 3% degli investimenti statali per le grandi opere.

Info: www.arcusonline.org

Servizi per il teatro

È disponibile all'indirizzo www.lowbudgetart.com il campionario dei servizi offerti dallo studio romano per i professionisti del teatro e dello spettacolo: riprese video, editing, doppiaggio, web, locandine, sonorizzazioni.



Addio alla Scala per Myung-Whun Chung

Il direttore d'orchestra e pianista sud-coreano Myung-Whun Chung (foto sopra) lascia il Teatro della Scala di Milano dopo il ventennale rapporto con l'Orchestra Filarmonica. Pare che i motivi della rottura siano stati causati dalla speranza disattesa del maestro nella direzione musicale stabile del teatro, ruolo vacante dalle dimissioni di Riccardo Muti nel 2005.

Guinness dei Primati per Soleri-Arlecchino

Ferruccio Soleri e il suo *Arlecchino* finiscono nel Guinness dei primati. Il riconoscimento del Guinness World Record è stato assegnato all'attore per «la più lunga performance di teatro nello stesso ruolo». Soleri porta in scena *Arlecchino servitore di due padroni* da mezzo secolo: risale infatti al 28 febbraio del 1960 il suo debutto sulle scene con la maschera del celebre personaggio della Commedia dell'Arte. **Info: www.guinnessworldrecords.com/it**

Repetti confermato allo Stabile di Genova

Giovedì 28 gennaio il Consiglio di Amministrazione ha riconfermato all'unanimità per la terza volta Carlo Repetti direttore del Teatro Stabile di Genova. La carica avrà la durata di cinque anni. Repetti, che guida lo Stabile di Genova dal 2000, in accordo con il Consiglio ha nominato suo condirettore Marco Sciacaluga. **Info: www.teatrostabilegenova.it**

Aggiornato il sito dell'Eti

Il nuovo sito dell'Ente Teatrale Italiano è on-line con una nuova veste grafica e nuove funzioni. Accanto alla rassegna stampa quotidiana, saranno consultabili i cataloghi di produzione di prosa, danza e teatro ragazzi. I visitatori potranno anche accedere ai profili di vari organismi di produzione, verificare nuovi allestimenti e riprese, sfogliare gallerie di immagini ed effettuare ricerche avanzate.

Info: www.enteteatrale.it

A Caserta il Civico 14

È partita la prima stagione del Teatro Civico 14 di Caserta, il nuovo spazio teatrale ideato e allestito da Roberto Solofria con la collaborazione della compagnia Mutamenti. Il nuovo teatro si propone come centro di aggregazione di realtà teatrali diverse, con particolare attenzione per quei circuiti regionali e nazionali spesso ignorati dalle programmazioni dei teatri più grandi.

Info: www.teatrocivico14.it

Teatri delle Dolomiti: un nuovo periodico

A gennaio è uscito il primo numero di *Viceversa*, quadrimestrale della Fondazione Teatri delle Dolomiti. Diretto da Alessandro Marzo Magno e realizzato da Zel edizioni di Treviso, il periodico nasce con un duplice intento: dare alle attività organizzate dalla Fondazione Teatri un mezzo informativo e proporsi come strumento di analisi delle nuove proposte dello spettacolo dal vivo.

Info: www.webdolomiti.net

A scuola col web

Lunedì 8 febbraio l'Associazione Teatro di Roma, in collaborazione con Multiarte Network, ha presentato il progetto "I segreti del Teatro". Si tratta di un vero e proprio gioco virtuale ideato per avvicinare i giovanissimi alla realtà del palcoscenico. Un viaggio virtuale tra misteri e segreti del teatro con prove da superare, enigmi da risolvere e testi da decifrare.

Info: www.isegretidelteatro.aenigmas.com

Fanni nuovo direttore dell'Arena di Verona

Dal primo gennaio la direzione artistica della Fondazione Arena di Verona è cambiata. Dopo Gianni Tangucci, in carica dall'inizio del 2009, arriva alla guida di uno dei più importanti festival italiani Umberto Fanni. Bresciano, di quasi vent'anni più giovane del suo predecessore, Fanni dal 2007 è direttore del Teatro Verdi di Trieste.

Info: www.arena.it

Siracusa: riapre la scuola di teatro

Riapre a Siracusa, dopo dodici anni di chiusura, la Scuola di teatro classico Inda. La proposta formativa si articola in cinque corsi per cinque diverse categorie: infanzia, adolescenza, primavera, senior più un corso specifico per gli allievi di età compresa tra i 18 e i 29 anni. Tra le materie principali dizione, canto, movimento, danza e storia del teatro antico.

Info: www.indafondazione.org

Trova casa l'archivio del Comunale di Bologna

L'archivio storico del Comunale di Bologna trova finalmente casa passando in comodato d'uso al Museo della Musica. Si tratta di un'immensa quantità di materiale, una vera e propria collezione che vanta locandine, bozzetti, programmi di sala, manifesti e che permette di ripercorrere la storia dei grandi eventi musicali della città di Bologna dal '700 ad oggi.

Info: www.tcbo.it

Addio a Glauco Onorato

Lo scorso 31 dicembre è morto a Roma Glauco Onorato, uno dei più grandi doppiatori italiani. Torinese, figlio d'arte, aveva 73 anni e nel corso della sua carriera aveva prestato la sua voce a "duri" del cinema come Bud Spencer, Charles Bronson e Arnold Schwarzenegger.

Una Fenice per tutti

La Fenice sbarca sulla rete in diretta con una web-tv tutta sua. È il primo di

una serie di passi che il sistema teatrale veneziano vuole compiere verso lo svecchiamento: oltre alla comparsa sul web, la Fondazione Teatro La Fenice aprirà le prove degli spettacoli agli studenti liceali e metterà a disposizione centinaia di tagliandi sconto per i residenti di tutta la provincia di Venezia.

Info: www.teatrolafenice.it

Il librino di Luciano

È disponibile su youtube un estratto di Librino di Luciano Bruno, scritto con Giuseppe Scatà e Orazio Condorelli, autobiografia di un ragazzino fuggito alla mafia, costretto in un girotondo di violenze e sopraffazioni vissute nel quartiere Librino, la Scampia di Catania. Al reportage personale non tarda ad unirsi quello della denuncia, dal ricordo dei caduti della mafia alla complicità politica, causa dei fallimenti sociali e urbanistici della sua città.

Info: www.associazione-gapa.org

Revocato il Premio Enrico Maria Salerno

Non avendo indicato ai giurati che Gyula era l'adattamento di un'opera preesistente, Fulvio Pepe si è visto revocare il premio Enrico Maria Salerno per la drammaturgia. Il riconoscimento, giunto alla quindicesima edizione, è stato riassegnato ex-aequo a Pierpaolo Palladino e Francesca Sangalli per *Una vita semplice e Mitigare il buio*.

Pompei regina tra le 12

Mariagrazia Pompei è la vincitrice della seconda edizione del concorso di drammaturgia femminile "12 donne", presentato a marzo al Teatro Flavio Vespasiano di Rieti. La ventiseienne attrice romana si è imposta con un progetto ispirato ad Alan Bennett e Agata Kristof, relegando, rispettivamente, al secondo e al terzo posto Silvia Gallerano e Claudia Caldarano.

Info: tel. 0746.481211

Biglietto elettronico per il Puccini

Niente più code alla cassa per il teatro Puccini di Firenze: acquistando il bi-

glietto su www.teatropuccini.it o www.boxol.it il cliente riceverà una mail di conferma e il biglietto in pdf con codice a barre che dovrà semplicemente presentare in sala, senza passare dalla biglietteria. Dopo una fase sperimentale, grazie a Box Office Toscana e Attractive srl, sarà possibile ricevere il biglietto anche sul cellulare, via mms.

Info: www.teatropuccini.it

Rinascita Villa Torlonia

Rivedrà la luce entro la fine dell'anno il piccolo teatro di Villa Torlonia a seguito del restauro dell'ultima delle cinque palazzine nobiliari. Costruita nel 1874 per divagare l'aristocrazia romana durante le gite fuori porta, la sala da 180 posti verrà gestita dalla Società che ha in carico la villa.

Info: www.museivillatorlonia.it

Su Vimeo i video di Teatrino Clandestino

Teatrino Clandestino ha creato un canale video su Vimeo. Cliccando sul link <http://vimeo.com/channels/teatrino-clandestino> è possibile vedere tutti i video della compagnia prodotti dal 1994 ad oggi.

Info: www.teatrinoclandestino.org

Roma: una centrale per il teatro

Si sono ormai aperti al teatro gli spazi della Centrale Montemartini di Roma. Già utilizzata dai musei capitolini, la centrale ospiterà ogni venerdì e sabato eventi live, secondo il piano voluto da Zètema Progetto Cultura, capofila dell'iniziativa.

Info: www.centralemontemartini.org

La coppia della stagione

L'ultraattentive Maestro Albertazzi è in tournée in Italia con *Dante legge Albertazzi*, in coppia con la giovane Ilaria Genatiempo, già vincitrice di un Premio Hystrio alla Vocazione. Il mago Cotrone della scena nazionale s'accoppia alla sofisticata partner in un duetto affascinante dove l'inesauribile mitopoietica dell'Alighieri fa risuonare note inesplorate. Equidistante da Benigni e da Sermonetti, Giorgio Al-

bertazzi officia la Commedia orfica con lievitazione mediata da Ilaria "prima spettatrice".

Info: www.giorgioalbertazzi.it

Diario d'infanzia

È attivo sul sito www.diariodinfanzia.it un diario virtuale, a disposizione di genitori, insegnanti, educatori e nonni per raccontare ciò che succede ai bambini con cui sono in contatto. L'iniziativa, promossa dall'Osservatorio dell'immaginario fondato dalla compagnia teatrale Stilema, prevede inoltre gruppi di lavoro per stimolare la riflessione e la scrittura degli adulti, distribuiti tra Piemonte, Emilia Romagna, Abruzzo e Campania.

Info: tel. 011 19740289, www.diariodinfanzia.it

Curiosando tra i festival

È uscito il volume "Festival 2010. Un anno di eventi culturali in Italia". Pubblicata da Morellini Editore la guida, alla sua quarta edizione, è stata realizzata dal Festival of Festivals e segnala con dovizia di particolari gli oltre 400 eventi culturali realizzati ogni anno in Italia.

Info: www.festivaloffestivals.org

MONDO

Capitali del musical: Parigi insidia Londra

Grazie anche al grande successo riscosso dagli spettacoli di Riccardo Cocciante, negli ultimi anni la Francia sembra riscoprire il fascino del musical. E adesso Parigi, un tempo fin troppo snob nei confronti del teatro musicale leggero, ha iniziato ad insidiare l'egemonia del West End londinese: dopo *Tutti insieme appassionatamente*, rimasto in scena tra dicembre e gennaio per ben 26 repliche, il Teatro Châtelet di Parigi si prepara ad ospitare il musical tratto dal romanzo nazionale, *Les Misérables* (26 maggio-4 luglio, **foto a lato**), mentre cresce l'attesa per il nuovo lavoro di Alain Delon, *Douce France*, il cui debutto è previsto a Shangai per l'Expo.

Info: www.lesmis.com

Shakespeare inedito

Double Falsehood (*Doppia menzogna*), presentato nel 1727 dall'imprenditore Lewis Theobald come adattamento del dramma perduto di Shakespeare Cardenio, sarebbe in realtà ascrivibile al grande drammaturgo. Lo ha decretato un gruppo di studiosi britannici guidati dal professor Brean Hammond, secondo il quale sarebbero di Shakespeare il primo, il secondo e due scene del terzo atto. L'opera, ispirata a Cardenio, personaggio del *Don Chisciotte*, sarebbe stata composta dal Bardo nel 1612 insieme a David Fletcher, col quale scrisse Enrico VIII e I due nobili cugini.

La Bbc censura lo spirito di Diaghilev

Continuano anche per il 2010 le celebrazioni per il centenario dei Ballets Russes: è in corso all'Opéra di Parigi, fino al 23 maggio, una mostra dedicata a costumi e scenografie, mentre il Victoria and Albert Museum si appresta a dedicare al coreografo russo, il prossimo settembre, *Serge Diaghilev and the Golden age of the Ballets Russes*. Nel mezzo delle celebrazioni, uno scandalo: a Montecarlo, durante lo spettacolo *In the Spirit of Djagilev* sono andati in scena un gruppo di prelati infoiati e di religiose incinte e un cardinale che finiva sulla sedia elettrica, dopo aver attentato alla virtù di un chierichetto. Un contenuto che la laica Bbc ha deciso di censurare e di non mandare in onda in quanto troppo «lurid».

Info: www.operadeparis.fr

Intersection Pq a Praga

Ci sarà anche l'Età tra i partecipanti al progetto Intersection Pq nell'ambito della Quadriennale di Praga-Performance Design and Space 2011. A partire dalla riflessione sulla nozione di scenografia "in espansione", terreno ibrido d'incontro tra teatro, architettura, media e arti visive, numerosi artisti, curatori e teorici interverranno ai tre simposi "Scenography Expanding 1-3", che si terranno, dopo Riga, a Belgrado (9-11 luglio) ed Evora (27-29 settembre), con l'obiettivo di far emergere insolite connessioni tra autori e spettatori nella pratica della scenografia contemporanea e del *performance design*.

Info: www.intersection.cz

Cechov malandrino

Che un mito della letteratura come Cechov passasse il tempo libero in cerca delle più disparate prestazioni sessuali e che si divertisse a raccontarne i dettagli agli amici è rimasto a lungo un segreto. Soltanto oggi è possibile conoscere i dettagli più "piccanti" di molte lettere private del celebre scrittore russo, censurate dal Pcus negli anni Settanta e ora ripubblicate nell'opera omnia in 35 volumi curata dalla casa editrice russa Voskresenie.

Scandalo al Festival di Salisburgo

Delusione e indignazione hanno investito quest'anno il Festival musicale di Salisburgo. Klaus Kretschmer, di-



rettore tecnico della versione estiva del Festival, accusato di aver sottratto al Festival circa 700.000 euro, è stato recuperato in fin di vita sotto un ponte del fiume Salzach con il sospetto, seppur smentito, d'intenzioni suicide; mentre Michael Dewitte, ex direttore del festival di Pasqua "Osterfestspiele", già licenziato in dicembre, avrebbe malversato circa il 5 per cento del budget della manifestazione negli ultimi otto anni.

Info: www.salzburgerfestspiele.at

L'opera va sul web

Il sovrintendente e direttore artistico del Teatro di Liegi, l'italiano Stefano Mazzonis, ha deciso di portare la lirica dal vivo sul web. A partire dal 2 febbraio basta abbonarsi sul sito per vedere direttamente dal proprio computer - anche in simultanea con la rappresentazione - le opere liriche in scena. La scommessa è che coloro che guarderanno lo spettacolo on-line andranno poi alla ricerca di posti in platea e nei palchi.

Info: www.operalive.org

Aggredita a Parigi l'attrice Rahyana

Martedì 12 gennaio, a Parigi, mentre si recava alla Maison des Métallos per *Alla mia età mi nascondo ancora per fumare*, di cui è attrice e autrice, l'algerina Rayhana è stata aggredita da due uomini che, dopo averle gettato addosso dell'acquaragia, hanno cercato di darle fuoco. Fortunatamente il freddo intenso ha evitato che le fiamme si sviluppasse. Rayhana è rifugiata politica in Francia dal 2000, dopo essere fuggita dall'Algeria dove era perseguitata per la sua militanza comunista e antimilitarista.

Fo sbarca alla Comédie-Française

Sarà in scena fino al 19 giugno alla Comédie-Française *Mystère bouffe et fabulages* di Dario Fo nella riduzione di Muriel Mayette. Si tratta di un grande successo per il Premio Nobel, che entra nel repertorio del più celebre teatro parigino dopo Goldoni, D'Annunzio, Pirandello e De Filippo.

Info: www.comedie-francaise.fr

A Londra il sequel del Fantasma dell'Opera

È in scena a Londra all'Adephi Theatre *Love never dies, sequel* del più celebre *Fantasma dell'opera*: composto dallo stesso autore, Andrew Lloyd Webber, con lo stesso cast di attori, Ramin Karimloo e Sierra Boggess, mira a bissare il successo dell'originale, dal 1986 ininterrottamente in scena a Londra e New York. Ambientato a Coney Island, New York, racconta il nuovo incontro tra il fantasma, divenuto impresario di successo di un luna park, e Christine, vittima di un marito alcolista e spendaccione. Il musical debutterà a Broadway il prossimo 11 novembre,

Info: www.loveneverdies.com

New York: Veronesi all'Opera Orchestra

Alberto Veronesi, responsabile musicale del Festival Puccini, sarà il nuovo direttore musicale dell'Opera Orchestra di New York per il prossimo quinquennio. Il maestro milanese succede a Eve Queler, che diventa Conductor Laureate.

Info: www.oony.org

PREMI

I critici di domani

È stato pubblicato il bando per la terza edizione del concorso per giovani critici teatrali "Lettera 22", dedicato a pubblicisti, collaboratori di testate web e cartacee, studenti universitari e delle scuole di giornalismo al di sotto dei 36 anni. Gli elaborati - interviste, recensioni o presentazioni degli spettacoli accreditati - vanno inviati entro il 30 aprile all'indirizzo premiolettera22@yahoo.it. I cinque finalisti, selezionati da una giuria presieduta dal critico Rodolfo Di Giamarco e composta da Enrico Bettinello, Moreno Cerquetelli, Antonella Chini, Paolo Coltro, Stefano de Stefano, Maria Grazia Gregori, Claudia Provvedini, Domenico Rigotti e Titta Fiore, verranno invitati al Napoli Teatro Festival per raccontarne gli eventi in cartellone. Al primo classificato verrà attribuito un premio in denaro di 1.000 euro.

Info: www.concorsolettera22.it

Scenario per l'infanzia

È rivolta ai giovani emergenti under 35 la terza edizione del Premio Scenario per l'Infanzia, ormai in dirittura di arrivo (la scadenza è il 30 aprile). I progetti, destinati alla scena infantile o adolescenziale, devono essere inviati, previa iscrizione on-line e versamento della quota di euro 50, ad uno dei soci dell'Associazione Scenario indicati sul sito. Come per il premio maggiore, sono previste tre tappe di selezione, al termine delle quali i progetti finalisti verranno presentati a novembre al festival di Parma "Zona Franca". Verranno garantiti al vincitore un premio di produzione di euro

8.000 e il sostegno per la circuitazione presso le strutture affiliate all'Associazione.

Info: www.associazionescenario.it

Premio Rigoletto

Per la prima volta il Teatro Regio di Torino bandisce un concorso per l'ideazione di regia, scene, costumi e luci del Rigoletto, mettendo a disposizione un budget di euro 200.000. Il progetto vincitore verrà realizzato nella prossima stagione ed entrerà nel repertorio del Regio. Per partecipare occorre iscriversi entro il 5 giugno sul sito www.teatroregio.torino.it/it/bandi, mentre la scadenza fissata per la pre-

Premio Vallecorsi: vince Franco Celenza insieme a Gifuni, la Colle e Branchetti

Si è svolta lo scorso 13 febbraio la cerimonia di premiazione della cinquantaseiesima edizione del Premio Vallecorsi, a Pistoia. Abbandonata la suggestiva location tra i vagoni e i macchinari dell'Ansaldo Breda, a cui si deve l'invenzione e la lunga vita di questo storico premio, la manifestazione si è svolta quest'anno nel grazioso Piccolo Teatro "Mauro Bolognini", situato nel centro storico della città toscana. Alla presenza del presidente della giuria Carlo Maria Pensa, di Giovanni Antonucci, Andrea Bisicchia, Franca Nuti e del segretario Moreno Fabbri (ma della giuria fanno parte anche Antonio Calenda, Nando Gazzolo, Gastone Geron, Ugo Pagliai e Luigi Squarzina) è stato assegnato a Franco Celenza (foto sotto) il primo premio per il testo *Il villaggio sommerso*, mentre a Gerardo Caputo con *L'ospite* e a Roberta Rizzato con *Casa segreta* sono andati rispettivamente il secondo e terzo premio. Segnalati sono stati invece *Incontri* di Liliana Paganini e *Una cortigiana in Paradiso* di Ernesto Maria Sfriso. Altra novità di quest'anno è stata la rappresentazione di uno dei testi vincitori, *L'ospite*, da parte della compagnia Progetto Teatro guidata da Monica Menchi. Premi speciali della giuria sono andati infine a Fabrizio Gifuni, Sabrina Colle e Francesco Branchetti.

Claudia Cannella



sentazione dei progetti è il 15 giugno.
Info: tel. 011.8815258, www.teatroregio.torino.it, direzioneallestimenti@teatroregio.torino.it

That's opera talent

Singolare esperimento per scovare nuovi cantanti lirici e musicisti: su www.youtube.com/thetsoperatalent.it è disponibile il regolamento del concorso bandito in collaborazione con la Fondazione Festival Pucciniano e Ricordi&C. Si concorre cantando arie di Madame Butterfly; i vincitori, selezionati da una giuria sulla base delle preferenze espresse dalla community, si esibiranno in estate al Festival Puccini di Torre del Lago. La scadenza è l'8 maggio.

Info: www.puccinifestival.it

Santibriganti: il bando per Residenze creative

Santibriganti Teatro bandisce il concorso Residenze creative, che concede per sette giorni a due giovani compagnie italiane gli spazi del Teatro Garybaldi di Settimo Torinese per le prove e la presentazione al pubblico del proprio lavoro. Le domande devono essere inviate entro il 15 maggio a Santibriganti Teatro, via Palestro 9, 10024 Moncalieri (To).

Info: tel. 011.643038, www.santibriganti.it

Premio Borrello

Aperte le iscrizioni per la terza edizione del Premio Borrello per la nuova drammaturgia. Concorrono opere inedite della durata massima di 150 minuti, che avranno come sfera tematica i diritti umani, l'ambiente e la libertà d'informazione, da inviare entro il 10 giugno all'indirizzo: Le Acque dell'Etica presso Doriana Vovola, via Naz. Adriatica 56/c, 66023 Francavilla al Mare (Ch).

Info: www.leacquedelletica.com

Insieme per la scienza

Il 30 aprile è il termine ultimo per partecipare alla sesta edizione del concorso di drammaturgia Co_Scienze. Le opere, ispirate a temi scientifici, vanno inviate all'indirizzo lenuvole@cittadellascienza.it. Sono previste la pubblicazione e la messa in scena del testo vincitore.

Info: www.lenuvole.com

Solo in azione

Scadrà il 31 maggio il bando "Una questione di fiducia", riservato ai performer lombardi. I progetti selezionati, da inviare a Perypeze Urbane, via Morretto da Brescia 27, 20133 Milano, verranno presentati tra il 6 e l'8 luglio allo Studio28, in occasione della terza edizione della rassegna "Solo in azione".

Info: www.perypezeurbane.org

Davanti al Pollino

Bandita la prima edizione del concorso "Davanti al Pollino", organizzato dall'associazione Chimera nell'ambito dell'omonimo festival di Castrovillari. Si concorre per la sezione corti teatrali inviando il materiale di iscrizione entro il 30 aprile agli indirizzi raglia@gmail.com e Associazione Culturale Chimera, Via Coscile 53, 87012 Castrovillari (Cs).

Info: tel. 0981 237 025

Controscene 2010

La città di Biella in collaborazione con il Teatro del Sangro bandisce la prima edizione del premio di produzione teatrale Controscene-Città di Biella 2010, riservato a progetti ispirati all'opera di Pirandello o Yukio Mishima. Le schede di partecipazioni devono essere compilate on-line sul sito www.premiocontroscenebiella.it entro il 30 maggio. I premi di produzione ammontano a euro 7500.

Info: www.premiocontroscenebiella.it

Premio Nicola Martucci

La Compagnia del mulino organizza l'ottava edizione del Premio "Nicola Martucci" - Città di Valenzano e Premio attore. I lavori - testi per la sezione opere teatrali, un monologo di 10 minuti per quella performativa - vanno inviati entro il 30 aprile all'indirizzo: Compagnia del mulino, via Pasolini 3, 70010 Valenzano (Ba). Sono previsti premi in denaro.

Info: tel. 080.4503427, premiovalenzano@yahoo.it

Il Giunco a Brugherio

Quattordicesima edizione per il "Il Giunco- città di Brugherio". Il premio accetta, entro il 30 aprile 2010, elaborati a tema libero di drammaturgia da inviare all'indirizzo: Ass. "Il Giunco", Villaggio Brugherio 55, 20047 Brugherio (Mi).

Info: www.ilgiunco.org

CORSI

A scuola con Vasiliev

Si concluderanno il 29 ottobre le iscrizioni per partecipare alla seconda sessione del corso internazionale di formazione per docenti di teatro diretto da Anatolij Vasiliev (**foto sopra**) con il coordinamento scientifico di Maurizio Schmidt in collaborazione con Cristina Palumbo. Il corso è strutturato in tre moduli di 7 settimane ripetuti nell'arco di un triennio, in programma fino al 2012 negli spazi del Centro Teatrale della Giudecca a Venezia, ed è riservato a 20 partecipanti attivi e 10 uditori. È previsto inoltre un workshop propedeutico (10-14 novembre), sempre tenuto da Vasiliev a Venezia, cui si accede inviando il curriculum e una lettera motivazionale.

Info: tel. 02.58302813, www.scuolecivivhemilano.it

I seminari di Scimmie Nude

Al via i seminari organizzati dalla compagnia Scimmienude nell'omonimo spazio di Piazza Perego, Milano. Segnaliamo, tra gli altri, il workshop sulla voce condotto da Ian Magilton del Roy Hart Theatre (14-16 maggio); il monologo, con Andrea Magnelli (4-6 giugno); il rapporto dell'attore con il pubblico, con Igor Loddo (3-4 luglio); l'impulso fisico vocale, con Claudia Franceschetti (9-11 luglio); e il training dell'attore, con Marco Olivieri (17-18 luglio). Sarà dedicato invece al monologo il seminario estivo "Io non parlo. Sono parlato" (2-9 agosto), tenuto da Igor Loddo nell'agriturismo Oasi Battifoglio di Assisi.

Info: www.scimmienude.com



Roma: aspiranti fundraiser cercasi

Sono in corso le iscrizioni alla seconda edizione del laboratorio di fundraising per la cultura, organizzato dal 20 al 22 maggio dalla Scuola di Fundraising di Roma in collaborazione con la Fondazione Fitzcarraldo di Torino. Il costo è di euro 520.

Info: tel. 06.97613541, www.scuola-fundraising.it

Riprendono i seminari al Libero di Milano

È consultabile on-line sul sito www.teatripossibili.it il programma aggiornato dei prossimi seminari attivati da Teatri Possibili. Segnaliamo, tra gli altri, "Top dogs" con Monica Faggiani e Nicola Stravalaci (8-9, 15-16 maggio), "Impariamo ad usare la nostra voce", con Federica Calvi (29-30 maggio) e "Alla scoperta del clown che ci portiamo dentro", con William Medini (26-27 giugno; 3-4 luglio).

Info: www.teatripossibili.it

Seminari residenziali

Si terranno a Roncofreddo (Fc) dal 26 luglio al 1 agosto i seminari intensivi dedicati al teatro classico e comico, condotti da Corrado Accordini e Alfredo Colina. Il costo per gli allievi della Scuola delle Arti di Monza è di euro 618.

Info: www.teatrobinario7.it

Hanno collaborato: Laura Bevione, Fabrizio Sebastian Caleffi, Claudia Cannella, Lucia Cominoli, Giorgio Finamore, Simone Nebbia.

**FESTIVAL
DELLE
COLLINE
TORINESI**
TORINO
CREAZIONE
CONTEMPORANEA

XV Festival delle Colline Torinesi
Torino Creazione Contemporanea
3 - 23 Giugno 2010

ARTABIANCA
Progetto transfrontaliero Alcotra
Torino 3 - 6 Giugno 2010

info@festivaldellecolline.it
www.festivaldellecolline.it



PER LA STAGIONE TEATRALE
2010-2011
AGIDI È LIETA DI PRESENTARE:

**ANGELA
FINOCCHIARO**

MAI PIU' SOLI
di Stefano Benni,
regia di Cristina Pezzani
e con Daniele Trambuci
Angela Finocchiaro presenta
il filmato presentato con
la Supercorona Miravona
della prima e con
la sua sottile breccia.

RAUL CREMONA

**FOCUS
MOLTO FOCUS**
di Raul Cremona,
regia di Raffaele De Rita
e con Lillo Nicò e Felipe
Un'ironica gioco di parole
tra uno spettacolo
e l'attore di teatro.

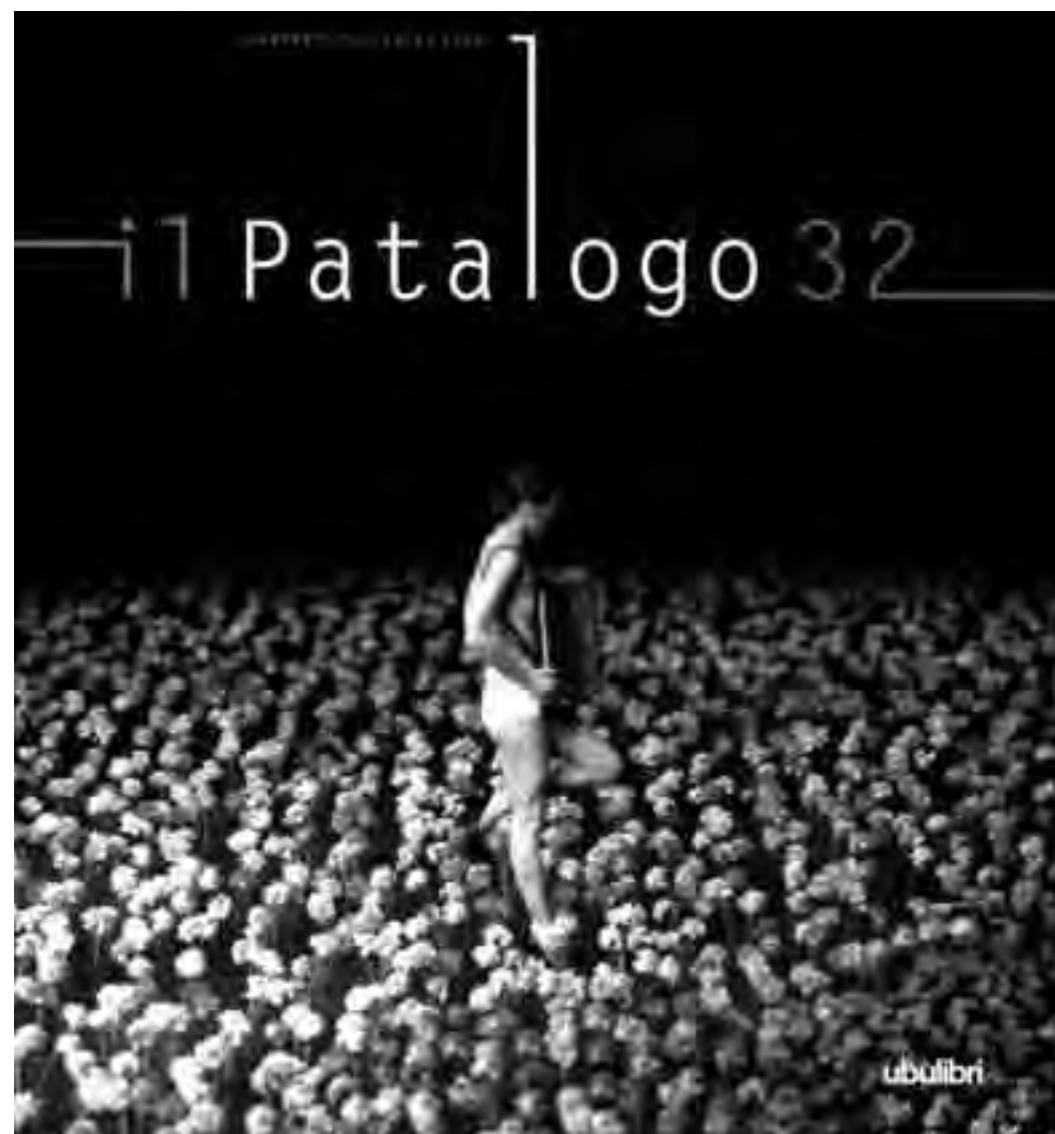
GIULIO CASALE

LA CANZONE DI NANIDA
da Dasi 1917-1973 di Fernanda Pivano
(opere pubblicate da Bompiani)
Canzoni di Jacques Brel, Giulio Casale,
Fabrizio de André, Bob Dylan,
Woody Guthrie, Luigi Tenco
di Giulio Casale, regia di Gabriele Vacis
Luci, scene e arrangiati di Lucio Diani
E come se l'ormai defunto
si avesse oggi, una ventata di
Lombardia, il teatro "Piacenza" di
Lombardia.

PAOLO HENDEL

NUOVO SPETTACOLO
Paolo Hendel
Torna sul palcoscenico
di una volta indietro.

Per contatti e informazioni
Agidi srl Tel. 059/460303 int. 1
agidi@agidi.it - www.agidi.it



Altri Autori di 1940:

- | | |
|-------------------|---------------------|
| Pina Bausch | Claude Lévi-Strauss |
| Augusto Boal | Claudio Meldolesi |
| Alain Crombecque | Alda Merini |
| Merce Cunningham | Giancarlo Nanni |
| Leo de Berardinis | Lisa Pancrazi |
| Tony D'Urso | Fernanda Pivano |
| Nico Garrone | Roger Planchon |
| Jürgen Gosch | Ugo Ronfani |
| Luigi Gozzi | Nina Vinchi |
| Klaus M. Grüber | Peter Zadek |
| Tullio Kezich | |

ubulibri

Ubulibri, le editore dello spettacolo, via Ramazzini 8, 20129 Milano -
tel 02.20241804 fax 02.29510265 - edizioni@ubulibri.it - www.ubulibri.it