

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

HY



dossier
CECHOV



testi

TOMBA DI CANI
di Letizia Russo

SPECIALE
Premio Hystrio 2004

teatromondo
Lepage
Schilling
Novarina

festival
natieri

teatoragazzi

danza

critiche

società teatrale



info 06/6832497 www.proveaperte.it

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

Una guida per conoscere e lavorare nel mondo del musical moderno

di Marco D. Bellucci

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

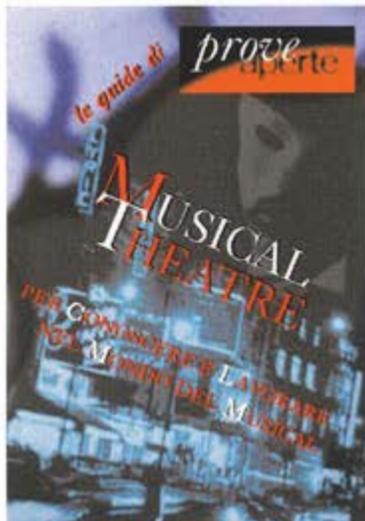
Guida ad oltre 100 musicals con trame, commenti, numeri, indicazioni di vario tipo.

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

Mappa completa delle scuole di Musical Theatre in Italia.

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

Curiosità e notizie di vario tipo



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

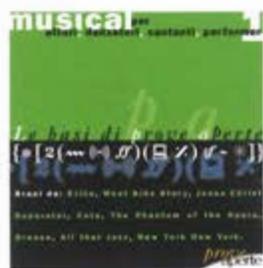
Lavorare nello spettacolo

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

ogni mese nelle edicole e
nelle librerie delle maggiori città

Le basi di Prove Aperte per le vostre audizioni

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



Questi i brani:

- 1) NEW YORK, NEW YORK (J. Kander - F. Ebb) - dal film "NEW YORK NEW YORK" - base + voce in RE (2.57)
- 2) NEW YORK, NEW YORK (J. Kander - F. Ebb) - base in RE (2.57)
- 3) NEW YORK, NEW YORK (J. Kander - F. Ebb) - base in Sib (2.57)
- 4) DON'T CRY FOR ME ARGENTINA (A. Lloyd Webber - T. Rice) - dal musical "EVITA" - base + voce in REb (4.59)
- 5) DON'T CRY FOR ME ARGENTINA (A. Lloyd Webber - T. Rice) - base in REb (4.59)
- 6) MARIA (L. Bernstein - S. Sondheim) - dal musical "WEST SIDE STORY" - base + voce in SOL#m (2.47)
- 7) MARIA (L. Bernstein - S. Sondheim) - base in SOL#m (2.47)
- 8) ON BROADWAY (B. Mann - C. Weil - J. Leiber - M. Stoller) - dal film "ALL THAT JAZZ" - base + voce in Lab (2.22)
- 9) ON BROADWAY (B. Mann - C. Weil - J. Leiber - M. Stoller) - base in Lab (2.22)
- 10) ON BROADWAY (B. Mann - C. Weil - J. Leiber - M. Stoller) - base in Mib (2.22)
- 11) THERE ARE WORSE THINGS I COULD DO (J. Jacobs - W. Casey) - dal musical "GREASE" - base + voce in SOL (2.05)
- 12) THERE ARE WORSE THINGS I COULD DO (J. Jacobs - W. Casey) - base in SOL (2)
- 13) KING HEROD'S SONG (A. Lloyd Webber

- T. Rice) - dal musical "JESUS CHRIST SUPERSTAR" - base + voce (versione interpretata) in LA (2.34)
- 14) KING HEROD'S SONG (A. Lloyd Webber - T. Rice) - base + voce (versione cantabile) in LA (2.34)
 - 15) KING HEROD'S SONG (A. Lloyd Webber - T. Rice) - base in LA (2.34)
 - 16) KING HEROD'S SONG (A. Lloyd Webber - T. Rice) - base in FA (2.34)
 - 17) MEMORY (A. Lloyd Webber - T. Nunn) - dal musical "CATS" - base + voce in Sib (3.49)
 - 18) MEMORY (A. Lloyd Webber - T. Nunn) - base in Sib (3.49)
 - 19) MEMORY (A. Lloyd Webber - T. Nunn) - base in DO (3.45)
 - 20) I DON'T KNOW HOW TO LOVE HIM (A. Lloyd Webber - T. Rice) - dal musical "JESUS CHRIST SUPERSTAR" - base + voce in RE (3.00)
 - 21) I DON'T KNOW HOW TO LOVE HIM (A. Lloyd Webber - T. Rice) - base in RE (3.00)
 - 22) MUSIC OF THE NIGHT (A. Lloyd Webber - C. Hart) - dal musical "THE PHANTOM OF THE OPERA" - base + voce in REb (3.57)
 - 23) MUSIC OF THE NIGHT (A. Lloyd Webber - C. Hart) - base in REb (3.57)

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



2 vetrina

Premio Hystrio alla Vocazione: la cronaca, le foto, i premiati dell'edizione 2004 - Festival d'estate: le scelte di *Hystrio* - di *Giulia Calligaro, Fabrizio Caleffi, Roberta Arcelloni e Claudia Cannella*

14 la questione teatrale

Il nostro futuro al Piccolo Teatro: conversazione con Escobar e Ronconi - di *Ugo Ronfani*

17 retroscena

De Fusco presidente dell'Antad - di *Mimma Gallina*

18 dossier CECHOV



Un ricordo di Anton Chekhov per il centenario della morte. Dalla Russia agli Stati Uniti il teatro del drammaturgo russo visto da undici registi di ieri e di oggi - a cura di *Roberta Arcelloni*

48 nati ieri

Diciottesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: 'O Zoo Nò - di *Laura Bevione*

51 exit

Addio a Cesare Garboli - di *Ugo Ronfani*

52 teatromondo

Gioia Costa e Valère Novarina: diario di una traduzione - Parigi: *The Busker's opera* di Lepage e *Othello* secondo Diaz Floriàn - Budapest: un *Gabbiano* per Schilling - di *Gioia Costa, Valère Novarina, Anna Maria Monteverdi, Valerio Cuccaroni, Dóra Vármai*

58 danza

Karole Armitage alla Biennale di Venezia - di *Domenico Rigotti*

60 teatroraenzi

"Il gioco del teatro" a Torino - "Segnali" a Pavia - I Grimm visti da Lenz e *Ali Babà* secondo i Colla - di *Nicola Viesti e Pier Giorgio Nosari*

62 CRITICHE

92 biblioteca

Le novità editoriali - a cura di *Albarosa Camaldo*

96 testi

Tomba di cani di Letizia Russo, Premio Tondelli 2001

118 la società teatrale

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



Il ritorno del *Grigio* di Gaber - Michela Cescon *Giulietta* felliniana - Bergen e Strasburgo per la *Tragedia della Societas* - L'*Antigone* di Tiezzi e l'*Edipo a Colono* di Martone - Musical: *Chicago* e *Vacanze romane* - Isa Danieli per Dürrenmatt - Stein e Guicciardini a Siracusa

in copertina: Anton Pavlovic in autunno - acrilico su carta di *Ivan Groznij Canu*

...e nel prossimo numero: dossier sulle scuole di teatro in Italia, lettera dalla Russia e dalla Scozia, diciannovesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi con Teatro Minimo, primo appuntamento con la drammaturgia italiana: Ugo Chiti, il testo vincitore del Premio Vallecorsi 2004, recensioni dei festival estivi, notizie dal mondo teatrale e molto altro...



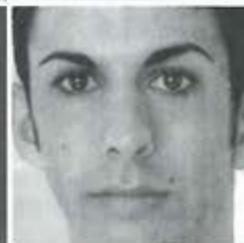
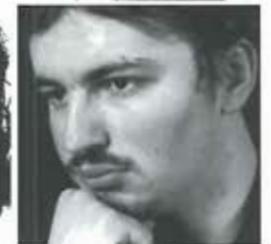
premio



HYSTRIO



alla



HANNO VINTO IL PREMIO HYSTRIO ALLA VOCAZIONE: Evelyn Famà (Scuola d'Arte Drammatica "Umberto Spadaro" del Teatro Stabile di Catania) e, ex-aequo, Roberta Andreoni (Scuola del Teatro Stabile di Genova), Silvia Giulia Mendola (Accademia dei Filodrammatici di Milano) e Fabrizio Matteini (Scuola del Teatro Stabile di Genova). Ad Adriana Eva Busi, proveniente dalla pre-selezione, è andata la borsa di studio intitolata a Gianni Agus. Due i segnalati: Fabio Fusco (Scuola del Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni" di Venezia) e Francesco De Francesco (Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano).

ECCO, IN ORDINE ALFABETICO, TUTTI GLI ALTRI PARTECIPANTI ALLA SELEZIONE FINALE: Consiglia Aprovidolo, Isaura Argese, Daria Attolini, Simone Barbato, Enrico Barbieri, Brenda Barbiero, Sergio Basti, Riccardo Bergo, Jennifer Betto, Fabio Bisogni, Emilio Bonelli, Eva Cambiale, Gloria Capriotti, Beppe Casales, Tarek Chebib, Dario Eduardo De Falco, Irma Carolina Di Monte, Alessia Donadio, Fiona Dovo, Aurora Falcone, Elena Ferrari, Ciro Fico, Silvia Frasson, Susanna Gasbarra, Daniele Gatti, Andrea Germani, Fabio Ghidoni, Fabiana Giordano, Samuele Giovagnini, Francesca Graglia, Fabio Groppo, Mirko Lanfredini, Matteo La Rovere, Roland Litrico, Massimiliano Loizzi, Antonio Lombardi, Marco Lugli, Marco Maccieri, Cristiana Maffucci, Lucrezia Maniscotti, Stefano Masala, Cristina Pasino, Francesca Pecoraro, Nicola Pianzola, Jolanda Piazza, Giuseppe Provenzano, Giulia Ragni, Daniela Spissu, Elisa Rampon, Camilla Ravera, Laura Rovetti, Ilaria Salonna, Marco Sanna, Massimiliano Setti, Sara Soppelsa, Francesca Tomassoni, Anna Tringali, Tiziano Turci, Giada Vadalà, Antonio Villani, Federica Vincenti.



VOCAZIONE 2004



LE SCUOLE DI TEATRO RAPPRESENTATE:

Accademia dei Filodrammatici, Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", Scuola del Piccolo Teatro, Centro di formazione per lo spettacolo, Centro Teatro Attivo e Teatro Dedalo di Milano; Scuola del Teatro Stabile di Genova; Scuola del Teatro Stabile e Scuola di Nuovo Circo di Torino; Scuola Teatrantardrama di Moncalieri; Conservatorio "Antonio Vivaldi" di Alessandria; Scuola del Teatro

Stabile del Veneto "Carlo Goldoni" di Venezia; Teatro Continuo e BEL Teatro di Padova; Accademia del Teatro Stabile La Contrada di Trieste; Civica Scuola d'Arte Drammatica "Nico Pepe" di Udine; Scuola di Teatro di Bologna diretta da Alessandra Galante Garrone, Scuola di Teatro dell'Emilia Romagna e The Bernstein School of Musical Theatre di Bologna; Accademia dei Piccoli di Firenze; Accademia "Silvio D'Amico", Accademia "Achille Togliani", Accademia "Pietro Scharoff" e Scuola Nazionale di Cinema di Roma; Accademia del Teatro Bellini di Napoli; Accademia d'Arte Drammatica della Calabria; Civica Scuola d'Arte Drammatica di Cagliari; Scuola d'Arte Drammatica "Umberto Spadaro" del Teatro Stabile di Catania; Scuola del Teatro Biondo Stabile di Palermo.

Le audizioni,
la scelta dei
vincitori,
la serata delle
premiazioni:
cronaca dei
cinque giorni
della sesta
edizione milanese
del Premio
Hystrio in cui
oltre 250 giovani
hanno messo
alla prova
il loro talento

di Giulia Calligaro

Prologo. *Tutta la vita è sogno e anche i sogni son sogni (Calderón de la Barca - La vita è sogno)*

In principio era il sogno. Non più, non tanto, il sogno di una vita o il sogno come freudiano ritorno del rimosso. E neppure il sogno viscontiano di essere "bellissimi". No. Piuttosto quello di una generazione cresciuta spesso - ahimé - con il pessimo remake italiano di *Saranno famosi*, dove persino la recita è più vera della finzione della vita. Ed ecco, infatti, nei giorni caldi delle selezioni del Premio, i corridoi delle sale del Teatro Libero prima e del Litta poi affollarsi di strane professionistiche ginnastiche vocali, prove in punta di voce, *mise d'artista* - c'è mica qualcuno che abbia ancora la forza di negare che l'abito fa il monaco, no? -, riti e miti da palcoscenico... Insomma, circa duecentocinquanta aspiranti, tutti con la più o meno esplicita convinzione di diventare famosi. Ma sotto, e neanche troppo sotto, alla stravaganza dell'apparire, si celano palpiti, salivazione azzerata, connubio inestricabile di caldo e freddo... i morsi voraci dell'attesa... È il mio nome, il mio nome che hanno chiamato... E qui neppure la frequentazione della migliore Accademia fornisce un ricettario di pronto intervento.

Azione. *Eppur se 'mmove (Liberamente tratto da Galileo Galilei)*

La prima audizione per tutti è quella sul copione della spontaneità. «Buongiorno... Io sono... Ho fatto... Comincerei con... Mi concedete qualche istante per cambiarmi?». E qui venivano fuori valigie da *tour* transoceanico con guardaroba buono per ogni evenienza dal fotosafari alla pesca subacquea, rivoltato alla rinfusa nella concitazione, sottolineata negli istanti-secondi-minuti (ma quando comincia?) dell'attesa della giuria. Più sfortunati certamente sono stati i ragazzi che hanno partecipato alla preselezione, in cui la mancanza di appositi camerini e quinte ha obbligato a inaspettati *strip-tease*. Ma più sfortunati ancora quelli (spesso quelle) che sono capitati sotto gli sguardi fruganti dei giurati Ivan Canu e Fabrizio Caleffi, salvo avere buone *chances* da giocare anche in questa performance. E qui sta la seconda prova. A questo punto i pezzi preparati diventano al confronto una passeggiata. Quali pezzi? Un profluvio di Giuliette, Mirandoline, Medee, Lady Macbeth per le aspiranti; Mercuzi, Cyrani e vari ed eventuali da Cechov e Pirandello per gli aspiranti. E visto che non è questa la sede per aprire una parentesi socio-antropo-etnologica, e neppure anatomica, sul perché l'uomo ama anche far ridere di sé e la donna no, all'ennesimo sguardo alla ribalta, sorriso da maliarda, sedia inforcata in mezzo alle cosce toniche (quasi sempre), sigaretta aggressiva dentro alle labbra polpose di rossetti e lipsticks, è Claudia Cannella a raggiungere la definitiva saturazione: «Dal prossimo anno, non mettiamo più i brani proposti dalla giuria ma quelli vietati».

L'eccezione fa la regola. *Al contadino non far sapere quanto è buono il formaggio con le pere (Proverbio popolare)*

Ma c'è chi ha osato di tutto e di più. Si ricorda almeno un giovane, neppure troppo sprovveduto, che, accasciato branciaroliano contro il muro ha tentato l'intentabile testoriano *In exitu* o, nel verso opposto del coraggio, chi, cioccolatini alla mano, ha dato un semplice tardo replay delle infantili recite natalizie («No, vi prego, fatemi fare anche Giulietta che l'ho studiata tanto»), e chi, infine, ha proposto, ed è stato per lo più premiato, inediti e personali accostamenti tra testi noti, testi che non contemplassero forzatamente ruoli fatali, testi all'altezza giusta di corde in via



di formazione. Questi erano, dunque, i nomi che al termine della due-giorni passavano lo scoglio della prima tappa: Daria Pascal Attolini, Simone Barbato, Fabio Bisogni, Adriana Eva Busi, Gloria Capriotti, Beppe Casales, Alessia Donadio, Francesca Graglia, Fabio Groppo, Mirko Lanfredini, Cristiana Maffucci, Francesca Pecoraro, Camilla Ravera, Massimiliano Setti, Antonio Villani.

Omen in nomen. *O Romeo, Romeo, perché sei tu Romeo (William Shakespeare - Romeo e Giulietta)*

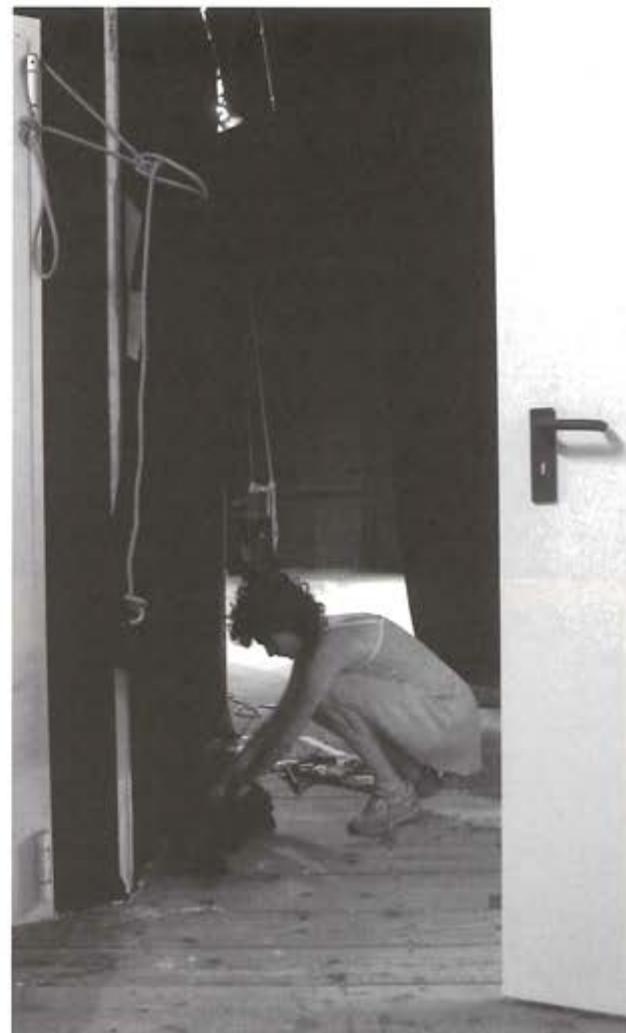
E venne poi la selezione maggiore: la giuria della sesta edizione del Premio Hystrio alla vocazione, formata da Ugo Ronfani (presidente), Monica Conti, Claudia Cannella, Sergio Maifredi, Nanni Garella, Elio De Capitani, Andrea Taddei, Antonio Syxy, Marco Bernardi, Fabrizio Caleffi e Liselotte Agus, per tre giorni, due notti e un'indefinita quantità di sigarette, russii e pettegolezzi, ha ascoltato le audizioni dei circa ottanta allievi di scuole riconosciute e dei promossi della prima selezione. E qui ogni presentazione è un nome e ogni nome una presentazione. Ovvero, Scuola del Teatro Stabile di Genova: se mi interrompete il provino mi incazzo; Scuola del Teatro Stabile di Torino: prendetemi con feroce sensibilità; Accademia dei Filodrammatici di Milano: "ciò" il complesso; Scuola Civica "Paolo Grassi": v'ammazzo tutti.

Climax. *La democrazia è un lusso per persone civili (Fausto Paravidino - Due fratelli)*

«V'ammazzo tutti», sì. Ha detto così un candidato della "Paolo Grassi", dopo vari whisky consumati al bar del Litta, di fronte alla giuria che, contenta già della porzione del primo pezzo di audizione lo invitava a proseguire con il successivo. «Siete delle merde», ha aggiunto, puntando il dito all'irridente Caleffi: «Zitto tu che non sei nessuno». E mentre il bombardiere degli insulti allargava lo zoom da Garella alla povera Agus, la giuria giocava la sua carta jolly nella pacata saggezza del Mister Ugo Ronfani: «Apprezzo la sua rabbia - gli fa -, tenga il mio libro». Mossa sbagliata: ogni indugio va in pezzi e non v'è più coperchio alla rabbia del candidato che si precipita dritto verso il collo di Elio De Capitani, imbastendo un'azione decisa di smarcamento e decollamento... finché l'arbitro estrae il cartellino rosso e lo espelle. Lacrime, di lui; sorpresa, di tutti. Ma che pezzo era, questo?

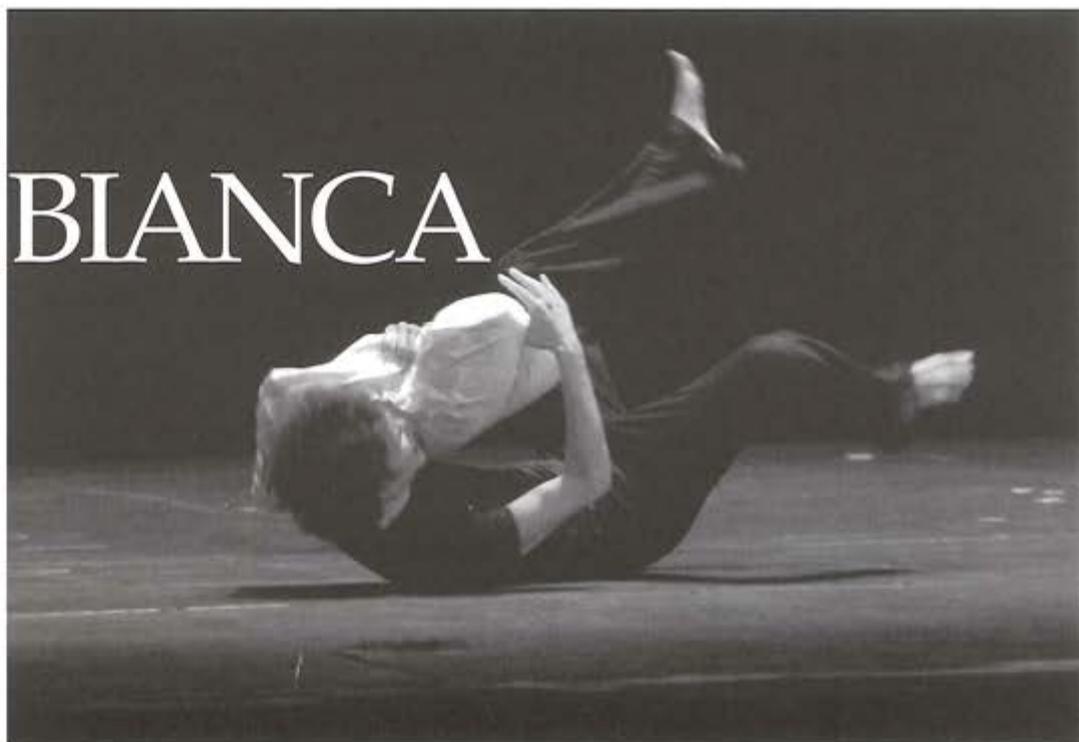
Cosa faranno da grandi? *Gloucester: Ma potrò vivere sperando? Anna: Tutti gli uomini, spero, vivono così (William Shakespeare - Riccardo III)*

È stato bello stare tutti insieme, ma che alla fine c'era da scegliere lo si sapeva. E la giuria si trova piuttosto d'accordo sul nome di Evelyn Famà che propone una strana transustanziazione di Mirandolina in un Prévert futurista, e sul secondo posto ex-aequo per Roberta Andreoni e Fabrizio Matteini - dalla voce melodica racchiusa in un sorriso beffardo - di Genova e Silvia Giulia Mendola del "Filo" di Milano, anche lei abilissima nel personalizzare una *Morte della Pizia* in salsa di *Locandiera*; mentre la borsa di studio intitolata a Gianni Agus va ad Adriana Eva Busi, giovanissima, ironicissima nella favola calviniana della strega-bistrega. Mentre la segnalazione va al veneto Fabio Fusco e a Francesco De Francesco della "Paolo Grassi". E tutti gli altri cosa faranno da grandi? La domanda continua ad aleggiare mentre i premiati si emozionano nell'ultima presenta-



La NOTTE BIANCA

della vocazione





zione dei brani vincenti, intercalati a Ferdinando Bruni, (premio all'interpretazione), Walter Malosti (premio alla regia); Ascanio Celestini (premio alla drammaturgia), Laura Baccarini (premio Altre Muse), As.Li.Co. (premio Provincia di Milano); e mentre la simpatica Alessandra Faiella inciampa da gran signora negli intoppi della diretta.

Epilogo. *Il futuro del teatro sta nella filosofia (Gyorgy Lukács - Il dramma moderno)*

Alla fine è la festa, come sempre. Come sempre il sogno. Come sempre l'attesa. Come sempre la speranza. Come sempre la delusione o l'illusione. Come sempre. La festa per coincidenza viene a coincidere con la prima notte bianca milanese. Clacson, traffico fino a tarda notte. Vite, tante vite, che si intrecciano, si incontrano. Non si vedono neppure. Tanti sogni, diversi, in un mondo troppo piccolo per tutti i sogni di tutti. I sogni dei sogni. Della vita. Dei sogni. Basta! S'ha da passà 'a nuttata... ■



Cyrano non ti dà una mano



I maschietti 2004 che hanno a larga maggioranza scelto il *Cyrano* non hanno dimostrato di aver molto naso. Un'altra gran parte si è buttata sulla Regina Mab, con esiti alla «Anvedi come balla Mercuzio». Un gruppetto di fighetti aggressivi mascherati da leoncavallini tardivi ha espresso la sua star in un Intossicato di Sè, che il nostro presidente Ugo ha affrontato con gandhiana compassione. Risultato finale: F battono M 4 a 1. Un preciso exit poll dell'attuale situazione attoriale generazionale. La forchetta riguarda solo i boys e affini che vorrebbero tuffarla nel piatto di spaghetti in brodo vegetale delle soap (ma per la zuppa non andrebbe meglio il cucchiaino?), avendo come modello Siravo e come chef Preziosi. Per il resto, ben più preziose le ragazze. Deliziose le vincitrici, dalla giovanissima preselezionata bruna Adriana Eva alla biondissima Silvia Giulia, dalla brillantissima neo cathyberberiana Evelyn alla solidissima Roberta, avveninchi del terzo millennio. Ma ultracompetitive anche tante tra quelle restate fuori dal marcatore. Dall'elegantissima, fascinosa poliglotta fiorentina all'ipercomunicativa, simpaticissima piemontese, dall'intensamente espressiva allieva del Centro Sperimentale alla valeriamoriconi laziale che ha studiato a Milano. A tutte e tutti, un abbraccio. E un suggerimento per il futuro ai giovanotti: non credete ai cattivi maestri che v'illudono che bastino sciattezza e albagia per fare "avanguardia&autonomia". Così si finisce solo nel terrorismo culturale, in un cupo squadristo da camerino, in un rancoroso destino da panchinari. Il teatro, che non è mai mestiere, ancor prima d'esser arte, è stile di vita. *Fabrizio Caleffi*

Premi Hystrio 2004

le motivazioni

PREMIO HYSTRIO ALL'INTERPRETAZIONE A FERDINANDO BRUNI. Un attore che ha dato prova, nella stagione testè conclusa, di intelligenza interpretativa, di padronanza di mezzi, di elaborazione di un linguaggio scenico totale. Facendo di un testo di non facile approccio uno spettacolo di compatta teatralità, che ha avvinto il pubblico e conquistato la critica. Parliamo di **Ferdinando Bruni**, l'interprete di *sdisOré* di Testori, andato in scena a Milano quando la frequenza delle manifestazioni per il decennale della morte dello scrittore pareva concludersi secondo canoni accertati, e qualche ripetizione. Mentre, grazie a questo spettacolo, si è potuto constatare che la densità spirituale e linguistica della rivoluzione teatrale testoriana, anche dopo le memorabili interpretazioni di Parenti, Branciaroli e di tanti altri, poteva riproporsi con nuovi, più attuali e problematici accenti. Ed ecco che questo nuovo interprete, aderendo con personalissimo estro alla poetica teatrale testoriana, fa dell'*Oresteia* di Eschilo un Guignol che pure veicola sangue e paura, orrore e pietà, violenze barbare e passioni di oggi. Uscito dalla scuola del Piccolo trent'anni or sono, fondatore con Gabriele Salvatores del Teatro dell'Elfo, Ferdinando Bruni è attore e regista, scenografo e costumista, traduttore di testi classici e di avanguardia. Un uomo di teatro completo insomma, che si è anche misurato, in Italia e all'estero, nella regia lirica. Dall'84, data d'inizio del sodalizio con Elio De Capitani, ha intensificato in tutti questi campi una ormai ventennale attività risultata determinante per fare di Teatridithalia la roccaforte del teatro di sperimentazione a Milano. Ha così incontrato gli autori fondamentali del secondo Novecento teatrale, da Fassbinder a Botho Strauss, da Williams a Koltès, da Copi a Berkoff, da Mishima a Ginsberg, senza dimenticare

Shakespeare e Büchner, Strindberg e Camus. A questo "indossatore di anime", come ama definirsi, uomo-orchestra di un teatro teso al futuro, che tanto ha contribuito a riavvicinarci alla fonte ardente del teatro testoriano viene assegnato il **Premio Hystrio all'interpretazione**.

PREMIO HYSTRIO ALLA REGIA A VALTER MALOSTI. Non è stato difficile esprimere una scelta convinta su un uomo di teatro che, dopo essersi formato alla scuola di maestri, dopo essere stato anche attore versatile, ha preso, a cominciare dagli anni Novanta, la coraggiosa decisione di creare, con quanti condividevano la sua aspirazione a un lavoro di ricerca autonoma, un proprio sodalizio: il Teatro di Dioniso, ormai conosciuto ed apprezzato come strumento di innovazione sul piano nazionale. Il regista (e attore) al quale rendiamo omaggio con il **Premio Hystrio alla regia è Valter Malosti**. Con lui il riconoscimento va anche agli attori che hanno condiviso e condividono il suo lavoro per rinnovare la scena italiana. Prima fra tutte Michela Cescon, nuovo talento che anche il cinema ha recentemente scoperto. Coppia unita sulla scena e nella vita, il regista e la sua attrice hanno regalato al pubblico l'emozione di spettacoli teatrali sostenuti da un'intesa profonda, da una coinvolgente intercambiabilità di idee e di sentimenti: ultimo *Giulietta degli spiriti*. Che, in una trasposizione onirica del film di Fellini, nei meandri poetici e psicologici del monologo interiore ha dato, di questa intesa fra regista e interprete, una bellissima dimostrazione. Dopo aver lavorato come attore in numerosi spettacoli di Ronconi, Barberio Corsetti, Tiezzi, Vacis e Stolz, in una quarantina di regie, che hanno spaziato dalle *Baccanti* di Euripide al *Sogno* di Shakespeare, da Goldoni ad Alfieri, dal sorprendente Lermontov di *Ballo in maschera* ai contemporanei Pasolini, Ruccello, Moscato, Botho Strauss e Novarina, Malosti ha maturato una sua lingua teatrale di inconfondibile, originale, autonoma comunicativa. Aggiungendosi ai riconoscimenti già ottenuti in Francia, Spagna, Germania, Australia e in Sudamerica, il Premio Hystrio qui e adesso conferito intende collocare Malosti fra i valori sicuri del teatro di oggi e di domani.

PREMIO HYSTRIO ALLA DRAMMATURGIA A ASCANIO CELESTINI. Una nonna che raccontava storie di streghe, molta ricerca antropologica sul campo, un periodo di lavoro con il Teatro del Monteveraso. Il percorso artistico di



In alto il regista Valter Malosti; in basso, Ferdinando Bruni in *sdisOré* di Testori.



Ascanio Celestini, talentuoso esponente del teatro di narrazione, si snoda attraverso le mille voci di cronache popolari trasformate in vere e proprie epopee per raccontarci l'ultimo secolo di storia patria. Con le sue lunghe ricerche tra contadini e operai, viaggiando nel mondo immaginifico della fiaba o ai margini della Storia, Ascanio costruisce i suoi spettacoli, a partire da quel *Radio Clandestina*, sull'eccidio delle Fosse Ardeatine, che lo rivelò al grande pubblico nel 2000 fino al recente *Le nozze di Antigone*, dove il mito di Edipo prende i colori di un episodio di lotta partigiana. Le vite parallele dei ghetti di Roma e Lodz, in Polonia, sono state invece il tema di *Saccarina. Cinque al soldo!*, mentre in *Vita, morte e miracoli* si affacciava il disorientamento dell'Italia dopo l'8 settembre attraverso la storia di una popolana un po' maga in fuga dalla Capitale, fatalista come la zoppa Maddalena che, in *La fine del mondo*, sosteneva di conoscere l'America. Ci ha poi raccontato, in *Fabbrica*, la vita operaia, trasformando l'enorme mole di materiali, raccolti "sul campo" alla Piaggio di Pontedera o alle miniere dell'Amiata, in un epistolario immaginario, scritto da un operaio alla madre dal 1949 a oggi e popolato di operai forti come semidei o storpi, donne con tre zinne, anarchici e viscidati padroni parafascisti. Ad Ascanio Celestini viene assegnato il **Premio**



In alto Ascanio Celestini; a destra, una scena di *Orfeo e Euridice* dell'As.Li.Co.; in basso Maria Laura Baccarini con il premio Altre Muse.

Hystrio alla drammaturgia per aver saputo creare, con il tono bonariamente ironico di chi ha grande confidenza con la materia e la rispetta come una compagna di vita, una drammaturgia, unica nel suo genere, capace di ridare vita alla nostra Storia recente, quella che a scuola non si impara abbastanza e rischia l'oblio prima ancora di essere conosciuta.

PREMIO HYSTRIO ALTRE MUSE A MARIA LAURA BACCARINI. Quando faceva parte della nazionale di ginnastica ritmica **Maria Laura Baccarini** non pensava forse che sarebbe entrata anche lei del mondo dello spettacolo, a cui già appartenevano la nonna attrice, Laura Carli e il padre attore e doppiatore. Invece, dopo gli studi di danza, esordisce quasi per caso nel 1985 sul piccolo schermo, nel corpo di ballo di *Pronto chi gioca*. In quell'anno è a teatro con *Piccoli equivoci* di Bigagli, insieme a Sergio Castellitto e partecipa al corto *Il vestito più bello* di Francesca Archibugi. È nel 1990 che Maria Laura Baccarini segna la sua carriera futura interpretando Cassie in *A Chorus Line*, primo allestimento italiano del famoso musical di Michael Bennet a opera della Compagnia della Rancia di Saverio Marconi. Con la Rancia è protagonista anche ne *Il giorno della tartaruga* di Garinei e Giovannini (nel ruolo che fu di Delia Scala) e in *Cabaret*, nel personaggio reso celebre da Liza Minnelli. Interprete raffinata di musical (lavora anche in *Gigi* con Calindri e Isa Barzizza), Maria Laura si mette alla prova recitando a New York in *A Chorus Line*, poi nel tour europeo di *West Side Story* e nel '97 di nuovo come Cassie nel tour inglese di *A Chorus Line*. Fondamentale nel 1998 l'incontro con Proietti, che la dirige in *Stanno suonando la nostra canzone* di Neil Simon e in *Taxi a due piazze* di Ray Cooney, esaltando le sue doti di interprete brillante. Torna a Neil Simon in *Promesse, promesse* con la regia di Johnny Dorelli e, intanto, coltiva la sua passione per il recital musicale. È stata un'entusiasmante Roxie nell'ottimo *Chicago*, il musical di Fred Ebb e Bob Fosse rivisto da Giorgio Calabrese, con Lorenza Mario e

Luca Barbareschi. Nel panorama del musical all'italiana, che in questi anni ha avuto un crescente successo di pubblico, superando anche lo snobismo di certa critica, Maria Laura si è imposta con le sue doti di artista completa. Non solo brava ballerina, ma anche brillante attrice e ottima cantante. Il **Premio Hystrio Altre Muse** vuol premiare un'artista che non è più solo una giovane promessa, ma una vivace realtà dello spettacolo italiano e internazionale.



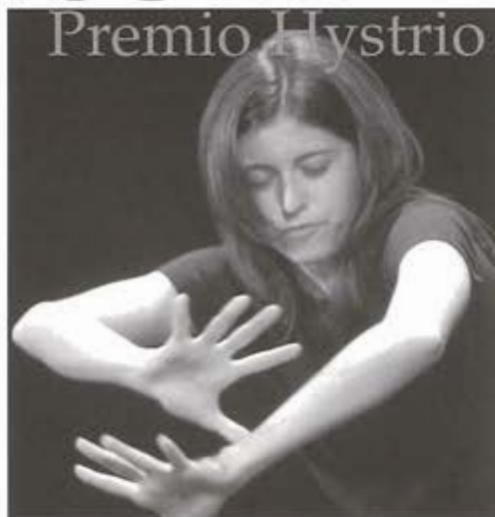
PREMIO HYSTRIO-PROVINCIA DI MILANO A AS.LI.CO.

Nell'arco di otto anni sono più di 200.000 i bambini e 10.000 gli insegnanti che hanno partecipato a **Opera domani**, un progetto realizzato dall'**As.Li.Co.**, in collaborazione con la Regione Lombardia, volto ad avvicinare i giovanissimi all'opera lirica. Ben lontani dall'idea deleteria di un approccio passivo all'evento spettacolare, fatto di scolaresche urlanti e annoiate trasportate a teatro in torpedone, *Opera domani* si propone il compito non facile di dare ai bambini, attraverso i loro insegnanti, le chiavi di lettura per accedere alla lirica. Il percorso è lungo. Inizia con l'anno scolastico e segue due strade parallele. Da una parte un team di esperti si occupa della realizzazione dello spettacolo, semplificando testo e musiche per portarli a misura di bambino. Dall'altra, insegnanti e ragazzi "si allenano", partecipando a laboratori e seminari di carattere musicale, storico o letterario. Quando, in primavera, parte la tournée, che tocca i più importanti centri della Lombardia, l'opera non ha più segreti, che si tratti di Gluck (*L'isola di Merlino* e *Orfeo e Euridice*) o Rossini (*Cenerentola* e *Guglielmo Tell*), di Mozart (*Il flauto magico*) o Verdi (*Falstaff*), di Massenet (*Don Chisciotte*) o Donizetti, affrontato quest'anno con il suo *L'elisir d'amore*. E a questo punto entrano in scena, nel vero senso della parola, i bambini, che prendono parte attiva alla recita cantando alcune

pagine dell'opera. La terza edizione del **Premio Hystrio-Provincia di Milano**, destinato a una realtà operante sul territorio, viene assegnato all'As.Li.Co per *Opera domani*, un progetto unico nel suo genere per originalità e qualità, che svolge un compito importante nel presente e fondamentale nel futuro: educare il pubblico di domani.



I vincitori



La Giuria del premio Hystrio alla Vocazione - Ugo Ronfani (presidente), Liselotte Agus, Marco Bernardi, Fabrizio Caleffi, Gaetano Callegaro, Claudia Cannella, Monica Conti, Elio De Capitani, Nanni Garella, Sergio Maifredi, Antonio Syxty, Andrea Taddei - dopo avere esaminato il 17, 18, 19 giugno al Teatro Litta di Milano gli aspiranti attori partecipanti all'edizione 2004, ivi compresi i giovani che, autodidatti o provenienti da scuole non a livello nazionale, erano stati considerati idonei alle preselezioni svoltesi il 27 e 28 maggio al Teatro Libero, per un totale di circa 250 iscritti, è giunta all'unanimità alle seguenti decisioni.



La **Borsa di studio Gianni Agus**, di 1.550 euro - giunta alla sua nona edizione e istituita dai familiari in ricordo del grande attore - va a **Adriana Eva Busi**, 21 anni, di Borgo San Siro nel Pavese, che ha cominciato la sua formazione di base con Mimmo Sorrentino, in riconoscimento di un naturale talento manifestato con la fiaba italiana ripresa da Italo Calvino *Il Bambino nel sacco*, resa con plastica naturalezza; e poi interpretando in modo originale e convincente l'ultimo monologo di Rosaura dal *Calderon* di Pasolini e infine cantando, con fresca immediatezza, *Oh, che sarà* di Fossati-Mannoia.

Premio Hystrio alla Vocazione, sezione femminile, di 1.550 euro, a **Evelyn Famà**, di Catania, dove ha frequentato la Scuola d'arte drammatica "Umberto Spadaro" del locale Teatro Stabile e uno stage di teatro danza, ha dato prova, in tre esibizioni sceniche marcatamente diverse, di una sorprendente originalità interpretativa, di una buona padronanza delle sue risorse vocali, gestuali e mimiche e di una spiccata disposizione a dare un'impronta moderna, ma scevra da superflue eccentricità, alla triplice prova. Affrontando in una libera trasposizione, che attingeva a cifre stilistiche del teatro patafisico e futurista, *Canzone d'autunno* di Verlaine, ha offerto un *divertisse-*



ment scenico ricco di intelligente, maliziosa comicità. Dalla *Locandiera* di Goldoni ha tratto una sua *Mirandolina* che ha arricchito la femminilità del personaggio con l'apporto di notazioni psicologiche di gusto contemporaneo. E nel rendere infine, da Sofocle, l'affannoso tormento di *Antigone* ha saputo ben tendere l'arco recitativo della tragedia.

Tenendo conto della preminenza, non soltanto quantitativa, di candidate di sesso femminile nell'edizione 2004 del Premio, la Giuria ha deciso di attribuire *ex-aequo* il secondo Premio Hystrio alla vocazione, previsto dal

bando e di pari valore al primo, ai tre seguenti candidati:

Roberta Andreoni, di Genova, dove ha frequentato la Scuola del Teatro Stabile, che con versatile padronanza interpretativa, sia vocale sia gestuale, ha caratterizzato con vigore, sensibilità e comunicativa prima il *Wesker* di *Quattro ritratti di madre*, estraendone momenti di affilata ironia; poi un brano della *Pentesilea* di Kleist in cui ha dato rilievo a un'umana narritività, e infine interpretando con vigorosa padronanza un *blues* della *Old America*.

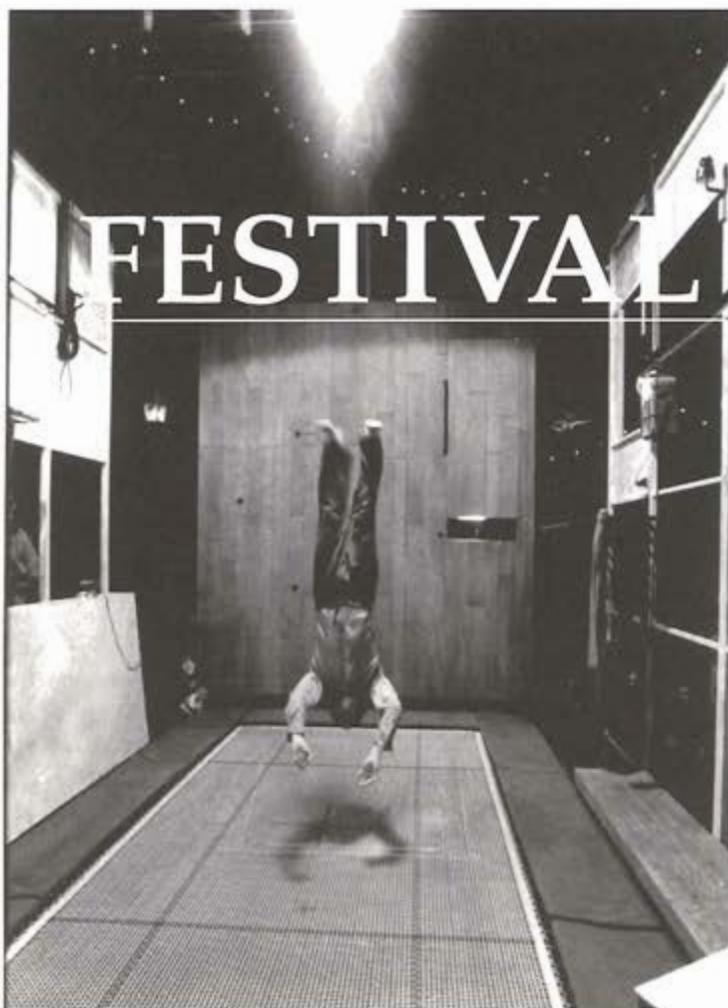
Nella pag. precedente, da sin., Adriana Eva Busi, Evelyn Famà, Roberta Andreoni, Silvia Giulia Mendola, Fabrizio Matteini; in questa pag., a destra, Fabio Fusco e Francesco De Francesco con Alessandra Faiella e Fabrizio Caleffi. Le foto di queste pagine sono di Andrea Messina.



Silvia Giulia Mendola, proveniente dall'Accademia dei Filodrammatici di Milano, sua città natale, che prima di affrontare un brano di Eduardo De Filippo, *Mia Famiglia*, senza superflue e ormai abusate inclinazioni alla napoletanità, e cantare con trasporto *Cu'mme!* di Gagnaniello, ha saputo rendere l'antica, sapienziale ironia di un passaggio dalla *Morte della Pizia* di Dürrenmatt.

Fabrizio Matteini, diplomatosi alla Scuola del Teatro Stabile di Genova, sua città di nascita, che ha tratto da *Top Dogs* di Widmer il sapido, satirico ritratto di un manager travolto dalla crisi di una *global economy* avventurosa e instabile, per poi restituirci un passaggio da *Delitto e castigo* di Dostoevskij di moderno approccio, e avere dimostrato in una prova canora una buona impostazione vocale e ritmica.

Segnalati infine **Fabio Fusco** della Scuola del Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni" di Venezia e **Francesco De Francesco** della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano. ■



FESTIVAL sotto il sole

Il nostro sguardo sui festival è, quest'anno, volutamente selettivo. Scelte decise, secondo il nostro gusto ma dettate (nella maggior parte dei casi) dalla nostra esperienza quasi ventennale di esplorazione e conoscenza della scena italiana e internazionale e dei suoi protagonisti. Ma anche con una promessa: riprenderemo e amplieremo il discorso, questa volta in sede critica, sul numero di ottobre. Facendo ammenda di eventuali omissioni.

di Roberta Arcelloni e Claudia Cannella

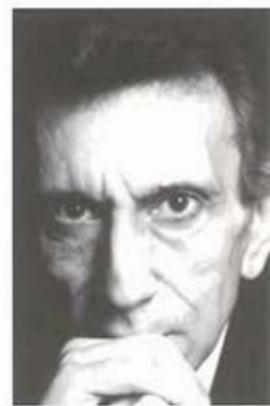
Tra giugno e luglio. Al momento della nostra uscita in libreria questi festival saranno già finiti, ma alcuni spettacoli che hanno ospitato crediamo che meritino comunque una citazione "postuma". Alla **Festa del circo di Brescia** è ritornato Mathurin Bolze, icona della danza contemporanea e del nuovo circo francese, con il suo *Fenêtres*, una sfida (su tappeto elastico) alla forza di gravità.

AstiTeatro, che dopo qualche anno di sbandamento è tornato con fermezza alla sua vocazione originaria, ovvero la drammaturgia contemporanea, ha proposto degli interessanti "focus" sugli italiani Massimo Sgorbani (*Angelo della gravità* e *Tutto scorre*) e Renata Ciaravino (*Canto a me stessa* e *Ballare di lavoro*), sugli inglesi Abi Morgan (*Tiny Dynamite*) ed Edward Bond (*Undici canottiere*) e sul tedesco Marius von Mayenburg (*La bambina gelata* e *Faccia di fuoco*). Ricchissimo, per quantità e qualità, il cartellone del **Festival delle Colline Torinesi**, che si conclude il 18 luglio. Tra gli spettacoli italiani si segnalano Fanny & Alexander con il loro lavoro su *Ada* di Nabokov, *Come gocce su pietre roventi* di Fassbinder nell'allestimento di Teatrithalia e *Il cortile* di Spiro Scimone e Francesco Sframeli. Nella sezione internazionale il filosofo-attore-autore-regista-artista svizzero Valère Novarina ha presentato il suo *La scène*, mentre il giovane artista figurativo e musicista Alexis Forestier

si è cimentato con *Faust ou la Fête Electrique* di Gertrud Stein e Rodrigo Garcia con il suo *La Historia di Ronaldo el payaso de Macdonalds*, folgorante invettiva contro il mondo occidentale affogato nel benessere e nel consumismo. A parte i soliti noti (Motus, Masque Teatro, Kinkaleri, Societas Raffaello Sanzio, Teatro delle Ariette), che a **Santarcangelo dei Teatri** sono di casa, sono state due ospitalità straniere a catturare l'attenzione: *Tout est calme* del gruppo belga Tg Stan e i due spettacoli della mitica compagnia inglese Forced Entertainment per la prima volta in Italia, *12 am: awake and looking down* e *Quizoola!*. Così come al **Festival Internazionale Inteatro di Polverigi** punta di diamante del cartellone erano i berlinesi Nico and the navigators con il loro *Der Familienrat* (*Consiglio di famiglia*), un miscuglio travolgente di teatro corporale e visuale, danza e design.

Liguria. Nella piazzetta del borgo saraceno di Verezzi e nelle Grotte di **Borgio Verezzi**, per la XXXVIII edizione dell'omonimo festival (9 luglio-11 agosto), sono i tre spettacoli teatral-musicali a destare maggiore curiosità. Si tratta della rocambolesca storia di Carlos Gardel raccontata da Puig in *Tango delle ore piccole*, con Massimo Venturiello e Tosca (23-25 luglio), a cui seguono *Centurie*, una raccolta di micro-storie di Giorgio Manganelli allestite dal registamusicista Andrea Liberovoci per Massimo Popolizio (3-4 agosto) e *Verso Sud*, un viaggio

In apertura Mathurin Bolze in *Fenêtres*; in basso Roberto Herlitzka, protagonista di *Re Lear* con la regia di Calenda; sotto, una scena di *Ada* da Nabokov di Fanny e Alexander.





tra musiche e canzoni del sud del mondo con Maddalena Crippa e il gruppo di musicisti guidati da Alessandro Nidi (10-11 agosto). Per chi l'avesse perso a Verona, c'è la possibilità di recuperare lo shakespeariano *Re Lear* con Roberto Herlitzka diretto da Antonio Calenda (16-18 luglio). Info: www.festivalverezzi.it, tel. 019.612973.

Veneto. L'Estate Teatrale Veronese è sinonimo di due cose: il meraviglioso Teatro Romano, luogo delle rappresentazioni, e il Festival shakespeariano. Fra i tre titoli in programma, a parte il già avvenuto *Re Lear* con Roberto Herlitzka, destano un mix di curiosità e perplessità Enrico Montesano alle prese con *Riccardo III* (15-19 luglio) e Loretta Goggi con *Molto rumore per nulla* (23-28 luglio), rispettivamente diretti da Armando Pugliese e Lina Wertmüller. Per la danza, dopo il Cullberg Ballet transitato a inizio luglio, merita attenzione il Victor Ullate Ballet Madrid (19-21 agosto). Info: www.estate-teatraleveronese.it, tel. 045.8077201.

Tutta da vedere la sezione prosa della **Biennale di Venezia** (15 settembre-2 ottobre), quest'anno diretta da Massimo Castri. Difficile scegliere ma, tra i 12 spettacoli in cartellone, noi puntiamo su Lucilla Morlacchi *Monaca di Monza* testoriana per



la regia di Elio De Capitani, sull'*Oresteia* di Eschilo messa in scena da tre registi diversissimi tra loro (Rodrigo Garcia per *Agamennone*, Monica Conti per *Coefore* e Caden Manson per *Eumenidi*), sul nuovo appuntamento pasoliniano di Antonio Latella con *Bestia da stile*, su Emma Dante e la Compagnia Sud Costa Occidentale alle prese con *Le due zitelle* di Tommaso Landolfi in *La scimia* e sui due formidabili autori-attori-narratori Davide Enia e Ascanio Celestini. Il primo mette in scena il suo *Scanna*, testo a più personaggi vincitore del Premio Tondelli 2003, e il secondo racconta la liberazione della capitale in *Il giro del cieco, Roma 4 giugno 1944*. Info: www.labiennale.org, tel. 041.5218898.

L'eccentrico programma del **Bassano Opera Estate Festival**, in cui si intrecciano prosa e danza, lirica e musica sinfonica, jazz e world music, comprenderà, a partire dal 15 luglio, 400

serate di spettacolo tra i castelli, le piazze e le ville della pedemontana veneta. Scegliamo tre titoli. Innanzi tutto la nuova produzione dell'Atir, un progetto (e regia) di Serena Sinigaglia su *Le troiane* di Euripide in cui si innestano brani dell'*Iliade* di Omero: una tragedia al femminile sull'orrore della guerra, in cui a parlare sono gli sconfitti, e un poema di guerra fatto dagli uomini, in cui parlano i vincitori (27 luglio, al Castello degli Ezzelini di Bassano del Grappa). Per la danza, sono da vedere *Medea*, il nuovo lavoro della Compagnia Abbondanza-Bertoni (20 luglio, PalaBassano a Bassano del Grappa) e *Cubico* della RBR Dance Company (1° agosto, al Tempio Canoviano di Possagno). Info: www.comune.bassano.vi.it, tel. 0424.217815.

AMREF
Italia

Inequilibrio

VII edizione

Armunia

Castello Pasquini
Castiglione
7/18 luglio

Mercoledì 7 luglio
Ragazzi Progetto Dis. Enc. Crea
Trilogia
Remondi&Caporossi
Sacco
Armunia e Egumteatro
Loretta Strong

Giovedì 8 luglio
Armunia e Egumteatro
Loretta Strong
Cesar Brie
Il cielo degli altri

Venerdì 9 luglio
Cesar Brie
Il cielo degli altri
Armunia - Compagnia Virgilio Sieni
Danza - Centro Tempo Reale
Concerto 1° studio
Armunia - Bevenuti Srl
Cioni Mario di Gaspare la Giulia

Sabato 10 luglio
Armunia - Compagnia Virgilio Sieni
Danza - Centro Tempo Reale
Concerto 1° studio
Reportage Chernobyl. L'atomo e la vanga
Le scienze e la terra
Armunia - Bevenuti Srl
Cioni Mario di Gaspare la Giulia

Domenica 11 luglio
L'Archimandrita
Furio Caligola
C.O.E.S.
La Maronetta
Armunia - Roberto Abbiati
Il viaggio di Girafe al ritmo del perditempo
ScenaVerticale
KäschHamlet

Lunedì 12 luglio
Armunia - Bevenuti Srl
Die
Armunia - Roberto Abbiati
Il viaggio di Girafe al ritmo del perditempo
Company Blu
La casa invisibile
Compagnia
Cosentino-Civica
Andromaca

Giovedì 15 luglio
Armunia - Roberto Abbiati
Il viaggio di Girafe al ritmo del perditempo
Fortebraccio
Per Ecuba Neutro Plurale
Armunia - Compagnia Civica-
Cosentino-Felizziani-Tagliarini-Timpano
Gran Guignol
La Corte Ospitale
I Miti, oggi
Kwaad Bloed Vzw
Map me

Venerdì 16 luglio
Armunia - Compagnia Civica-
Cosentino-Felizziani-Tagliarini-Timpano
Gran Guignol
Armunia - Roberto Abbiati
Il viaggio di Girafe al ritmo del perditempo
A.G.O.
Preceding Ebatata
SistemiDinamiciAltamenteInstabili
Tonine
I don't know?
di e con Elisa Cuppini e Savino Paparella

Sabato 17 luglio
Compagnia Virgilio Sieni Danza
Cado
Teatro della Valdoca
Paesaggio con fratello rotto
Armunia
Parole di sale... per Giorgio Caproni

Domenica 18 luglio
M'Arte
Le parole hanno fame
Compagnia Alkestis
Waiting for Caligola
Armunia
Parole di sale... per Giorgio Caproni
Compagnia Virgilio Sieni Danza
Cado
Teatro della Valdoca
Paesaggio con fratello rotto

Martedì 13 luglio
Remondi&Caporossi
Me e Me
Armunia - Roberto Abbiati
Il viaggio di Girafe al ritmo del perditempo
Hôtel de la Lune
Il Circo - Studio
Edgarluve
Felicità
Malasemenza
Nella luce idiota

Mercoledì 14 luglio
Armunia - Roberto Abbiati
Il viaggio di Girafe al ritmo del perditempo
Kwaad Bloed Vzw
Map me
Fortebraccio
Per Ecuba Neutro Plurale
Planet 3
Titolo provvisorio: senza titolo

Informazioni e prenotazioni Armunia festiva Costa delgi Etruschi
Castello Pasquini - Piazza della Vittoria, 1 - 57012 Castiglione (LI)
tel 0565 754202/759021 - cell. 348 8879840 - da giovedì 1 Luglio - orario 10.30 - 18.00 - www.armunia.it

Friuli-Venezia Giulia. "Il tempo. Le voci" è il titolo della XIII edizione del **Mittelfest** di Cividale del Friuli (17-25 luglio), da quest'anno sotto la direzione di Moni Ovadia. Voci che tracciano ponti tra mondi lontani e che scandiscono il tempo dell'avventura umana. Sono quelle di Soeur Marie Keyrouz (21 luglio), che coltiva sia il canto monodico occidentale sia quello bizantino, e di Valja Balkanska (23 luglio), la voce della Bulgaria: due concerti (ma il termine è riduttivo) assolutamente da non perdere. Altre due signore, questa volta del teatro-danza, Susanne Linke e Pina Bausch, presentano rispettivamente *Assaggi di potere* (19 luglio) e il mitico *Kontakthof mit Damen und Herren ab '65* (24 e 25 luglio). Per la prosa scegliamo *Salmagundi*, la "favola patriottica" di Marco Martinelli, realizzata con la sua compagnia del Teatro delle Albe (17-18 luglio); i due musical dell'Yiddish Theatre of Israel, *Gebirtig* (21 luglio) e *The Parry sisters* (22 luglio), e *Il rabbino di Venezia*, testo e regia di Giorgio Pressburger con Luciano Roman e Laura Marinoni (23 luglio). Outsider l'astrofisica Margherita Hack, che racconta le meravigliose leggi del cosmo in *Variazioni sul cielo* (23 luglio), spettacolo "per luci, suoni e sogni" diretto da Fabio Massimo Iaquone. Info: www.regione.fvg.it/mittelfest, tel. 0432.701099.

Toscana. Appuntamento fra i più attesi dell'estate teatrale, è senz'altro **Volterrateatro** (19 luglio - 1 agosto), organizzato dall'Associazione Carte Blanche, con la direzione artistica di Armando Punzo. Il festival, con questa edizione, intitolata "I



teatri dell'impossibile", compie diciotto anni. Nel cartellone si segnala naturalmente il nuovo e atteso lavoro di Armando Punzo, che con la Compagnia della Fortezza, composta dai detenuti-attori del Carcere di Volterra, presenta il primo studio di P.P. Pasolini - ovvero *Elogio al Disimpegno* (26-30 luglio). Presente quest'anno il Teatro delle Ariette con *Secondo Pasolini evento innaturale* (19-25 luglio), un viaggio per le strade di questi antichi paesi, osservando i luoghi attraverso le parole e le immagini di Pasolini. Un baule contenente pane, formaggio,

pomodori, acqua e vino è trasportato tra i viottoli, le case per poi allontanarsi e raggiungere la campagna al tramonto. Si prepara il cibo e si allestisce un improvvisato cinema all'aperto per poter assistere al film *Il Vangelo Secondo Matteo*. Tra gli ospiti internazionali il Théâtre national de la Communauté Wallonie Bruxelles con *L'Homme du Jour* (28-29 luglio) e la compagnia norvegese Wee Company diretta dal coreografo Francesco Scavetta con *Z, I love you honey bunny* (27 luglio). Info: www.volterrateatro.it, tel. 0588.80392.

Giunto alla settima edizione, **Armunia**, il festival che si svolge in gran parte a Castello Pasquini di Castiglione e che predilige spettacoli al confine fra danza, teatro e improvvisazione, offre non poche occasioni teatrali. Segnaliamo, dal 16 al 18 luglio, la Compagnia Civica-Cosentino-Felziani-Tagliarini-Timpano con *Gran Guignol*, tre atti unici tratti dal Gran Guignol, regia di Massimiliano Civica, *Il viaggio di Girafe al ritmo dei perditempo* di e con Roberto Abbiati, la Compagnia Virgilio Sieni Danza con *Cado*, il Teatro della Valdoca con *Paesaggio con fratello rotto*, ideazione e regia di Cesare Ronconi e la Compagnia Alkestis con *Waiting for Caligola* regia di Claudio Morganti. Info: www.armunia.it, tel. 0586.754202-759021.

Immane l'appuntamento con il Teatro Povero di **Monticchiello** (Siena) e con il suo spettacolo annuale, allestito in piazza, a cui partecipa l'intero paese. S'intitola *Fola 2004* (24 luglio-14 agosto) e muove dalla novella medievale *Fola di Campriano*, che diventa spunto per riflettere su alcuni temi cari a quella comunità: la difficoltà di mantenere un legame autentico con la civiltà contadina e il legame, spesso conflittuale, tra passato e futuro. Info: www.teatropovero.it, tel. 0578.755118.

Il teatro musicale in versione colta e leggera è il tema della XVIII edizione di **Estate a Radicondoli** (30 luglio-12 agosto), che si concretizza in un doppio omaggio a Sylvano Bussotti con *BOB duet* (7 agosto) e il *Tieste* di Seneca (8 agosto), in cui il compositore-regista-scenografo si propone come attore di un "teatro polifonico dell'Uno" che ricorda la *phoné* di Carmelo Bene. Segnaliamo anche *Alma*, nuovo spettacolo di danza della compagnia Sosta Palmizi (5 agosto) e *La*

guerra piccola di Alberto Severi con la regia di Ugo Chiti (31 luglio). Info: www.radicondoliarte.org, tel. 0577.790911.

Molto vacanziero il programma della **Versiliana** (9 luglio-27 agosto) dove, a parte eventuali "recuperi" post veronesi di *Re Lear* con Herlitzka e di *Molto rumore per nulla* con la Goggi, l'unico appuntamento interessante ci pare *Come due gocce d'acqua*, testo, regia e interpretazione di Alessandro Benvenuti (30 e 31 luglio). Info: www.laversilianafestival.com.

Lazio. Giunge alla XIX edizione **Romaeuropa festival** (16 settembre-28 novembre), appuntamento importante per gli appassionati di danza, musica, teatro, letteratura, arti visive. Artisti provenienti da venti paesi di cinque continenti si incontreranno per dare vita a trentacinque eventi dislocati in diversi spazi della città. A settembre consigliamo: *Another Evening* di Bill T. Jones (16-19) in un intreccio di danza, musica e racconto autobiografico; la performance di Marina Abramovic, *The Biography Remix*, regista Michael Laub, una versione teatrale del proprio percorso umano ed artistico (29-30 e 1-2 ottobre) e la lettura in tre serate di Alessandro Baricco dell'*Iliade* (24-26), affidata anche alle voci di attori come Michele Di Mauro e Paolo Rossi, e di scrittori come Sandro Veronesi. A ottobre: Ping Chong in *Undesirable elements - Ur 92/02* (15-17) che tesse una trama fra spettacolo teatrale e docudrama interculturale, confrontando le esperienze reali di sei persone; *Vita mia*, testo e regia di Emma Dante e la performance dei Motus, *Schema di viaggio*, dalla prospettiva di un'auto da corsa, un tragitto spaziale ed ideale per ripercorrere l'universo percettivo che ha segnato l'opera di Pier Paolo Pasolini. A novembre: William Yang con tre monologhi e multivisione fotografica, *Sadness, Friends of Dorothy e Blood Links* (3-6). Poi Romeo Castellucci propone un nuovo capitolo di *Tragedia Endogonia*, *Br.#04 Bruxelles/Brussel* (16-19). Info: www.romaeuropa.net, tel. 800795525.

Puglia. Seconda tappa del progetto triennale *Geografie immaginarie* del Festival internazionale **Castel Dei Mondi**, diretto da Pamela Villosi e Mimma Gallina, che si tiene nel bellissimo Castel del Monte e nel centro storico di Andria dal 18 al 25 luglio. Dedicata a "Vie di fuga e mondi nuovi" si apre con *Verso Sud* con Maddalena Crippa e regia di Letizia Quintavalla. Fra gli spettacoli teatrali segnaliamo: *Dreck-Schifo* di Robert Shneider, a cura di Cesare Lievi, con Graziano Piazza (il 19), *Vita mia*, testo e regia di Emma Dante per la compagnia Sud Costa Occidentale (20 e 21), *Giulietta (degli spiriti)*, da Federico Fellini, regia di Valter Malosti, con Michela Cescon (il 21), il Teatro de Los Andes con *Il mare in tasca e Soltanto gli ingenui muoiono per amore* di e con Cesar Brie (22 e 23), il gruppo di Andria Teatro Minimo con *Konfine* di e con Michele Sinisi e Michele Santeramo (il 22) e infine il Teatro Kismet con *Gilgamesh*, drammaturgia e regia di Teresa Ludovico (il 24). Info: tel. 0883.592355.

Sicilia. Come coda della ventitreesima edizione delle **Orestidi** Gibellina, vi consigliamo, per chi li avesse persi alla Biennale di Venezia, *Coefore* di Eschilo (24-25 settembre) nella traduzione di P.P. Pasolini, regia di Monica Conti, con Anna Maria Guarneri e *Eumenidi Gentler* regia di Caden Manson, con il Big Art Group (27-28 settembre). Info: www.orestiadi.it, tel. 0924.67844.



Nella pag. precedente, a sin., Enrico Montesano protagonista di *Riccardo III* con la regia di Pugliese; Susanne Links e, a destra, una scena di *Kontakthof* di Pina Bausch. In questa pag., a sin., una scena di *Salmagundi* di Marco Martinelli; in alto, Ping Chong, Marina Abramovic, un'interprete di *Vita mia* di Emma Dante, un danzatore della Compagnia Virgilio Sieni Danza e i danzatori di Gran Guignol. In basso, una scena di *Schema di viaggio* dei Motus.



conversazione con Escobar e Ronconi

Il nostro futuro al Piccolo Teatro

di Ugo Ronfani

Dunque Sergio Escobar e Luca Ronconi resteranno sul ponte di comando del Piccolo Teatro, la nave ammiraglia degli Stabili. Così ha deciso, giocando d'anticipo, il Consiglio di Amministrazione, con il consenso del governo: e i soli ad esserne contrariati sono stati i "nani" che s'erano agitati per la successione. La riconferma dell'accoppiata Ronconi-Escobar non convincerà i seguaci, sempre pronti all'azione nell'uno e nell'altro campo, delle nomine e degli avvicendamenti per schieramenti e meriti politici. Ma questi mugugni interessano poco: per una volta che la cultura, quella del teatro compresa, prescinde dal misero gioco delle scelte politiche (e si colloca «non a destra o a sinistra ma nell'aria», come diceva Sartre di Camus) non c'è da scandalizzarsi, anzi. A patto che questo essere "al di sopra" non sia opportunismo, ma spirito di indipendenza: e su questo giudicheremo a tempo debito. Ciò detto, la riconferma è avvenuta mentre del teatro italiano tutto si può dire tranne che sia il "mare della



Tranquillità". È tutto un vociare - uno starnazzare consociativo - sul suo stato di crisi. C'è chi chiede da un Fus riformato (si fa per dire) qualche boccata di ossigeno per l'agonizzante e chi - mi si perdoni l'autocitazione - celebra in tono pamphletario (e scaramantico) *Il funerale di Pulcinella*, all'insegna di un non ingiustificato pessimismo della ragione. Le opinioni sul Piccolo di chi scrive sono probabilmente note al lettore di questa rivista. Abbiamo riconosciuto via via le difficoltà che Ronconi ed Escobar hanno dovuto superare per traghettare su altra riva l'équipe e il pubblico di Strehler, abbiamo preso atto che sono stati affrontati con accorta prudenza temporali municipali e politici, che si è fatta una programmazione nel complesso decorosa, rispondente alla necessità del pieno utilizzo dei tre spazi e di un contenimento dei costi di gestione, cercando di ridurre situazioni conflittuali con il resto del teatro milanese: e questo - doveroso ammetterlo - non è stato facile. Poi, il resto. Una certa usura degli apparati dei Teatri Stabili in generale, una perdita di identità fra i due denti della tenaglia: una perdita degli stimoli ideologici ch'erano stati alla base della loro nascita nel dopoguerra e la rivalutazione del

Ronconi: il teatro non lo si teorizza, lo si fa. E noi dobbiamo capire che cosa la gente, oggi, si aspetta dal teatro. I giovani soprattutto. Senza imporre schemi ideologici retrò.
Escobar: la folla di un supermarket è più interessante di una piazza risonante di vuoti echi.
E la ricerca teatrale è come una nuova scienza. Doveri del maggiore Stabile italiano verso un teatro pubblico in perdita di identità? Sì, ma dov'è l'interlocutore?

privato da parte della nuova maggioranza. Con conseguente confusione dei ruoli, arroccamenti su posizioni vetero-culturali, irrigidimenti gestionali e burocratici, sbandamenti nella programmazione con il prevalere degli indici di gradimento di un pubblico sempre più condizionato dalla tv. E l'attenuazione di un impegno pedagogico di cui, un tempo, non ci si vergognava, ma che non sa più definirsi nel post-ideologico del tempo presente. C'è chi invita a non annerire il quadro. Come Carlo Repetti dello Stabile di Genova, forse per dovere di funzione perché presidente dell'Associazione dei Teatri Stabili. Il quale, in un suo intervento su *Il Sole-24 Ore* ha sostenuto che, fatte le riserve del caso, il 60-70 per cento degli spettacoli alti che si producono ogni anno nel nostro Paese sono ancora prodotti dagli Stabili nonostante le difficoltà in cui si muovono; e proprio perché non hanno indicazioni dalle istituzioni locali il

loro lavoro è da considerarsi meritevole. Passi il discorso, magari ribassando un po' quella percentuale dei meriti; però non poteva sfuggire (e non è sfuggito a Repetti, che gli rispondeva con quell'intervento) quanto Luca Ronconi, al vertice del maggiore Stabile italiano, aveva dichiarato sullo stesso giornale, in un'intervista a Renato Palazzi: che i teatri pubblici navigano a vista, che gli Stabili non sono più istituzioni dalla vocazione ben definita, che da parte degli enti locali non viene la richiesta di precisi impegni progettuali. Con un rigore intellettuale che gli fa onore, sulla condizione della nostra scena Ronconi ha detto: «Non parlerei di mancanza di vitalità, però c'è molta confusione. Generalmente siamo portati a identificare la vitalità con l'età giovane, e grazie a Dio di giovani talenti ce n'è tantissimi. Il problema è capire quanto dura questa vitalità. Nello stesso tempo vedo infatti anche molti talenti che si ripiegano e si spengono, per cui in definitiva il panorama è abbastanza squalido, abbastanza desolante... Se i talenti si spengono, è perché si vive e si respira in un territorio inquinato...». Ce n'è abbastanza per sollecitare, mi pare, un grande confronto pubblico sul tema, come ha proposto Palazzi: suggerimento che faccio mio, a parte che il confronto abbia l'esauriente ampiezza di una "costituente" del nuovo teatro pubblico, e che si garantisca che la politica non usurpi ancora una volta il ruolo - di indirizzo *super partes* - della *chieratura virtuosa*, della cultura non asservita alla politica di cui parlava Benda, e il discorso riguardi prima di tutto i valori condivisi e non le strumentazioni di parte (il che - lo ammetto - prende nel contesto attuale i contorni dell'utopia). Intanto non facciamo come gli struzzi, parliamone. Sono grato ai due comandanti della nave ammiraglia degli Stabili per avermi ricevuto al Teatro Strehler, presente anche Giovanni Soresi, e per avere accettato di rispondere a lungo alle mie domande, quelle scomode comprese. La rotta del Piccolo, insomma, sarà la stessa di questi anni o cambierà? Quali le previsioni, i progetti, le ipotesi? Come conciliare, in un panorama culturale estremamente confuso, le esigenze del cambiamento con quelle della continuità? Quali sono il significato e la portata di iniziative come Masterclass, con cui Ronconi e Escobar hanno per così dire inaugurato il loro nuovo mandato al Piccolo, e che a me è parsa, onestamente, un segnale di svolta: un guardare in avanti in una dimensione decisamente soprannazionale, un immaginare la nascita di un Teatro d'Europa che non sia soltanto - come si faceva con i festival così battezzati - una semplice vetrina della diplomazia culturale, un insistere su percorsi scavati fra nostalgie, ripetizioni, esperimenti nostrani?

RONCONI - Il confronto che qui a Milano abbiamo organizzato fra le scuole e le accademie di teatro europee (visibilmente convinto dell'importanza dell'ipotesi Masterclass: come preferisce definirla anziché progetto, termine di cui il teatro italiano abusa, forse per mascherare la modestia delle proposte, n.d.a.), e che intendiamo proseguire in futuro, si sta rivelando davvero prezioso per lo scambio di conoscenze reciproche di cui si fa portatore. Abbiamo cominciato a capire, con questi scambi, come noi siamo visti negli altri Paesi, e a vedere con maggiore chiarezza gli altri. Dalle prime esperienze, ad esempio, ci siamo resi conto che la scuola ungherese tende a lasciarsi alle spalle la tradizione per essere più libera di guardare avanti, in conquistati spazi di libertà di espressione. E così il nuovo teatro greco, che affronta il nordico Strindberg. O che quello francese, nonostante che la Francia sia la patria delle avanguardie del Novecento, sia invece attento a equilibrare, in questa fase, tradizione e modernità. La scommessa in cui io e Sergio crediamo è che questi scambi, più frequenti e sistematici, siano i pre-

supposti per costruire insieme la futura lingua del teatro.

ESCOBAR - Noi vediamo gli scambi di Masterclass, con l'intreccio di esperienze didattiche, le occasioni di confronto, le verifiche col pubblico e gli esperti, e le amplificazioni sul territorio presenti uditori delle università e registrazioni mediatiche, come l'avvio di un discorso sulle differenze. Essenziale per dare sangue nuovo al teatro in Europa. È un discorso che va oltre, naturalmente, al politicamente corretto. Un discorso, se mi passi il termine, epistemologico. Lo specchio, in qualche modo, di quello che al teatro chiede il pubblico di oggi.

HY - *Non per preparare, spero, un astratto euro-esperanto teatrale. Ricordo, in proposito, quanto ebbe a dire a un Festival di Avignone Jack Lang, quando era ministro della Cultura: «La lingua del teatro d'Europa non dovrà essere un esangue insieme di convenzioni teoriche, ma un concreto integrarsi delle dramaturgie nazionali».*

R. - Sì. Basta e avanza l'approssimazione della lingua mediatica. Quella del teatro è altra cosa.

E. - Credo che una cosa vada detta: che a Masterclass Luca e io pensavamo da sei anni. Come a un naturale sviluppo del nostro lavoro. Nessuna improvvisazione, nessun gusto di cambiare per cambiare. Ci hanno chiesto: «Ma come farete a capirvi, con lingue diverse, e costruire questa lingua del teatro d'Europa?». Invece abbiamo scoperto che Milano è una città dove si va al Piccolo per intendere, e capire, lingue diverse. Anche la lingua della scienza: abbiamo visto il successo che ha avuto uno spettacolo come *Infinites*, che Luca ha messo in scena.

HY - *Anche perché, quella del teatro è lingua totale, gesto, mimica, movimento, spazio. Non solo parola.*

R. - Sì. Penso che di fronte all'usura della lingua della comunicazione quotidiana, al suo parlare per stereotipi, al suo non dire, la lingua totale del teatro possa esprimere, oggi, un'esigenza di verità diffusa. Una forma di ripristinata comunicazione, un bisogno di conoscenza. Credo che dal teatro la gente, oggi, si aspetti questo. E noi che il teatro lo facciamo dobbiamo chiederci: a quale tipo di conoscenza e di comunicazione dobbiamo e vogliamo mirare?

E. - Non certo alla comunicazione della televisione, del computer, del marketing o della politica. Vorrei essere creduto quanto ti dico che, fra le nostre cure per gestire, nelle tre sale, mille rappresentazioni all'anno, Luca e io abbiamo avuto sempre presente, quanto più possibile, questa preoccupazione.

HY - *Mi rendo conto. Sull'identità del Piccolo, sulla sua funzione oggi, sulla formazione del nuovo pubblico e sui rapporti con il resto del teatro milanese io ho assunto in questi anni posizioni di riserva o di critica, come sapete. L'ho fatto perché tengo alla mia autonomia di giudizio e perché godo del privilegio di non avere interessi in gioco. Ma sarei ingiusto, o cieco, se non ammettessi che era quanto mai difficile realizzare una programmazione organica delle tre sale che equilibrasse esigenze di gestione e qualità. Che voi avete dovuto fronteggiare temporali municipali e politici. Che a fronte di queste difficoltà dovevate, nel contempo, evitare situazioni di conflittualità con il resto del teatro milanese, quello meno protetto in specie. Ma oggi si profilano, direi, problemi nuovi. Da antica lamentazione più o meno disinteressata la crisi del teatro è oggi un'evidenza proclamata in sede nazionale. Tu stesso, Ronconi, nell'intervista a*

Palazzi su Il Sole-24 Ore hai parlato di un panorama desolante, di offuscamento degli obiettivi, di una situazione di sostanziale abbandono da parte delle istituzioni. Già prima, con un intervento su la Repubblica, avevi affrontato la questione in termini più generali, come crisi di identità. A parte l'ottimismo di Repetti, comprensibile data la sua funzione di presidente in carica dell'Associazione Stabili, non è dunque venuto il momento di mettervi in discussione?

R. - Ti dico come la penso. Credo che fare teatro non voglia dire fare della teoria, ma lavorare sulla scena. Soltanto così possiamo verificare l'utilità della nostra funzione nella società, e la nostra identità, se c'è o non c'è l'incontro con il pubblico e l'epoca in cui viviamo. Trovare, voglio dire, strumenti di comunicazione e di conoscenza.

E. - È la vera questione di fondo: verificare sul terreno, con il nostro lavoro, se questo incontro è possibile, se il teatro non è una sovrastruttura inerte ma continua a essere, nelle nuove condizioni del vivere civile e con una lingua rigenerata, strumento di progresso culturale. Vediamo il problema in una prospettiva storica: nel '47 Paolo Grassi e Giorgio Strehler vinsero la scommessa del teatro come servizio pubblico perché c'erano, ed essi trovarono, le condizioni di un incontro con il pubblico del dopoguerra. Oggi molte cose sono cambiate. Per cui bisogna, è vero, prima capire qual è il pubblico che interroga il teatro, e poi studiare le nuove modalità dell'incontro. Sarò franco, mi annoiano profondamente, perché non approdano a granché, i tavoli dove si evocano nostalgie di un passato che non c'è più, o si raccomandano forme di impegno ideologico che non sono più di stagione. Voglio essere chiaro fino in fondo: penso che la varia umanità che, oggi, frequenta un ipermercato sia più interessante, per arrivare a capire la funzione del teatro, di una piazza vuota, o riempita di slogan che si tirano dietro il passato. Così come ritengo che la ricerca teatrale, oggi, sia più vicina a quella di un uomo di scienza, di un matematico o di un economista che non ai canoni di certa vecchia drammaturgia.

HY - *Consentimi una domanda che, forse, considererai provocatoria. Non è per caso, la tua una posizione situazionista, voglio dire di necessità, da parte di chi deve, prima di tutto, far quadrare i costi di gestione?*

E. - Non credo. Si faceva un discorso più ampio. Di gestione culturale del teatro, non finanziaria. Cercavo di dire, prima di tutto a me stesso, che cosa dovremmo fare per una lingua del teatro, per un teatro che, oggi, continui a comunicare con la gente. Per guardare avanti con chiarezza, anche se c'è della nebbia nel futuro.

R. - Dobbiamo, prima di tutto, cercare di capire. Avere coscienza delle mutate condizioni nelle quali siamo chiamati a lavorare. Senza riproporre schemi ideologici fuori corso, pretendere di fissare categorie a priori. Vorrebbe dire camminare con la testa volta all'indietro. Prendiamo i giovani: sarebbe un errore se noi ci rivolgessimo a essi con le idee che abbiamo ricevuto dal secondo Novecento. Così come sono cresciuti, abituati al linguaggio di una comunicazione ma impoverita di senso, non ci capirebbero. Dobbiamo, prima, decodificare quello che pensano e sentono. Ci sono nel loro vivere, oggi, margini di rischio. Anche se il loro vivere sembra praticare l'indifferenza.

E. - Forse è inquietudine. Disperazione, forse. Cose su cui abbiamo, tutti, il dovere di indagare. Perché il teatro continui a far parte del vissuto della gente.

R. - Della persona. Il teatro, oggi, deve ragionare sugli individui, non per categorie.

E. - Non sarà originale, ma io parlerei della ricerca di un nuovo umanesimo. Insisto sul nuovo, naturalmente.

HY - *Ed ecco il punto. Non dev'essere dunque ritrovata, in questa ricerca, una funzione pedagogica del teatro pubblico? O chiamatela come volete, visto che anche questo termine, oggi, è in disuso. Funzione pedagogica, s'intende, che non è più quella del '47: ricostruzione, ideologie, guerra fredda eccetera. Una funzione che si preoccupi, fra l'altro, dell'integrazione del popolo degli immigrati. Del quale poco, troppo poco, il teatro e la società italiana si occupano. Per cui, sempre per continuare a essere scomodo: non pensate, nel vostro ruolo di ammiragli del maggiore fra gli Stabili, di avere dei doveri nel processo, problematico e faticoso, di rifondazione della società teatrale?*

E. - Lo pensiamo. Ma mi sai dire dove sono i nostri interlocutori?

È terminata così la nostra conversazione con Sergio Escobar e Luca Ronconi. Con la constatazione, se non abbiamo frainteso, che sulla nave ammiraglia del Piccolo ci si rende conto che la navigazione è a vista. Senza la bussola di una vera politica teatrale. ■

il cartellone del Piccolo

Una stagione in purgatorio

Il motto scelto per la prossima stagione del Piccolo Teatro è "lasciateci continuare a mescolare le differenze". Ma dove sta il confine tra il "mescolare le differenze" e il rinunciare alla propria identità? Che teatro si va e vedere al Piccolo e negli altri Stabili italiani, ormai dominati da un super-cartellone comune e precotto, fondato sulla regola dello scambio reciproco? La contaminazione dei generi è un segno di vitalità e di apertura, ma sempre più spesso è un concetto usato come elegante sinonimo di quel "di tutto un po'" finalizzato ad acchiappare un fantomatico pubblico eterogeneo. Altra questione: compito di uno Stabile è inseguire il gusto comune piegandosi a discutibili compromessi oppure educare il pubblico alla scoperta di nuove forme culturali? E poi il grigiore. Delle quattro produzioni ronconiane, l'unica vera novità è *Professor Bernhardt* di Schnitzler, poi c'è una ripresa (*Le rane* di Aristofane), un saggio degli allievi trasformato in spettacolo (*I soldati* di Lenz) e il progetto Masterclass, che in ben poche occasioni è aperto al pubblico. Unica eccezione il Festival del Mediterraneo che, essendo coraggiosamente dedicato ai Paesi del sud del mare nostrum, potrebbe riservare qualche bella sorpresa, mentre le ospitalità sonnecchiano in placida routine grazie a spettacoli di sicuro richiamo (il solito *Arlecchino*, la coppia Lavia-Melato, Marco Paolini, Brecht ed Eduardo, ma anche Gioele Dix e la Marchesini), con qualche "brivido" per certi stravaganti "innesti" reclutati nel teatro di ricerca più à la page (vedi i bravi Marcido Marcidorjs) che, se non opportunamente protetti, rischiano di ritorcersi come boomerang contro gli artisti stessi. E, se è vero che «è più interessante la varia umanità che frequenta un ipermercato di una piazza vuota o riempita di slogan che si tirano dietro il passato», come dice Escobar nell'intervista qui pubblicata, a quando una versione teatrale del *Grande Fratello*? C.C.

De Fusco presidente dell'Antad

Una nomina frettolosa fatta da pochi

di Mimma Gallina

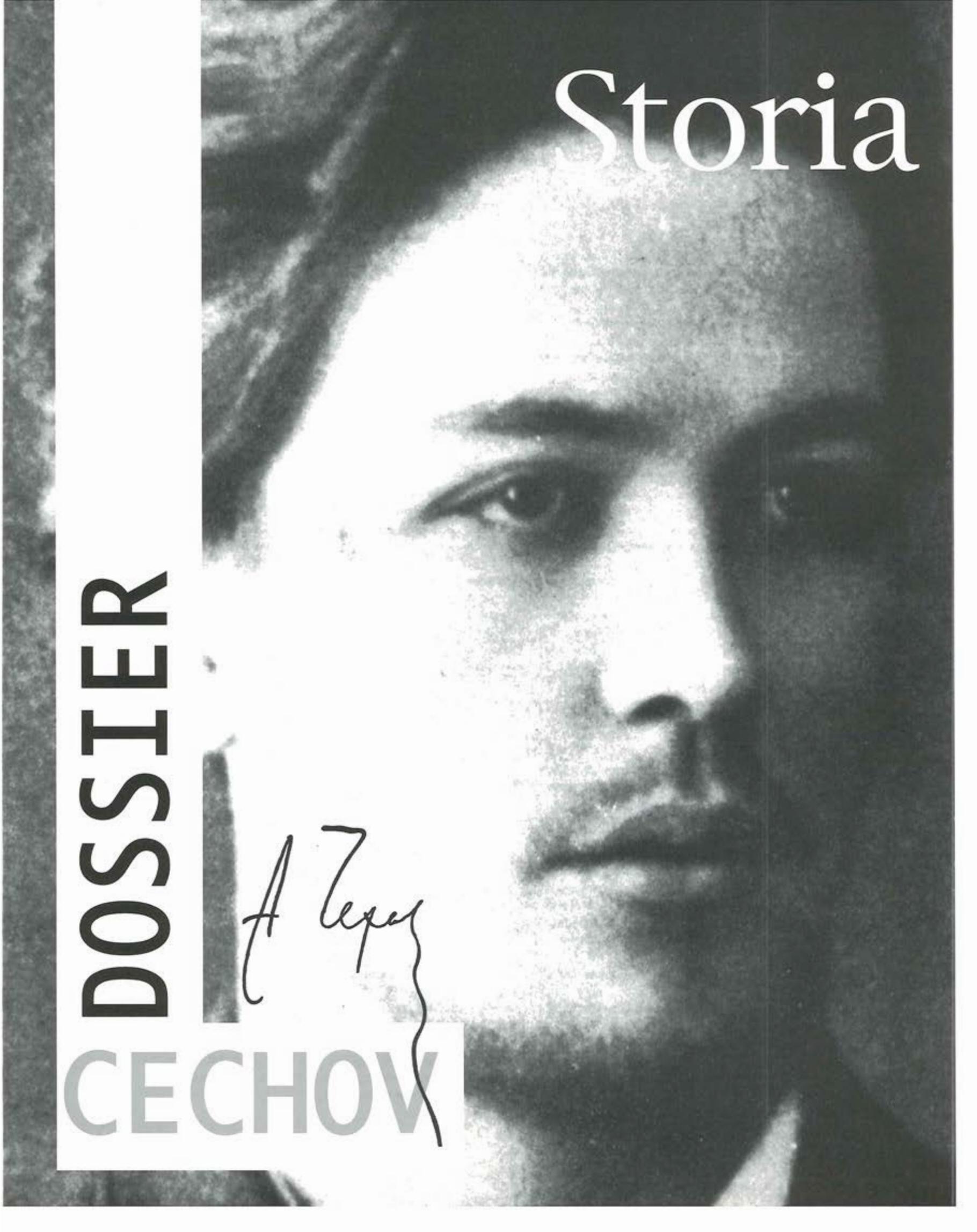
L'assemblea dell'Antad, l'associazione che riunisce i teatri stabili pubblici, ha eletto nuovo presidente Luca De Fusco, direttore dello Stabile del Veneto. Carlo Repetti e Renato Galeazzi sono stati eletti vicepresidenti, mentre Laura Barbiani, Luigi Mahony e Maria Giovanna Figoli sono i nuovi revisori dei conti. La nomina di De Fusco al posto che fu di Grassi e Chiesa, quando gli stabili pubblici (anzi, gli stabili *tout court*) si potevano considerare un movimento, o quando almeno si battevano con la convinzione di essere senza ombra di dubbio (e senza libri bianchi a certificarlo), la punta di diamante del sistema teatrale nazionale, è abbastanza sconcertante. Non riteniamo che il direttore del Teatro Stabile del Veneto abbia la statura necessaria per questo ruolo, non essendo neppure un tecnico e non avendo esperienza nel settore, per non parlare della dichiarata appartenenza politica. E non basta certo a smussare il marchio governativo il gruppo dei vicepresidenti e revisori che lo circonda (di varia provenienza e appartenenza, e di diverse e impegnative aree professionali). Chi sa ad esempio se si sarà accorto di fare un po' da foglia di fico l'autorevole medico, sindaco di Ancona per due legislature e deputato Ds, Renato Galeazzi (vicepresidente new entry): forse pensa solo di fare l'interesse del suo giovane teatro. La chiave di lettura però non è neppure prevalentemente politica, se non in quanto la dequalificazione delle rappresentanze è uno dei disastri di questi anni berlusconiani, in tutti i campi.

Mancano persone di valore

Il problema è di classe dirigente. Ovvero: è possibile che il teatro pubblico oggi non possa esprimere personalità rappresentative sul piano culturale, o davvero competenti a livello tecnico-politico (si tratta anche di discutere Ccnl e battaglia con il ministero) all'altezza della sua storia? E se le persone di valore ci sono, forse non sono disponibili a guidare l'associazione in questa fase, senza un'approfondita riflessione, senza una strategia. Per quanto non eccessivamente combattuta, la nomina di De Fusco e degli altri, pare, non è stata infatti così scontata. Franco Ruggieri (direttore del Teatro dell'Umbria e per alcuni anni presidente dell'associazione) ci ha dichiarato: «Ho chiesto che non si procedesse all'elezione del nuovo ufficio della Presidenza Antad, perché ritenevo indispensabile far precedere l'elezione da un dibattito serio e approfondito sulla situazione del teatro pubblico in Italia. Questo anche in considerazione del fatto che veniamo da un biennio in cui l'intervento finanziario dello Stato assume sempre più caratteri di incertezza e indeterminatezza, tant'è che a oggi i diversi soggetti non sanno se e in che misura saranno finanziati per le attività in gran parte già svolte, in una situazione di ritardi molto gravi

nell'erogazione dei fondi ed avendo aumentato gli oneri e i compiti dei teatri stabili pubblici. Oltretutto il finanziamento dello Stato è ormai fermo da tanti anni ed è, percentualmente, sempre più limitato nel bilancio del teatro pubblico. Occorre per-

ciò ragionare e porre tali serie problematiche nell'ambito di una piattaforma politico-rivendicativa gestita da una Presidenza autorevole. Non avendo riscontrato nessuno di questi elementi nel dibattito che c'è stato, ho chiesto dapprima il rinvio e, non avendolo ottenuto, non ho votato il nuovo gruppo dirigente». Ruggieri non era isolato. Sappiamo ad esempio dei malumori esternati con chiarezza da Sandro Bertini (il presidente del Metastasio). Perché questa fretta? Le elezioni, probabilmente (ovvero: occupiamo tutti i posti possibili prima che cambi il vento). Ma potrebbe aver inciso anche il fatto che questa nomina può rafforzare De Fusco, non poi così solido in Veneto (con il Comune di centrosinistra che non perde occasione per attaccarlo). È un'illusione certo, ma ci sono precedenti analoghi. E perché, come riteneva ad esempio Pietro Valenti di Emilia Romagna teatro, non allargare il consiglio di presidenza e renderlo più rappresentativo, a livello territoriale, delle diverse vocazioni, alleggerendo fra l'altro il lavoro - davvero improbo se ben fatto - del presidente in carica? A mio parere l'unica via di uscita seria sarebbe una presidenza a rotazione. La nuova dirigenza del resto è stata nominata dai pochi presenti e fra gli assenti - o presenti con una lettera, si dice, molto chiara e dura come nel caso di Sergio Escobar - si contavano alcuni dei teatri maggiori, come Milano, Roma, Torino e delle personalità più significative, come Cesare Lievi, Walter Le Moli, Giorgio Albertazzi o Oberdan Forlenza. Per completezza di informazione è utile segnalare come «obiettivo della nuova presidenza l'avvio di un confronto allargato sull'identità del teatro pubblico, fra la funzione naturale di associazione di categoria e la vocazione culturale di "teatro d'arte", nell'ottica di una sempre più incisiva interlocuzione con le istituzioni, centrali e locali, e di una riaffermazione del ruolo assicurato dalla stabilità pubblica attraverso un'adeguata campagna di immagine. Tra i prossimi appuntamenti, la realizzazione di un "libro bianco" che attesti il volume dell'attività e lo standard qualitativo dei teatri stabili, un'iniziativa pubblica di presentazione dei cartelloni e un convegno dedicato al ricordo di Ivo Chiesa, grande protagonista del teatro italiano». Basterà il fantasma di Chiesa a risollevare le sorti e a far ritrovare l'identità a questo gruppo eterogeneo? Sarà in grado l'associazione di valutare lo "standard qualitativo" degli stabili pubblici (ci penserà De Fusco con Letta nel meditare i prossimi Premi Olimpici?) e la qualità, sommata al "volume di attività" sarà tale da avvalorare la richiesta di maggiori finanziamenti? Non solo di soldi e di bassa cucina si tratta, ma di politica vera (il teatro pubblico ha qualcosa da dire nel dibattito istituzionale in atto fra Stato e Regioni?) e di contenuti. Da anni e da più parti le forze migliori del settore discutono anche di forme di aggregazione diverse, esterne all'Agis, che recuperino il senso della missione storica in una dimensione contemporanea, anche dialogando con altre aree del teatro. Lasciando forse all'Antad la rappresentanza sindacale e tecnica. Forse la strada è questa. ■



Storia

DOSSIER

A Texas

CECHOV

di un autore d'insuccesso

di Roberta Arcelloni



Il 2 luglio di cento anni fa, all'età di 44 anni, moriva Anton Pavlovic Cechov, medico, autore di racconti e drammaturgo. Per ricordarlo abbiamo pensato di dare la parola a chi nella seconda metà del secolo passato, dalla Russia agli Stati Uniti, ha cercato di far vivere di vita nuova sulla scena i suoi personaggi e le loro storie. Punti di vista diversi per uno scrittore che, nonostante il grande mutamento dei tempi, si ostina a parlare di noi. Perché aveva capito, come scrisse Flaiano, che «l'uomo vive una brutta copia della sua vita e che la sua condanna è nel doversi continuamente giudicare»

I protagonisti di questa storia piena di incomprensioni, insuccessi, ma anche di "quintali di amore" (come scrisse del suo *Gabbiano* Anton Pavlovic Cechov), sono oltre all'autore stesso, attori e direttori di vecchi teatri abituati a mettere in scena spettacoli in due giorni, un editore ex servo della gleba, Aleksej Suvorin, ricchissimo e con un fiuto straordinario per il talento altrui, un appassionato drammaturgo e regista, Vladimir Ivanovic Nemirovic-Dancenko, colto, integerrimo e, al pari dell'editore, capace di capire prima degli altri la grandezza di un'opera, al di là della sua infelice realizzazione scenica, e un mercante attore dilettante, Konstantin Sergeevic Alekseev in arte Stanislavskij, che con l'appassionato spirito di un ricercatore scientifico rivoluzionò il modo di lavorare con l'attore in scena. E poi, onnipresente, nel secolo e nell'animo di Cechov, Lev Tolstoj (anche se qui quasi non parla).

Partiamo da un successo. «Si chiuse il sipario, e accadde ciò che in teatro accade, forse, una volta ogni dieci anni: il sipario è calato - silenzio; un silenzio totale sia in sala sia in scena; come se al di là del sipario fossero tutti morti e qui sul palcoscenico non si capisse cosa stava accadendo. Una visione? Un sogno?... E all'improvviso in sala come se si fosse rotta una diga, come se fosse esplosa una bomba, risuonò assordante lo scroscio degli applausi... Era nato il nuovo teatro». Era il 17 dicembre del 1898, Cechov si trovava a Jalta «come Dreyfus all'isola del Diavolo» e, temendo un nuovo fiasco, malediceva se stesso per avere ceduto alle insistenze di Vladimir Nemirovic-Dancenko dando al Teatro d'Arte il permesso di allestire il suo *Gabbiano*. Anche a Mosca, in teatro c'era parecchio nervosismo («odoravano tutti di gocce di valeriana» scrive Ripellino), la sorella di Cechov, Marija, temendo che un insuccesso avrebbe duramente gravato sulla malattia del fratello, insiste inutilmente per rimandare il debutto, Stanislavskij è angosciato dalla prospettiva di poter diventare responsabile di un'eventuale morte dello scrittore. La tensione era così elevata che quando infine lo spettacolo venne accolto da «frenetici applausi», tutti, presi dalla commozione e da una gioia incontrollata, cominciarono a baciarsi l'un l'altro come accade, scrisse Stanislavskij, nel giorno di Pasqua. A furor di pubblico la sera stessa viene inviato un telegramma trionfante allo scrittore, il quale risponde: «il vostro telegramma m'ha guarito e reso felice». Come mai tutto, questa inquietudine, questa apprensione attorno alla "prima" di uno spettacolo? In fondo, nella vita teatrale di allora, gli insuccessi anche clamorosi non erano certamente un'eccezione. Ma in questo caso, in gioco c'era molto di più della riuscita di uno spettacolo; come scrisse Dancenko, dall'esito del *Gabbiano* dipendeva «l'esistenza del nuovo teatro», perché senza nessuna prosopopea ma semplicemente con straordinaria acutezza e sensibilità, Dancenko sapeva che il Teatro d'arte non era "un" nuovo teatro ma "il" nuovo teatro, non solo per la Russia, ma per tutto il mondo teatrale occidentale; e che le opere di Cechov erano qualcosa di radicalmente diverso da tutta la drammaturgia precedente. Anche Cechov, nonostante le perplessità e talvolta il fastidio che nutrì fino alla fine per le messinscena stanislavskiane, capiva il valore del Teatro d'Arte, comprendeva che si trattava di un'eresia che sarebbe stata capita solo anni dopo, e ringrazierà il cielo di essere capitato, «vagando per il mare della vita, su un'isola meravigliosa, quale il Teatro d'Arte». Grazie a Stanislavskij, come scrisse un altro geniale regista del '900 russo, Vsevolod Mejerchol'd, che nel *Gabbiano* era alle sue prime prove d'attore, nello spettacolo «si sentiva il nervo poetico, la poesia segreta della prosa cechoviana; prima di lui non si recitava di Cechov che il soggetto, dimenticando che, nei suoi testi, lo scroscio della pioggia, il mattino che filtra dalla finestra, la nebbia sullo stagno sono inseparabili dai comportamenti dei personaggi (prima di lui si trovava questo solo nei romanzi)». Perché - ed è Gerardo Guerrieri a parlare, «la grande scoperta di Stanislavskij, in quell'assedio alla conquista di Cechov che furono le prove dell'estate 1898 (e quelle successive),

fu che Cechov non lo si può attaccare direttamente, ossia che non lo si può "dire", o meglio non basta dirlo: la parola non basta a suscitare la "vita interiore". Occorre innanzitutto ricreare la vita interiore di ogni personaggio, ricostruendola a partire dal testo ma indipendentemente dal testo. Era un nuovo compito creativo che si poneva all'attore. Nasceva lì quel paziente, minuzioso lavoro di interpretazione e di scavo che sarebbe stato il metodo di Stanislavskij». Da quel giorno, il destino teatrale di Cechov venne a coincidere, per i pochi anni che ancora gli restavano da vivere, con quello del Teatro d'Arte. Come è noto, è la *silhouette* di un gabbiano, che tutt'oggi spiega le sue ali sul frontone del teatro e sul bianco sipario di tela, il simbolo che ha sempre accompagnato in tutto il modo la sua fama. Ma prima di proseguire nel racconto di questo cammino comune, in cui continueranno a non mancare i contrasti, vediamo quali strade avevano percorso prima di incontrarsi lo scrittore e i due direttori registi.

Teatro: primi disamori

Se l'ingresso di Cechov nel mondo letterario sembra dettato dal caso, il rapporto con il teatro deriva da un'amore nato in età giovanile. Nel secondo anno di università aveva scritto una commedia senza titolo, oggi conosciuta col titolo di *Platonov*, dal nome del protagonista, che aveva fatto consegnare dal fratello al Malyj Teatr con la speranza di farla arrivare alla famosa attrice Marija Ermolova. Il lavoro gli fu rifiutato e restituito a mezzo posta. Lui lo stracciò, e solo dopo la sua morte ne è stata ritrovata la brutta copia (e quindi pubblicata). **Quattro prove per Ivanov.** L'*Ivanov* andò in scena il 19 novembre 1887. Ecco la cronaca della serata fatta da Cechov stesso in una lettera al fratello Aleksandr: «Be', il mio lavoro è stato rappresentato... Ti descrivo tutto per ordine. In primo luogo invece delle dieci prove che Kors m'aveva promesso, ce ne sono state quattro, due sole delle quali possono esser chiamate prove, giacché le altre due non sono state che dei tornei verbali in cui i signori attori si sono sfogati a discutere e a insultarsi. Soltanto Davydov e la Glama sapevano la parte; gli altri recitavano secondo il suggeritore e la loro intima convinzione. Atto primo. Sono in un piccolo palco di proscenio che assomiglia a una cella carceraria. La nostra famiglia è in un palco di platea, e trepida. Contro ogni aspettativa sono calmo e per niente agitato. Gli attori invece sono inquieti, nervosi e si fanno il segno della croce. Sipario. Entrata del seratante. Il suo contegno incerto, il suo non sapere la parte e la corona che gli viene offerta fanno sì che, fin dalle prime frasi, non riconosco il mio lavoro. Kiselevskij, nel quale avevo riposto grandi speranze, non ha detto giusta una sola battuta. Letteralmente: non una. Malgrado questo e le papere del regista, il primo atto ha avuto un gran successo. Molte chiamate. Atto secondo. Un mucchio di gente sulla scena. Gli invitati. Non sanno la parte, si confondono, dicono sciocchezze. Ogni parola è come una coltellata nella schiena. Ma - o musa! - anche quest'atto è piaciuto. Hanno chiamato fuori tutti, due volte hanno chiamato anche me. La gente si congratula con me per il successo. Atto terzo. Lo recitano discretamente. Successo formidabile. Tre chiamate per me, durante le quali Davydov mi stringe la mano mentre la Glama, alla maniera di Manilov, si stringe al cuore l'altra mia mano. Trionfo del talento e della virtù. Atto quarto, primo quadro. Va benino. Chiamate. Poi un lunghissimo, penoso inter-

vallo. Il pubblico, non avvezzo ad alzarsi e ad andare al buffet fra due quadri, mormora. Si alza il sipario. Bello: al di là dell'arco si vede la tavola apparecchiata per la cena (banchetto nuziale). L'orchestra suona una marcia. Entrano i compari d'anello: hanno bevuto e quindi credono, capisci, di dover fare i pagliacci: un'atmosfera da baraccone e da taverna che mi fa inorridire. Poi entra in scena Kiselevskij; una scena poetica, avvincente, ma il mio Kiselevskij non sa la parte; è ubriaco come un ciabattino e il breve dialogo poetico diventa una disgustosa tiritera. Gli spettatori sono perplessi.

Tutto sommato, stanchezza e un senso di stizza. Sono disgustato, quantunque il lavoro abbia avuto un successo rispettabile (contestato da Kiceev e compagnia). La gente di teatro dice di non aver mai visto tanto fermento, tanto fragore d'applausi e di zittii, e di non aver mai sentito tante discussioni quante ne ha suscitate il mio lavoro». (Mosca, 20 novembre 1887)

Tentativo ottimistico. Subito dopo la prima di *Ivanov*, Cechov cominciò a pensare a una nuova commedia: si trattava di *Lesij*. Il titolo deriva dal protagonista, il possidente Michail L'ovic Chruscëv, soprannominato Lesij, lo spirito dei boschi della mitologia russa. «Lesij è l'anti-Ivanov - scrive Guerrieri - Con Lesij Cechov oppone al pessimista, sfiduciato, stanco, abulico Ivanov, un ottimista: il volitivo, appassionato, energico dottor Chruscëv, amante della vita e della natura, e tenta di definire con lui, insieme col modello di un uomo totalmente positivo, anche una versione del mondo incoraggiante, stimolante, progressiva». Scarso il successo dello spettacolo al teatro Abramov di Mosca il 27 dicembre 1889. Anche la critica ne disse tutto il male possibile. Non del tutto a torto, visto che lo stesso Cechov la esclude dal volume delle sue opere teatrali. Ma è questo il testo da cui sei anni più tardi nascerà *Zio Vanja*.

Il gabbiano: un grandioso insuccesso. Cechov portò a termine la prima stesura de *Il gabbiano* il 20 novembre 1895, compiendo la maggior parte del lavoro nel capanno che si era fatto costruire a Melichovo, a pochi chilometri da Mosca. È già dal 1882 che è riuscito a realizzare il suo sogno di comprare una casa in campagna. In dicembre lesse il manoscritto a un gruppo di amici. Fu una delusione. Scrisse un'attrice, sua amica, la Scepkina-Kupernik: «L'impressione che si ebbe da quella lettura è paragonabile alla reazione di Arkadina di fronte al dramma di Trepliov: qualcosa di decadente... Il dramma fu una sorpresa per tutti, ed è facile immaginare che persone come Kors e la Javorskaja, abituati agli effetti drammatici di Dumas, di Sardou, eccetera, non poterono entusiasinarsi per un'opera come quella. Ricordo le discussioni vivaci che seguirono e, insieme alle espressioni



«ВИШНЕВЫЙ САДЪ» А. П. ЧЕХОВЪ. Моск. Худож. Театръ.
Гарьин—К. С. Станиславскій.
Сцены—изъ К. А. Фишеръ, Москва.



della Javorskaja, vibranti di falsa ammirazione, lo stupore e la perplessità di Kors. "Amico mio - fece questi - "qui non c'è dramma, ecco tutto: mi fate morire il vostro eroe dietro le quinte, senza neppure dargli il tempo di spiegarsi!" E ricordo anche la faccia seria e costernata di Cechov...» Decide di rivedere il lavoro da cima a fondo, intende, a dispetto di ogni giudizio critico, metterlo comunque in scena e così verso i primi del gennaio 1896, si recò a Pietroburgo per prendere accordi col teatro Aleksandrinskij. La prima rappresentazione de *Il gabbiano*, il 17 ottobre 1896, fu un fiasco. Il coro di risate canzonatorie e gli schiamazzi succedutisi nel corso dei primi due atti fecero fuggire dalla platea Cechov, che trascorse il tempo degli ultimi due atti in un camerino, e poi, a rappresentazione conclusa, fuggì anche dal teatro. «Sì, il mio *Gabbiano* ha avuto a Pietroburgo, alla prima rappresentazione, un grandioso insuccesso; il teatro spirava astio, l'aria era satura d'odio, ed io - per legge fisica - son volato via da Pietroburgo, come una bomba; di ciò siete colpevoli voi e Sumbatov, giacché siete stati voi ad incitarmi a scrivere per il teatro» (a Nemirovic-Dancenko, 20 novembre 1896)

Il Teatro d'Arte. «Nemirovic e Stanislavskij hanno messo su un teatro molto interessante. Bellissime attricette». Con queste brevi parole nel 1898 Cechov comunica a Suvorin la nascita del Teatro d'Arte di Mosca. Chi erano i due protagonisti di questa avventura teatrale da molti contemporanei definita «una follia destinata a fallire»? Vladimir Ivanovic Nemirovic-Dancenko autore drammatico, le cui commedie trionfavano al Malyj, insegnate di recitazione all'Istituto filarmonico di Mosca, era una di quelle personalità che univano una grande cultura, un'alta moralità a un fiuto eccezionale dettato dalla passione per i nuovi talenti artistici. Leggiamo quel che scriveva a Stanislavskij nel 1898: «Se il teatro si dedica esclusivamente al repertorio classico e non rispecchia per nulla la vita contemporanea, rischia

Momenti di vita oltre il teatro

Infanzia e fede nel progresso. «Al progresso ho creduto sin dall'infanzia e non potevo non crederci, poiché la differenza tra quando mi si frustava e quando smisero di frustarmi, fu enorme». Quella di Anton Pavlovic Cechov fu, infatti, un'infanzia cupa, dominata da un padre dispotico, ottuso, con una passione fanatica per la musica sacra. La famiglia abitava a Taganrog, città nel sud della Russia, sulle rive del mar d'Azov, dove era nato il 17 gennaio del 1860, anno in cui avvenne la liberazione dei servi della gleba. Aveva una madre, vittima della prepotenza del marito, quattro fratelli e una sorella Marija che resterà al suo fianco per tutta la vita. Una famiglia ingombrante, assillata eternamente dal problema dei soldi, da cui Cechov non si libererà mai.

Il medico scrittore. «La medicina è la mia legittima moglie e la letteratura è la mia amante. Quando la prima mi secca, vado a dormire dall'altra. Sarà forse immorale, ma in compenso non è così noioso, e per di più la mia infedeltà non fa torto a nessuna delle due. Se non avessi la medicina, difficilmente dedicherei alla letteratura i miei ozii e i miei pensieri superflui. Io sono un essere indisciplinato» (a Suvorin, 1888). Finché la salute glielo permise, Cechov svolse la sua attività di medico condotto e il rispetto per la medicina è un aspetto importantissimo per capire il profondo senso della realtà che lo animava. I primi tentativi letterari fatti inviando piccoli racconti ai giornali sono fatti per cercare di guadagnare qualche rublo in più, così sempre disperatamente necessario alla famiglia. Tutti i suoi primi racconti li firma con lo pseudonimo e per lo più con quello di Antosa Cechonte.

Suvorin, editore e amico. Nel 1885 conosce, a Pietroburgo, Aleksej Suvorin, direttore di un importante quotidiano, *Tempi nuovi*, che diventerà il suo editore e il suo più intimo amico. Di ventisei anni più anziano la personalità di Suvorin attraeva Cechov: «Suvorin - scriveva nel 1888 - è un grand'uomo. In arte è qualcosa come un cane setter in una battuta al beccaccino, voglio dire che lavora sospinto da un fiuto portentoso, e brucia sempre di passione. Non ha basi teoriche, non si è mai seriamente applicato allo studio, ignora un'infinità di cose, è un autodidatta in tutto: di qui la sua capacità d'intuizione e l'onestà a tutta prova, di qui anche l'indipendenza di giudizio». Esce la prima raccolta: *Racconti variopinti*. Nel febbraio 1886, riceve una lettera piena di ammirazione da Dmitrij Grigorovic, scrittore allora molto noto, che già aveva riconosciuto il talento di Dostoevskij. Cechov ha ventisei anni, ne è lusingato: «Se è vero che c'è in me un dono che debba essere rispettato, io confesso alla purezza del vostro cuore che fino a oggi non l'ho rispettato. Sentivo di possederlo, ma ero avvezzo a considerarlo cosa di poco conto. Non ricordo d'aver lavorato più d'una giornata a "nessun" racconto».

Pellegrinaggio a Sachalin. Nella primavera del 1890, Cechov, nonostante l'opposizione di parenti e amici, decise di partire per l'estrema Siberia, per visitare il penitenziario sull'isola di Sachalin, nel Pacifico. Scrive a Suvorin prima della partenza: «Non sono ancora partito, ma grazie ai libri che ho dovuto leggere in questi ultimi tempi, ho appreso tante cose che ognuno dovrebbe conoscere sotto pena di quaranta frustate, e che io ero così ignorante da non conoscere. Voi dite, per esempio, che nessuno ha bisogno di Sachalin, che nessuno se ne interessa. È proprio vero? Sachalin può essere inutile e priva d'interesse soltanto per una società che non vi deporti migliaia di uomini e non vi spenda milioni di rubli. Sachalin è il luogo delle più intollerabili sofferenze che possa sopportare l'uomo, libero o prigioniero che sia... Mi spiace di non essere un sentimentale, altrimenti direi che ai luoghi simili a Sachalin noi dovremmo andare in pellegrinaggio come i turchi vanno alla Mecca. Dai libri che ho letto e sto leggendo è chiaro che abbiamo fatto marcire in prigione milioni di uomini, li abbiamo fatti marcire invano, senza criterio, barbaramente; abbiamo obbligato la gente a percorrere migliaia di verste al freddo, in catene, l'abbiamo contagiata con la sifilide, l'abbiamo corrotta, abbiamo moltiplicato i delinquenti, e di tutto questo addossiamo la colpa ai carcerieri dal naso rosso per il gran bere».

Tolstoj. Quando finì in ospedale per l'aggravarsi della tisi, andò a trovarlo Lev Tolstoj che gli parlò, per consolarlo, dell'immortalità: «Egli ammette l'immortalità nel senso di Kant, pensa che tutti noi (uomini e animali) vivremo in un principio (ragione, amore), l'essenza e il fine del quale costituisca per noi un mistero. A me questo principio o forza si presenta sotto l'aspetto d'una informe massa gelatinosa, il mio io - la mia individualità, la mia coscienza - si fondono in questa massa. D'una simile immortalità non so che farmene, non la capisco, e Lev Nikolaevic era sorpreso ch'io non la capissi». Cechov amava profondamente Tolstoj: «La morte di Tolstoj mi fa paura - scrisse nel gennaio 1900 a un amico - Se morisse, rimarrebbe nella mia vita un gran vuoto. Anzitutto, non ho mai amato nessuno quanto lui; io non sono un credente, ma di ogni fede, la sua fede la considero come la più vicina a me, la più adatta a me. Secondariamente, quando in letteratura c'è un Tolstoj, essere uno scrittore è semplice e bello; persino il riconoscere che non hai fatto e non fai niente non è così terribile, poiché Tolstoj basta per tutti. La sua opera serve di giustificazione a quelle speranze e aspettative che vengono riposte nella letteratura. Terzo, Tolstoj è una forza, la sua autorità è enorme, e finché è vivo lui il cattivo gusto in letteratura, ogni trivialità, maliziosa o meschina che sia, ogni amor proprio puntiglioso e astioso resterà lontano, sprofondato nelle tenebre. Solo la sua autorità morale è capace di tenere a una certa altezza i cosiddetti umori e le correnti letterarie. Senza di lui sarebbero un gregge senza pastore, o una molle poltiglia in cui difficile sarebbe orientarsi». Ma il conte Tolstoj gli sopravviverà di ben sei anni.

Nella foresta nera. 2 luglio 1904, Hotel Sommer, Badenweiler, Germania: Anton Tschechow, così qui scrivevano il suo nome, muore. Accanto a lui Ol'ga Knipper che lo aveva accompagnato in questo viaggio consigliatogli dal medico. «Piangevo come un bambino - scrisse Georges Pitoëff, attore e regista, russo di nascita, che lavorò in Svizzera e in Francia facendo di Cechov una sua bandiera - aspettando il treno che doveva riportare il corpo di Cechov. Il treno si fermò. Io mi trovai davanti a un vagone sul quale era scritto a grandi lettere "trasporto delle ostriche". Era in questo vagone che si trovava il corpo di Cechov: la sua bara in un vagone per il trasporto delle ostriche! Fu come se la vita stessa avesse scritto un'ultima novella di Cechov». ■

di diventare molto in fretta un'accademia morta. Il teatro non è un libro illustrato che si toglie dagli scaffali quando ci serve. Per la sua stessa essenza il teatro deve essere al servizio dei bisogni spirituali dello spettatore del suo tempo». Stanislavskij, nome d'arte di Konstantin Sergeevic Alekseev (1863), era figlio di un ricco mercante di stoffe, la sua era una di quelle facoltose famiglie che con il loro mecenatismo e la loro intelligenza contribuirono a sviluppare la cultura russa. Come tutti i mercanti moscoviti anche gli Alekseev nutrivano un amore appassionato per il teatro, portavano i figli al Bolshoj (con balie, lacché in livrea, governanti e ceste di frutta, samovar, leccornie), diedero vita a una compagnia di famiglia che si esibiva nei due teatrini, uno nella loro casa di Mosca, un teatro-refettorio, e l'altro nella tenuta di campagna a Ljubimovka. Appena poté Stanislavskij si esibì in teatrini di filodrammatici e nel 1888 fonda l'Associazione d'arte e letteratura (società culturale che promosse anche feste, balli, mostre) e pur continuando a recitare si dedica con impegno alla regia, incominciando subito la sua battaglia (che combatterà per tutta la sua lunga vita) contro i *clichés*, i vezzi polverosi dei vecchi attori nel nome della ricerca della verità in scena, che non significava, come da molti fu inteso, una rinuncia alla teatralità, di cui, anzi, Stanislavskij fu sempre audacemente prodigo. È per questo che Dancenko, nemico della recitazione esteriore, si rivolse a lui per l'impresa che sognava, invitandolo a un incontro che diventerà leggendario, il 22 giugno del 1897 al ristorante Slavjanskij bazar dove posero i fondamenti del Teatro d'Arte che, decisero, sarebbe stato inaugurato nell'autunno dell'anno seguente. I rispettivi ruoli furono così stabiliti: Stanislavskij si sarebbe occupato delle soluzioni registiche, mentre Dancenko avrebbe sovrinteso alla scelta dei testi e alle questioni letterarie. Il 14 giugno 1898 la nuova compagnia (trentanove persone, fra Knipper, Moskvina e Mejerchol'd) si ritrova in una baracca di legno vicino al villaggio di Puskino, non lontano da Mosca per cominciare le prove degli spettacoli della loro prima

ZIO VANJA PRO E CONTRO un medico condotto e un grande scrittore

Petr Ivanovic Kurkin (1858-1934), medico condotto, amico fraterno dell'autore (suoi i cartogrammi che Astrov mostra nel terzo atto) scrive commosso dopo la "prima": «Ero in palco con Ivàn Pavlovic e la sua famiglia. Davanti a noi, con straordinaria autenticità, scorreva la sonnolenta vita provinciale, con angoscia e noia, che afferrava indifferentemente tutti, sia i vincitori sia i vinti. Il pubblico ha mostrato interesse, nonostante fosse il pubblico moscovita delle prime, cioè un pubblico severo, esigente, intellettuale; già il primo atto è finito con calorosissimi applausi. Nel secondo atto ci sono già tutti gli elementi che devono inevitabilmente condurre alla catastrofe. A me sembra che questo atto sia il più efficace di tutto il lavoro - efficace anche se leggero: è stato recitato in modo energico, vivo. Aspettavo il terzo atto con particolare impazienza: l'agitazione interiore, che è il motivo centrale, raggiunge il culmine e c'è lo scoppio. Poi l'ultima scena. Ah, l'ultima scena. Formidabile. Con che profondità è stata pensata. L'avevo già notata durante la lettura. E ora, oggi, dopo averla ascoltata in teatro, qui in ufficio, dove tutto è così lontano da qualsiasi lirismo, non posso dimenticare l'incanto di quell'ultima scena. Non posso applicarmi alle mie cifre e alle mie relazioni. Mi sembra di esser stato trasportato lontano in un piccolo mondo pieno di vita. E gli echi di quel mondo mi risuonano ancora profondamente nell'anima e mi impediscono di attendere al mio lavoro quotidiano. Tutto ciò che mi circonda mi sembra, ora, così poco interessante, così noioso. Mi piacerebbe capire in che cosa consiste l'incanto dell'ultima scena, al termine della quale si vorrebbe solo piangere, piangere senza fine. Il punto non sta, certo, nella morale enunciata da Sonja. Al contrario, direi. È probabile che molti, al giorno d'oggi, questa morale non l'accettino, che per alcuni addirittura indebolisca l'effetto. Il punto sta, mi sembra, nella tragicità della situazione, nella tragicità del quotidiano che ritorna al suo posto, che ritorna per sempre e per sempre incatena questa gente. Il punto sta anche nel talento con cui è descritta la vita e l'anima di gente semplice, normale. Tutte le strade sono piene di questa gente semplice, e ciascuno di noi porta in sé una particella di quella semplicità. Perciò, vedendo l'ultima scena, quando tutti se ne sono andati, quando ricomincia la quotidianità senza fine, con i grilli, i conti eccetera, ho sentito quasi fisicamente un dolore, un dolore che era completamente mio. Mi sembrava che anche intorno a me se ne fossero andati tutti e che io stessi lì seduto a fare i conti. Forse ora non sono obiettivo, sono un ignorante, ma sono pronto a sostenere che l'ultima scena di *Zio Vanja* è una delle scene più forti e più impressionanti della nostra letteratura drammatica. E, certo, bisogna avere non solo un grande talento ma anche una grande anima per scrivere una scena simile» (lettera del 27 ottobre 1899, da Mosca).

Per Lev Nicolaevic Tolstoj, che lo ammirava moltissimo come narratore, Cechov come drammaturgo valeva poco. Gli disse un giorno: «Sapete io detesto Shakespeare, ma le vostre commedie, le trovo ancora peggio delle sue».

Aleksandr Sanin, attore e collaboratore del Teatro d'Arte, si affrettò a comunicare a Cechov la visita del grande scrittore: «"Dov'è il dramma?", sbraitava il genio, "in che cosa consiste? Non fa che girare intorno allo stesso punto!"... Poi ha detto che Astrov e zio Vanja sono personaggi spregevoli, fannulloni che rifuggono da qualsiasi impegno e si rifugiano in campagna come ancora di salvezza... Si è dilungato su questo argomento... Ha detto anche che "Astrov dovrebbe prendersi una bella bionda, zio Vanja una bella bruna e smetterla di tamponare la Serebrjakova, è sconveniente e immorale"» (lettera del 12 maggio 1900, da Mosca).

Guerrieri nelle sue note al teatro di Cechov riporta una dichiarazione tolstojana:

«Per suscitare stati d'animo c'è la poesia lirica. La forma drammatica serve e deve servire ad altri scopi. In un'opera drammatica bisogna porre qualche problema che la gente non abbia ancora risolto e farlo risolvere da ciascun personaggio secondo la propria coscienza. È come un'esperienza di laboratorio. In Cechov non c'è nulla di tutto questo. Egli attira l'attenzione degli spettatori, per esempio, sul destino di quei due disgraziati di *Zio Vanja* e del dottor Astrov, ma li compiangono solo perché sono nei guai. Non lo preoccupa il fatto che forse i loro guai sono meritati. Egli fa dire loro che una volta essi erano gli uomini migliori del circondario: i migliori in che cosa non lo dice. Ma secondo me essi sono sempre stati due sciagurati, due nullità e per questo le loro sofferenze non meritano nessun riguardo». ■



«ВИШНЕВЫЙ САДЪ» А. П. ЧЕХОВА. Моск. Худож. Театр.
Раневская—О. Л. Книппер.
Собств. изд. К. А. Фисшер, Москва.



stagione. «Furono sin dall'inizio sbandite le gerarchie e i privilegi e persino l'immagine del primo attore, perché - come afferma Stanislavskij - "non esistono piccole parti, esistono piccoli artisti" e perché "oggi Amleto, domani comparsa, ma anche come comparsa egli deve essere artista". Cominciarono le famose prove a tavolino, in cui, con pazienza monastica, con una lentezza che non lasciava àdito al caso né all'improvvisazione, scomponendo il testo in frammenti, ripetendolo a piccoli brani, e non tutto di seguito, come usavano i vecchi teatri. Lunghe prove, tele di Penelope, che divennero proverbiali per il silenzio di cristallo che vi regnava, per la disciplina da ordine religioso. Guai se tardavano, se non sapevano la parte, se dicevano le battute a mezza voce senza impegnarsi. Stanislavskij introdusse un "giornale", un "libro dei protocolli", nel quale si registravano le assenze, le infrazioni, i ritardi. Indifferenza, mestiere e capriccio non ebbero dunque franchigia nella baracca di Puskin: come asserì Stanislavskij, "ogni trasgressione della vita creativa del teatro è delitto"» (A. M. Ripellino). Cechov di Stanislavskij aveva seguito alcune iniziative della sua Associazione, senza, a dire il vero, che trapelasse una qualche simpatia nei suoi confronti, mentre era molto amico di Dancenko, che lo aveva sempre seguito con estrema attenzione e consigliato con molta franchezza. Nell'aprile 1898 il neo-direttore Nemirovic-Dancenko gli chiedeva il permesso di mettere in scena *Il gabbiano* nella stagione inaugurale. Cechov non voleva neppure sentire parlare, non desiderava affrontare un secondo insuccesso. Ma Nemirovic non desistette: «Se non ci volete dare il vostro consenso, per me è una grave perdita, perché *Il gabbiano* è l'unica opera moderna che, quale regista, mi appaia degna e valida, mentre voi siete l'unico scrittore moderno che significhi qualcosa da un punto di vista teatrale, per chi voglia avere un bel repertorio». E Cechov niente, neppure rispose. Nemirovic imperterrito tornò alla carica, giocò sull'amicizia, propose di andare a discutere con lui prima delle prove. Cechov questa volta rispose. «D'accordo, allora, venite. Non potete immaginare come mi faccia piacere vedervi e poter discutere la cosa con voi. Per un piacere come questo sono disposto a consegnarvi tutte le mie opere teatrali».

Il Gabbiano annoia Stanislavskij

Ma i problemi per Dancenko non erano affatto finiti. Stanislavskij, come ammetterà anni dopo ne *La mia vita nell'arte*, sua autobiografia creativa, faticava non poco a comprendere Cechov. «Pochi a quel tempo comprendevano l'opera di Cechov, che oggi invece ci appare così semplice. Pareva che essa fosse poco scenica, monotona, noiosa. Per prima cosa, Vladimir Ivanovic incominciò a persuadere me, che, come gli altri, a una prima lettura del *Gabbiano*, l'avevo trovata strana. I miei ideali letterari di allora erano ancora abbastanza primitivi. Per molte sere Vladimir Ivanovic mi spiegò il fascino dell'opera di Cechov. Mentre V. Nemirovic-Dancenko parlava del *Gabbiano*, l'opera mi piaceva. Ma appena rimanevo solo con il testo fra le mani, di nuovo mi annoiavo. Intanto però spettava a me scrivere la messinscena e tracciare il piano, poiché a quel tempo io più degli altri conoscevo questo genere di lavoro preparatorio di regia». Abbiamo visto all'inizio che l'esito felice dello spettacolo arrecò a tutti un gran sollievo. Dunque, il successo. Ma Cechov lo spettacolo non lo aveva ancora visto. La ragione per cui si trovava a Jalta era il suo sempre peggiore stato di salute. La tisi si era aggravata. «I miei polmoni sono un poco malconci - scrive a un amico, il 16 aprile 1897 - Il 20 marzo partii per Pietroburgo ma lungo la strada ho avuto degli sbocchi di sangue, mi toccò fermarmi a Mosca e curarmi in una clinica per due settimane. I medici hanno diagnosticato un processo apicale, e m'hanno vietato quasi tutto quel che c'è d'interessante». In seguito alle insistenze dei medici lo scrittore decide di trasferirsi al sud, in Crimea. Vende la casa di Melichovo e compra un appezzamento di terreno a Jalta su cui fa costruire una villa. Ed è proprio quando Cechov si prepara a vivere da esiliato in quella che chiama una "Siberia calda" che ha inizio il rapporto d'amore con Ol'ga Knipper, attrice del Teatro d'Arte, interprete dell'Arkadina nel *Gabbiano*, e poi di Elena in *Zio Vanja*, di Masa in *Tre sorelle* e di Ljubov' Ranevskaja nel *Giardino dei ciliegi*. Salutata come ultima pagina della sua vita, la sua unione con Ol'ga sarà fatta di incontri rari e di molte lettere. Lei le scriveva da Mosca dove provava e recitava e lui le rispondeva dalla sua dacia di Jalta.

A chi dare *Zio Vanja*? Dancenko, con la sua ammirevole perseveranza, in un *post scriptum* alla lettera in cui descrive in dettaglio la serata felice del *Gabbiano*, chiede: «Ci dai *Zio Vanja*?» Ma Cechov aveva già promesso il testo al Piccolo Teatro, e per di più non era affatto convinto che il Teatro d'Arte fosse l'unico in grado di rappresentare i suoi testi e, fra l'altro gli erano giunte voci sia per quanto riguardava la parte di Trigorin rappresentata da Stanislavskij, sia per quella di Nina recitata dalla Roksanova, che lo facevano dubitare assai che il Teatro d'Arte di Mosca avesse interpretato bene il suo lavoro. La vecchia diffidenza per Stanislavskij rispuntava fuori. Fu deciso di dare una rappresentazione privata de *Il gabbiano* ad uso particolare dell'autore senza costumi e senza scene.

«Ho visto una rappresentazione de *Il gabbiano* senza alcuno scenario - scriveva a Gor'kij -, e debbo dire che non sono in grado di esprimere alcun giudizio imparziale, giacché lo stesso Gabbiano recitava in modo abominevole, singhiozzando tutto il tempo, mentre Trigorin (il romanziere) si muoveva sul palcoscenico e parlava come se fosse colpito da paralisi; poiché egli "non è padrone di se stesso", l'attore s'è sentito autorizzato a interpretarlo in un modo tale che a me dava nausea tenergli gli occhi addosso».



«ВИШНЕВЫЙ САДЪ» А. П. ЧЕХОВ. Моск. Худож. Театръ.
Фирсъ.—А. Р. Артемъ.
Собств. изд. К. А. Фишеръ, Москва.

Due sconvenienti colpi di pistola. Dunque, Cechov cede *Zio Vanja* al Malyj. Ma questo era un teatro imperiale e doveva sempre sottoporre i testi a una serie di controlli preliminari. Gli intoppi iniziano quando il testo venne sottoposto a professori del Comitato letterario-teatrale, i quali chiesero a Cechov di introdurre alcune modifiche, e osservano: «Che Vojnickij possa non amare il professore come marito di Elena è comprensibile; che la sua cultura e moralità l'infastidiscano, è ovvio, ma che egli improvvisamente perda ogni stima e fiducia nell'opera scientifica di Serebrjakov, in quanto critico dell'arte, questo, è un po' strano... e non può essere poi una ragione perché egli lo prenda a pistolettate e si getti al suo inseguimento come un energumeno. Se lo spettatore associa questo incidente con lo stato di ubriachezza nel quale l'autore, non si sa perché, un po' troppo spesso ci mostra e Zio Vanja e Astrov, la spiacevole e inaspettata intrusione di questi due colpi di pistola assume una luce del tutto singolare e indesiderabile». La votazione si risolse a sfavore di Cechov per un solo voto. Va però detto che presidente del Comitato, e in quanto tale aveva diritto a due voti, era nient'altri che Vladimir Dancenkov. Avrebbe, quindi, potuto rovesciare la situazione, ma se ne guardò bene. Anzi non si presentò proprio alla riunione e subito dopo annunciò le sue dimissioni. Il condirettore del Teatro d'Arte non perde tempo a comunicare a Cechov che il teatro è pronto a mettere in scena *Zio Vanja* senza cambiare una virgola. Il 26 ottobre del 1899 al Teatro d'Arte si leva il sipario su *Zio Vanja*. Di nuovo la salute impedisce a Cechov di assistere allo spettacolo. «Ora è difficile credere - ricorderà Stanislavskij in *La mia vita nell'arte* - che dopo la prima di *Zio Vanja*, in stretta compagnia, ci riunimmo in un ristorante e ci mettemmo a piangere perché lo spettacolo, secondo il parere di tutti, fu un fiasco». Da Jalta il 30 ottobre Cechov scrive alla moglie, interprete della parte di Elena. I telegrammi cominciarono ad arrivare il 27 sera, mentre ero già a letto. Me li trasmettono per telefono. Ogni volta mi svegliavo e correvo al telefono al buio, a piedi nudi, tutto intrizzito; poi, appena mi riaddormentavo, daccapo e daccapo il campanello. È il primo caso in cui la gloria non m'ha lasciato dormire. Nel telegrammi non si parlava che delle chiamate alla ribalta e del brillante successo, ma si sentiva in essi qualcosa di sottile, d'appena afferrabile, dal quale ho potuto concludere che in tutti voi l'umore non era poi così buono. I giornali ricevuti oggi hanno confermato questa mia congettura. Sì, attrice, per voi tutti attori del Teatro d'Arte un normale, medio successo è ormai troppo poco. Vi ci vogliono scoppi, fucileria, dinamite. Siete completamente viziati, rintronati dai continui discorsi sui successi, sugli incassi completi o incompleti, siete già intossicati da questa droga - e fra due o tre anni sarete tutti dei buoni a nulla. Ecco, prendete su!»

I grilli del regista e dell'autore

Non bisogna dimenticare che lo Stanislavskij che mette in scena Cechov è un regista che ha appena intrapreso la sua ricerca artistica. Il lavoro che compie in scena con e senza attori è proprio ai suoi primi passi e sarà lui stesso a dichiarare i suoi errori, i suoi credo ormai superati nel suo libro autobiografico. Sono diventate leggendarie le sue fittissime partiture sonore di versi d'animali e di rumore d'oggetti che non sempre si mantenevano nella giusta misura: «Al tempo in cui mi riferisco la nostra tecnica interiore e la capacità di influire sull'anima creativa degli artisti, come per il passato, erano ancora primitive... Per aiutare gli attori a muovere la loro memoria affettiva, a risvegliare nella loro anima le intuizioni creative, noi cercavamo di creare l'illusione mediante gli scenari, il giuoco delle luci e dei suoni. - Sentite! - diceva Cechov a qualcuno, ma in modo che io sentissi, - scriverò un nuovo dramma, che incomincerà così: "Che meraviglia, che silenzio! Non si odono né uccelli, né cani, né cuculi, né civette, né usignoli, né orologi, né campanelli e nemmeno un grillo canterino". Naturalmente era un'allusione diretta a me». Ma Cechov non era poi troppo lontano dallo scrupolo di Stanislavskij.

«Pretese che Lopachin portasse le scarpe gialle. Per Trigorin voleva "calzoni a scacchi e scarpe bucate", e si dolse di Stanislavskij che lo interpretava, indossando calzoni bianchi e scarpine da spiaggia. Quando poi questa parte fu affidata a Kacalov, Anton Pavlovic si preoccupò di altri nonnulla: "Le canne da pesca, sapete, devono essere di fabbricazione domestica; storte. Le fa lui stesso col temperino... Il sigaro deve essere buono. Magari non troppo, ma assolutamente con carta argentata." Dopo averlo osservato nelle spoglie di Versinin, Cechov disse a Kacalov: "Bene, assai bene... Solo che voi portate la mano alla visiera non come un colonnello, ma come un tenente. Bisogna fare il saluto con più autorità, con più sicurezza."» (A. M. Ripellino)

La montagna va da Maometto. Tante pene, tante fatiche per mettere in scena uno spettacolo che Cechov non può vedere. Ecco allora che il Teatro d'Arte prese una decisione: «Ci dicemmo: "Anton Pavlovic non può venire da noi, perché è malato, perciò noi che stiamo bene andremo da lui. Se Maometto non va alla montagna, la montagna andrà a Maometto - ricorderà Stanislavskij ne *La mia vita nell'arte* - Gli artisti con le loro mogli, i bambini, le bambinaie, gli operai, i trovarobe, i costumisti, i parrucchieri, alcuni vagoni di accessori, nel momento di maggiore impraticabilità delle strade, si mossero dalla fredda Mosca verso il sole meridionale. ... Rappresentammo per Cechov e naturalmente per Sebastopoli *Zio Vanja*. Il successo fu straordinario. L'autore fu chiamato ripetutamente alla ribalta. Questa volta Cechov fu contento dell'esecuzione. Per la prima volta egli vide il nostro teatro in pieno allestimento per uno spettacolo pubblico».

Due commedie "noiose". «Io sono dell'opinione che il vostro teatro deve mettere in scena soltanto lavori attuali, soltanto! - scrive Cechov alla Knipper il 13 novembre del 1900 - Voi dovete interpretare unicamente la vita contemporanea, quella stessa che l'*intelligencija* vive e che non è rappresentata negli altri teatri per la loro completa mancanza di cultura e in parte per inettitudine». Cechov per la prima volta si accinse a scrivere un testo su commissione del Teatro d'Arte. Lavorò a *Tre sorelle* nel corso dell'autunno del 1900. «È venuto fuori un dramma noioso, lento, arduo; arduo perché vi sono, ad esempio, quattro protagonisti, e un'atmosfera, come si dice, più nera della notte» scrive alla grande attrice pietroburghese Vera



«БИШНЕВЫЙ САДЪ» А. П. ЧЕХОВА. Моск. Худож. Театръ.
Шарлотта Ивановна — Е. П. Муретова.
Собр. г. К. А. Ташеръ, Москва.



Komissarzewskaja che gli chiede il testo. Curiosa questa definizione del testo, visto che Stanislavskij nel suo racconto della prima lettura di *Tre sorelle* al Teatro d'Arte, scrisse che Cechov rimase molto contrariato nell'apprendere che gli attori avevano versato copiose lacrime alla fine del copione, poiché lui era convinto di avere scritto una commedia. Il lavoro di messinscena sarà anche questa volta accompagnato da numerosi incomprensioni. Scrive alla Knipper il 20 gennaio 1901: «E come vanno le *Tre sorelle*? A giudicare dalle lettere, dite tutti un mucchio d'assurde sciocchezze». Cechov non solo si guardò bene dall'assistere alla "prima" dello spettacolo - il 31 gennaio 1901 - ma prese, alla lettera, "le distanze" da un altro possibile insuccesso e partì per un viaggio in Francia (Nizza) e in Italia (Roma e Napoli). Ma questa volta il successo dello spettacolo fu indiscutibile. Ormai il Teatro d'Arte non poteva più avere una stagione senza una nuova opera di Cechov. Erano mesi che Dancenko e Stanislavskij fremevano per avere quella che tutti sapevano sarebbe stata l'ultima opera teatrale di Cechov. Lo scrittore era ormai consumato dalla tubercolosi. Si temeva che non ce l'avrebbe fatta a finirlo. Scrivere il *Giardino* gli costerà molta fatica, sarà più volte preso da dubbi e dalla voglia di lasciarla lì. Ma i due direttori lo tampi-

LA VITA COM'È, PUNTO E BASTA

Cechov fece fatica a essere capito dai suoi contemporanei, anche se il talento gli veniva riconosciuto; critici e anche amici come il suo primo editore Suvorin lo accusarono di essere impassibile, indifferente al bene e al male, privo di ideali. Ci fu chi lo definì il «principe della letteratura senza principi». Nei suoi testi teatrali, poi - dicevano - si faticava a trovare l'azione, la favola, il «dramma» insomma. Giudizi condivisi anche più tardi, quando i suoi testi cominciarono ad andare sulle scene europee, alcuni non riuscivano a vedere altro nei suoi drammi che «documenti, frammenti della storia russa», come scrisse negli anni '20 Marcel Achard, commediografo francese di fama. Lo stesso Cechov, del resto, in una lettera a Suvorin del 25 novembre 1892 si dimostra impietoso verso la sua generazione letteraria:

«Ditemi in coscienza, chi, dei miei coetanei, cioè degli uomini fra i trenta e i quarantacinque anni, ha dato al mondo non foss'altro che una goccia di alcool? Cosa sono Korolenko, Nadson e tutti i drammaturghi contemporanei, se non limonata? I quadri di Repin o di Siskin vi hanno forse fatto venir le vertigini? Robetta graziosa, piena di maestria. Vi estasiaste, ma nello stesso tempo non riuscite a dimenticare che avete voglia di fumare. È questo il periodo aureo della scienza e della tecnica, ma per noi altri scrittori è un'epoca frolla, acida, tediosa, noi stessi siamo acidi e tediosi... Gli scrittori che noi diciamo immortali o semplicemente buoni e che ci inebriano hanno, ricordatevelo, un contrassegno comune e assai importante: essi procedono in una data direzione e vi invitano a seguirli, e voi sentite non con la mente ma con tutto l'essere che hanno uno scopo, come l'ombra del padre d'Amleto, la quale non senza motivo appariva e turbava l'immaginazione. A seconda del loro calibro alcuni perseguono scopi immediati: l'abolizione del servaggio, la liberazione della patria, la politica, la bellezza o semplicemente la vodka, come accade a Denis Davydov; altri invece hanno scopi lontani: Dio, la vita d'oltretomba, il bene dell'umanità, ecc. I migliori fra di loro sono realisti e ritraggono la vita com'è, ma per il fatto che ogni loro riga è impregnata, come da un succo, dalla consapevolezza dello scopo, voi, oltre a sentire la vita com'è, la sentite anche come dovrebbe essere, ed è questo che vi avvince. E noi?! Noi rappresentiamo la vita com'è, punto e basta. Più in là non ci farete andare, nemmeno con la frusta. Non abbiamo scopi né immediati né lontani, e nella nostra anima c'è il vuoto assoluto. Non abbiamo concezione politica, non crediamo nella rivoluzione, non abbiamo un Dio, non temiamo i fantasmi e, quanto a me, non temo neppure la morte e la cecità. Chi non vuole non spera e non teme nulla, non può essere un artista. Sia questa una malattia o no, poco importa; bisogna però riconoscere che ci troviamo in una maledetta situazione». ■

navano, non lo mollavano un istante. Dichiaravano che senza di lui il Teatro d'Arte sarebbe crollato. «Mi pare che nella mia commedia, per quanto noiosa, c'è qualcosa di nuovo - scrive il 25 settembre 1903 alla Knipper, non meno ansiosa dei due registi di avere la nuova commedia - A proposito, in tutto il lavoro non c'è neppure uno sparo». Oggi riesce davvero difficile immaginare che all'arrivo di un nuovo copione, pur se atteso, un intero teatro si precipiti come un sol uomo sulle sue pagine, se lo contenda, bramoso di leggerlo. È quello che accadde quando finalmente Cechov inviò alla Knipper il testo finito del *Giardino dei ciliegi*. «L'ho letto e sono corsa al teatro - risponde Ol'ga il 19 ottobre 1903 - Vladimir Ivanovic ha ghermito la pièce. Arrivano Kacalov, Luzskij, Moskvina e a tutti viene concesso solo di "tenerla un po'". Se avessi visto i volti di tutti, chini su *Il giardino dei ciliegi!* A questo punto, naturalmente, tutti cominciano ad insistere perché venga letta subito. Chiudono la porta a chiave, sfilano la chiave e cominciano. Avevamo appena finito quando è arrivato Konstantin Sergeevic e subito, senza nemmeno salutarmi, ha steso la mano verso la pièce, che avevo io. Poi è arrivato Morozov, a cui la pièce è stata lasciata per la sera. Tutti ascoltavano con venerazione, con i volti rapiti e la lettura era interrotta da risa o da segni di approvazione. Questa mattina la legge Konstantin Sergeevic e domani verrà letta a tutta la compagnia». Lo spettacolo andò in scena il 17 gennaio 1904, il giorno in cui Cechov compiva quarantaquattro anni. È questa la prima volta che lo scrittore è a Mosca per una sua "prima" al Teatro d'Arte. In realtà non volle comunque assistere allo spettacolo perché aveva saputo che c'era intenzione di celebrare i venticinque anni della sua attività letteraria. Però, alla fine del terzo atto, l'attore e amico Visnevskij andò a prenderlo e lo trascinò quasi a forza in teatro. Tutti poi descriveranno la comparsa di Cechov sul palcoscenico come un avvenimento commovente e al contempo penoso. Imbarazzato, scosso dalla tosse, il volto scavato dalla malattia, lo scrittore sopportò stoicamente omaggi e discorsi e, forse, non senza provare un certo piacere: «M'hanno reso onori così grandi, così affettuosi e in fondo inattesi, che non riesco ancora a riavermi», scrisse qualche giorno dopo al critico Batjuskov. Ma ancora una volta lo spettacolo lo aveva deluso e in modo particolare Stanislavskij: «Il mio dramma è stato rappresentato ieri - scrisse allo scrittore Leont'ev - e perciò oggi non mi sento di un umore particolarmente felice». ■

Le nostre fonti

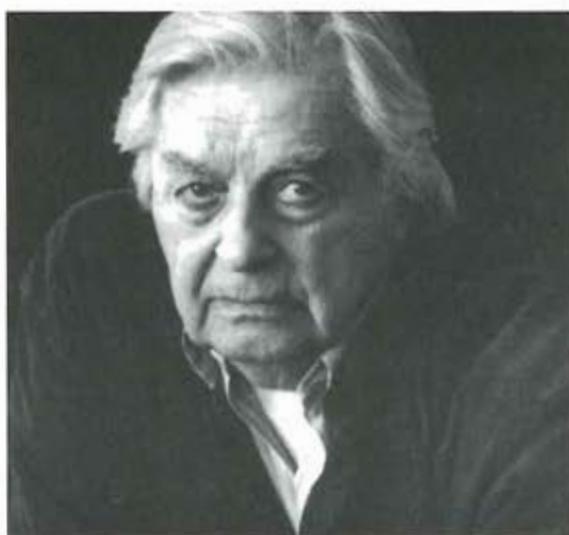
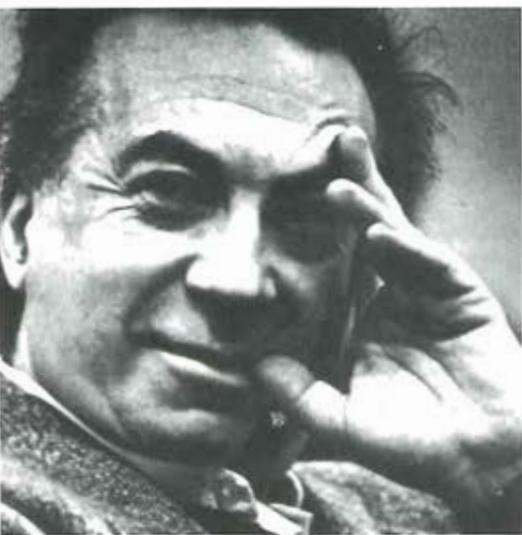
Appunti, ricordi e testimonianze delle pagine che seguono sono state tratti dai seguenti libri:

- Anatolij Efros, *Prodolzenie teatral'nogo romana (Seguito del romanzo teatrale)* e *Kniga cetervertaja (Libro quarto)*, Moskva, Panas, 1993.
- Teatr Anatolija Efrosa. *Vospominanja. Stat'i (Il teatro di Anatolij Efros. Ricordi. Articoli)*, Moskva, Artist. Režisser. Teatr, 2000.
- Jurij Ljubimov, *Ja. Rasskazy starogo vremena (Racconti del tempo passato)*, Moskva, Novosti, 2001.
- Anatolij Smeljanskij, *Predlagaemye obščestvennye. Iz žizni russkogo teatra vtoroj poloviny XX veka (Circostanze date. Dalla vita del teatro russo della seconda metà del XX secolo)*, Moskva, Artist. Režisser. Teatr, 1999.
- Peter Stein, *Mon Tchekhov*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2002.
- Les voies de la création théâtrale. 10. Krejca - Brook*, Paris, Editions du centre national de la recherche scientifique, 1982.
- Otomar Krejca et le Théâtre Za Branou de Prague*, Supplément à *Travail Théâtral*, Lausanne, La Cité, 1972.

Le traduzioni sono di Roberta Arcelloni e Elisabetta Longoni.

In apertura, un ritratto di Cechov a 22 anni; in queste pagg. quattro cartoline con i primi interpreti del *Giardino dei ciliegi*: K. Stanislavskij come Gaev; O. Knipper come Ranevskaja; A. Artëm come Firs e E. Muratova come Charlotta.

Undici



Gli appunti di Anatolij Efros, il primo regista russo che ha liberato Cechov dalle incrostazioni sentimentali e ha dissolto l'atmosfera malinconica di maniera che lo avvolgeva da tempo, la descrizione dell'inizio fulminante delle *Tre sorelle* di Jurij Ljubimov, il ribelle della Taganka, e due interviste, una a Lev Dodin i cui Cechov abbiamo potuto vedere anche qui in Italia e l'altra ad Anatolij Vasil'ev, che non ha mai messo in scena Cechov né intende farlo in futuro

Tre sorelle. Qualche volta mi sembra che nelle *Tre sorelle* tutto dipenda da come è detta la prima battuta di Ol'ga. Se si trova il modo giusto di dire questa battuta, mi sembra, allora anche tutto lo spettacolo andrà come deve. Dove si trova la difficoltà? Ascolto un disco con una vecchia incisione dello spettacolo del Teatro d'Arte, qui la Elanskaja pronuncia le prime parole sonoramente, con vigore, come se non pensasse ad alcun significato recondito, come se non fosse affatto complicato. Lei dice con semplicità e vigore: «Un anno fa oggi nostro padre moriva. Cinque maggio, il tuo onomastico, Irina. Faceva molto freddo, nevicava allora. Io credevo di non arrivare alla sera. Tu eri morta, disfatta. È passato un anno, ce ne ricordiamo appena. Tu hai il vestito bianco, ti brillano gli occhi». Non è un gran monologo. Ma io chissà perché mi ci dibatto sopra da un sacco di tempo e non so cosa suggerire ai miei attori. Allora al Teatro d'Arte non se ne facevano un problema. Tutto era loro chiaro: oggi è il cinque maggio, l'onomastico di Irina. Oggi siamo allegri, e un anno fa eravamo tristi... Ol'ga corregge i compiti e dice a voce alta quello che pensa. Questo bisogna fare e basta, non c'è proprio nulla qui da

arzigogolare e da escogitare. Ma non mi riesce, non mi riesce, per quanto mi ci metta. Forse, i vecchi attori avevano già tutto nel sangue e non dovevano pensare a nulla di particolare. Invece noi cominciamo a scomporre, smontare, sezionare, e tutto risulta parziale. Si ha sempre voglia di sottolineare, spiegare qualcosa in modo eccessivo. Sembra che diversamente, senza una particolare sottolineatura, le cose risultino banali, triviali. Quante volte abbiamo già ascoltato queste frasi. Hanno smesso di risuonare in modo interessante. Già non vi prestiamo più orecchio. E allora pensi: forse, all'inizio potrebbero danzare e Ol'ga parla – guarda un po' come passa il tempo - sui passi di danza. Erano tempi tristi, e ora sono più allegri. Ma subito mi zittisco da solo: no, non c'è bisogno di nessuna danza. Che c'entra la danza? Per quale ragione? Viene a noia ogni tanto questo fare il regista. O forse si tratta di una riflessione inquieta sulle contraddizioni della vita? Ci sono molti contrasti, e i contrasti inquietano, fanno soffrire. Nel primo caso si cade invo-

EFROS

variazioni su Cechov

a cura di Roberta Arcelloni



russia

lontaneamente in un'allegria volgare, nel secondo caso in una cupezza altrettanto volgare. E Cechov non è più Cechov. I vecchi attori del Teatro d'Arte avevano ragione, probabilmente. Prendevano tutto nella sua interezza. E in questa interezza c'era ancora una rara limpidezza, semplicità e saggezza. Non si dava troppo rilievo a nulla, tutto era solo interiore. Esteriormente ci si esprimeva con semplicità, maestosamente e sonoramente: un anno fa era peggio di ora, anche se anche adesso non va tutto bene. Chiaro, semplice, perfetto. Quasi fosse il risultato di lunghissime riflessioni e di lunghissime sofferenze. Ma queste riflessioni e queste sofferenze sono state così grandi da portare alla nascita di uno stato tranquillo e elevato. Una riflessione elevata e tranquilla sui drammi e le inquietudini della vita.

Una volta abbiamo provato il quarto atto delle *Tre sorelle* in una piccola stanza. Di solito io, se sento una nota falsa, fermo gli attori se non alla prima alla seconda frase, ma là io non riuscii ad alzarmi neppure quando udii una evidente imprecisione. E allora anche l'imprecisione seguente non mi ferì poi così tanto l'orecchio. In una parola, invece di provare, io cominciai ad ascoltare e a guardare che cosa da tutto ciò sarebbe uscito fuori. Gli attori camminavano per la piccola stanza, dove noi tutti eravamo seduti, cercando di ricordarsi quello che io avevo loro chiesto di fare l'ultima volta, e senza un particolare sforzo, leggendo i loro appunti, pronunciavano il testo. «Guardiamo fino alla fine e vediamo in che punto ci sarà la mancanza di verità più grande - pensai io - E a quel punto li fermerò» ma a poco a poco io in qualche modo fui trascinato dentro il testo cechoviano e cominciai a osservare con interesse, senza nessuna valutazione critica. Mi faceva anche una certa impressione che si vagasse in continuazione su questo piccolo palcoscenico e che gli attori non facessero pause, così che rifuggivano dal pensiero di interpretare qualcosa. Loro sentivano che era indispensabile solo scorrere rapidamente tutto il primo atto e parlavano uno dietro l'altro, senza mettere nulla in risalto e senza soffermarsi su nulla. A poco a poco si compose un quadro il quale, alla fin fine, era forse proprio quello voluto da Cechov. Nessuno sembrava notare tutto quello che di serio, di tragico, di profondo, accadeva. Tutti vagavano, si separavano, di nuovo si ritrovavano. Un piccolo avvenimento si sovrapponeva a un altro e inesorabilmente tutto di nuovo conduceva da qualche altra parte. Il barone usciva per andare al duello; Versinin andava via per sempre; Ol'ga che aveva condannato Masa per il suo amore per Versinin, ora era lì ad aspettare l'arrivo di Masa perché potesse dire addio a Versinin. Come se una forza superiore a loro governasse le persone e loro a questa forza si inchinassero. All'improvviso con forza particolare, quasi fosse la prima volta, io afferrai le parole di Ol'ga sul loro giardino, che era come un cortile di passaggio, attraverso cui si va e si viene in continuazione. Sembrava non ci potesse essere nulla di più disarmonico delle loro conversazioni. Spesso iniziavano un discorso su qualcosa e all'improvviso lo chiudevano del tutto inaspettatamente. Tutte queste persone non erano padrone di se stesse. Ol'ga non voleva essere preside e lo era diventata, e dunque, addio Mosca. Irina dopo pranzo dovrebbe spedire le sue cose alla fabbrica di mattoni e il giorno dopo sposarsi con Tuzenbach e andare là con lui. Nulla di tutto questo accadrà, poiché Solenin ucciderà Tuzenbach. E la Mascia, la magnifica Mascia, la prima a sentire parlare del duello, ne parla in modo sconclusionato e solo di passaggio dice che si sarebbe dovuto impedire il duello. Non si dà da fare per compiere qualcosa di concreto perché il duello non avvenga, ma ne parla così, di passaggio. E non perché lei è presa dalla sua pena oppure perché è insensibile, ma perché, purtroppo, spesso nella vita accade così, anche se le persone lo negano recisamente. Non vogliono riconoscerlo. Si comincia a dire che così si comportano solo le persone cattive. Ma dai testi di Cechov noi sappiamo che non è affatto così. Non accade solo alla persone cattive. Cechov ama Mascia, e anche Cebutykin e Andrej. Ma la vita è una cosa per molti versi assurda. Così assurda che può girare la testa se la guardi con un po' di distacco. Per vedere com'è davvero. Quando Mascia all'improvviso, singhiozzando forte, cade sul petto di Versinin, questo non corre via per avvisare che non partirà con

gli altri, per restare con Mascia. Al contrario, comincia ad allontanare Masa da sé, e la allontana bruscamente, perché è ora di andare via: il battaglione lo aspetta. Kulygin per far ridere la moglie in lacrime si mette baffi e barba ridicoli, che ha sottratto a un ragazzo del ginnasio. Cebutykin comunicando la morte del barone aggiunge subito di essere stanco morto. Si siede lontano e comincia a canticchiare fra sé «ta-ra-ra-bumbia» Guardi tutto questo e ti corrono i brividi lungo la schiena perché è tutto vero. Così vivono gli uomini. Eppure sono persone magnifiche, gentili... Ma la vita le trascina via e soltanto a qualcuno riesce di uscire dalla corrente. Altri riescono solo a domandare: «Dove? Perché? Poterlo sapere...» E molto raramente qualcuno si ferma oppure riesce a cambiare strada... Ecco di che testo si tratta. Altro che fare la commedia o la tragedia. Basta leggerla rapidi rapidi. Rapidamente e con leggerezza. E proprio la rapidità rivelerà le cose più terribili.

Il giardino dei ciliegi. Allora, nelle conversazioni notturne con Vysockij e Efros, parlavamo del fatto che bisognava soprattutto capire lo stesso Cechov, ma che Cechov si era dissolto in tutti i suoi personaggi. Lopachin è prima di tutti Cechov. Petja gli dice «Hai le dita sottili, tenere, come quelle di un artista, la tua anima è sottile». Anche Lopachin tratta i personaggi del *Giardino* come bambini. Li ama pazientemente, e loro hanno fiducia in lui, per questo l'acquisto del giardino dei ciliegi è per loro e per lui stesso un tradimento. Lopachin questo lo percepisce molto bene. Come se avesse venduto come schiavi quei bambini. Ecco perché il grido dell'anima nel monologo, il dolore si trasforma in un fare sbarazzino. Lui, ubriacandosi e gozzovigliando, si ripara da se stesso e dalla Ranevskaja. Il monologo di Lopachin nel terzo atto: «Io l'ho comprato» è interpretato da Vysockij al livello più tragicamente elevato delle sue canzoni migliori. Questo monologo per lui era una canzone. E qualche volta alcune parole lui le cantava davvero, tirava e tirava le consonanti fino ad arrivare a un suono rauco, e poi all'improvviso le troncava bruscamente. E come ballava freneticamente in questo monologo! Come saltava verso un ramo fiorito di ciliegio in proskenio, cercando di strapparli! Non si metteva in ginocchio davanti alla Ranevskaja ma ci si ritrovava in modo naturale, nella danza, e allora subito cambiava tono, nel rivolgersi a lei. Ritornava all'istante sobrio. Con tenerezza disperata: «Perché, perché non mi avete ascoltato?» Varja per cinque volte durante il suo monologo gettava ai suoi piedi le chiavi, prima che lui se ne accorgesse, a una volta notato con tono distratto, come ragionasse fra se di una cosa poco importante: «Ha gettato le chiavi, vuole dimostrare che lei qui non è più la padrona». E di nuovo esplodeva: «non importa... musica, suona...

EFROS che non sapeva bere

Una bassa soglia del dolore, come se gli mancasse la protezione della pelle, qualità che egli riteneva peculiare alla natura dei grandi artisti, era anche una caratteristica della sua natura. Poteva piangere o perdere i sensi per l'acutezza del suo sentimento di immedesimazione durante alcuni momenti teatrali. Nei suoi occhi scuri dal taglio orientale, anche quando rideva, restava l'angoscia. Non era capace di bere - cosa che nel nostro teatro appare contro natura e persino pericolosa: non aveva a portata di mano il mezzo più accessibile per mitigare il dolore e l'anima. Per lui il lavoro - dalla mattina fino a tarda notte - era come una bevuta. Prova - sei la mia passione. Il culto delle prove, che con il tempo egli trasformò in momenti spettacolari unici. Nel cechoviano *Gabbiano* (1966) con un sol colpo Efros spazzò via tutti i cliché della nostra scena: il ritmo bovino, la temperatura domestica della conversazione, la natura del modo di rapportarsi dei personaggi e, infine, le celebri pause e gli "umori" che dal tempo del primo Teatro d'Arte sembravano un tratto irrinunciabile del teatro cechoviano. Lui eccitò fino all'estremo il ritmo, mise i personaggi in condizioni di rapporto diretto e aspro, il quale non conduceva alla comprensione reciproca delle persone, ma, al contrario, al loro isolamento. L'incessante ricerca di un rapporto attivo fra i personaggi a fronte di una completa incomprensione divenne lo stile del nuovo Cechov. Probabilmente nella memoria di ogni persona, non estranea alla scena, c'è uno spettacolo che accende il suo sentimento del teatro. Ecco, questo spettacolo per me, e oso pensare, anche per molte persone della mia generazione, è *Tre sorelle* di Efros. Ricordo la scena vuota, il fondale con gli alberi neri disegnati con nidi di uccelli vuoti. Ricordo lo strano albero-appendiabito nel centro della scena con le foglie di metallo dorate, un'enorme ottomana, il grammofo, il pianoforte e ancora l'orologio senza lancette spostato sul proscenio. Ricordo la gamma dei verdi di tutta la scena, quasi fosse rivestita da un uniforme militare. Tutto ciò si poteva osservare con tranquillità prima ancora che cominciasse lo spettacolo. Ma poi - ecco cominciava una "zona di turbolenza", come quelle che vengono preannunciate in volo, quando l'aereo comincia a fare acrobazie fra le potenti correnti d'aria nell'alto del cielo. Il cuore viene a mancare e pigliano i crampi allo stomaco. In quello spettacolo convergeva tutto questo: un acuto senso di malessere, il pensiero del passato e quello del futuro, che attraverso Cechov si apriva improvviso, infine la recitazione stessa che possedeva una capacità di penetrazione simile a un raggio laser. Io allora capii, forse, per la prima volta che ai personaggi in scena il sangue teatrale si può tramutare in sangue umano. (Anatolij Smeljanskij)

Anatolij Vasil'evic Efros (1925 - 1987) Dopo la laurea al Gitis, lavora al Teatro centrale per ragazzi, mettendo in scena alcuni lavori del drammaturgo contemporaneo V. Rozov. Negli stessi anni affronta con il suo talento inusuale classici come *Boris Godunov* di Puskin (1957) e *Il matrimonio di Gogol'* (1963). Dal 1963 al '67 è regista stabile al Teatro del Komsomol leniniano di Mosca, dove si dedica al repertorio contemporaneo, mettendo in scena, accanto all'amato Rozov, testi di E. Radzinskij e A. Arbuzov, oltre a due classici di cui rivoluziona la lettura: *Molière* di Bulgakov e *Il gabbiano* di Cechov. Malvisto dal partito per l'anticonformismo delle sue messinscene, Efros viene trasferito con responsabilità limitatissime al teatro Malaja Bronnaja, dove continua la sua rilettura di classici, ognuno dei quali diventa un evento nei paludosi anni brezneviani, fra cui nel 1967 *Tre sorelle* di Cechov. In questi anni dirige spettacoli importanti anche in altri teatri: *Il giardino dei ciliegi* al teatro Taganka (1976), *Tartufo* di Molière (1981) e *Il cadavere vivente* di Tolstoj al Teatro d'Arte. Negli ultimi tre anni di vita, dal 1984 al 1987, diventa direttore al posto di Ljubimov, emigrato all'estero, del teatro Taganka, firmando due regie cariche di forti allusioni alla realtà sovietica ed entrate nella storia del teatro russo: *Bassifondi* di Gor'kij (1984) e *Il misantropo* di Molière (1986).



musica, suona forte!» L'amore di Lopachin per la Ranevskaja è tormentato, autolesionista. Un amore assolutamente russo. Da noi non c'è stata la tradizione dei trovatori, dell'amore cavalleresco, non ci sono stati nella letteratura amorosa russa un Tristano e un'Isotta, Giulietta e Romeo. Il nostro amore è sempre un fallimento, un tormento, una sofferenza. L'amore di Lopachin, come lo recitava Vysockij, era soltanto tormentato, privo di qualsiasi serenità. Non lo capiscono, non lo accettano e in risposta furia, sofferenza, distruzione. Vie di mezzo non ci possono essere. Come scrisse Tjutcev: «Noi distruggiamo soltanto/ciò che è più caro al nostro cuore».

21 giugno. Prova del *Giardino* con delle interruzioni. Poi due atti di fila. Le osservazioni di Efros, precise e sostanziali. «Sulla Ranevskaja è caduta una disgrazia: la perdita di tutto. Questo lo devono capire tutti. Il centro è la Ranevskaja. Curiosità nei suoi confronti – per la sua andatura, il suo vestito, per le sue parole e reazioni. Bisogna iniziare il primo atto molto bruscamente. Fin dall'inizio ci dev'essere dinamica dei comportamenti e conflittualità delle situazioni. Alcune parole sono quasi gridate: la mamma vive "al quinto piano!!!" Lo "Stai zitto!" di Gaev a Firs. Ranevskaja: "Come sei invecchiato, Firs!!" In questi gridi si scarica la tensione. "Il sole è tramontato, signori" "Sì!!!" – non si tratta del sole, ma di tutto quanto si è perduto. Parole insignificanti all'improvviso devono far dirompere un senso conflittuale. Tutto si sviluppa molto impetuosamente (in modo molto precipitoso). Una cosa via l'altra. Non ci si deve sedere sui propri brani, anche se sono difficile da recitare. Allora semplicemente parlate, ma velocemente. Il senso arriverà da solo. La cosa più importante è trasmettere l'ansia. Bisogna farsi prendere dall'ansia dietro le quinte, prima di entrare in scena. Il nervosismo si trasmette da uno all'altro. Dalla prima battuta di Lopachin "Il treno è arrivato, grazie a Dio" fino al suono misterioso di corda nel secondo atto. Ma tutto deve essere fatto con facilità e rapidità. Come fra parentesi». (dal diario dell'attrice Alla Demidova, che nel *Giardino* interpretava la parte della Ranevskaja).

In apertura, da sin., A. Efros, Ju. Ljubimov, L. Dodin, A. Vasil'ev; in basso Alla Demidova nel *Giardino* con la regia di Efros.

Firs e le ciliegie. Lopachin racconta come si possa abbattere il giardino e costruire delle dacie. E Firs ricorda che un tempo si conosceva un modo eccellente per seccare le ciliegie. Ranevskaja: «E ora dov'è questa ricetta?» Firs risponde che la ricetta è stata dimenticata. Certo, in tutto questo ci sono così tanti significati, che, sembra, puoi pronunciare come vuoi il testo, basta che si senta bene, e ecco che il significato diventa chiaro per tutti. Ma spesso le cose vanno diversamente. In scena si svolge una certa vita, gli attori si sforzano di conservarla, ma il suo senso non è chiaro. Sì la vita scorre ma di che cosa ci parli, non si sa. Firs è sordo ma ci sente con gli occhi e la pelle. Sente e vede che tutto va a rotoli. Lui sa persino che tutto è andato a catafascio proprio "deliberatamente". Un tempo tutto era al suo posto, e ora tutto è "in disordine". E una ciliegia gustosa è solo parte di quell'intero. Da quella passata verità porta lontano Lopachin. Firs questo lo percepisce, anche se non sente. Il suo racconto sulla ciliegia è una azione di resistenza alle dacie. Non a caso Gaev grida «Zitto!» Non perché il vecchio disturba con il suo inutile brontolio. Ma perché nella scarsa chiarezza Firs frappono qualcosa di proprio, richiamandoli al passato. Ma Firs si volta a malapena al richiamo e, dopo essere stato brevemente in silenzio, finisce testardo il racconto sulla meraviglia delle ciliegie di un tempo, sul vecchio modo di seccarle e cuocerle. «E dov'è adesso questa ricetta?» E Firs "con rimprovero" risponde: «L'hanno dimenticata». Nessuno può fare tornare ciò che è stato. Tutti hanno tradito il passato, tranne lui. Ma lui, purtroppo, è impotente.

Prove del *Giardino* in Finlandia. Lungo la strada per la biblioteca domando all'interprete del *Giardino* dei ciliegi. La colpisce, la commuove ciò che accade sulla scena? Lei tentenna, e poi risponde: «Non molto». Io faccio una pausa, e poi proseguo. «E perché?» Lei esita di nuovo e infine dice che per lei tutto ciò appartiene a un passato lontano. Io faccio di nuovo una pausa. Bisogna capire – è una ragazza di soli ventidue anni. Ma tuttavia... La Ranevskaja non fa nulla per migliorare la sua situazione, spiega l'interprete. E che cosa dovrebbe fare, secondo lei? Ovvio, dovrebbe accettare la risoluzione di Lopachin. Divento di cattivo umore, continuiamo a camminiamo a lungo in silenzio. Alla fine non mi trattengo: lei conosce delle persone per cui non è del tutto indifferente in virtù di che cosa ricevono dei soldi? Sì, certo. E conosce lei delle persone che non riescono a smettere di fumare? Sì. Oggi il mondo è in una situazione drammatica, lei può fare qualcosa per cambiare questa situazione drammatica? No. Di nuovo camminiamo in silenzio. «Io rimango della mia opinione» - dice infine la ragazza. «Forse perché, grazie a Dio, non si è ancora trovata in guai seri?» «Forse». Arriviamo fino all'angolo, le tendo la mano: a domani. Il mio umore si è del tutto guastato. Corro a casa, afferro il testo, leggo un'introduzione mai letta prima. Il giorno dopo mi intrattengo a lungo con gli attori, desiderando ascoltare qualcosa da loro. Forse, anche loro mi nascondono qualcosa, forse anche loro non capiscono perché la Ranevskaja "non intraprende niente"? Gli attori mi guardano senza capire, non comprendono il mio stato d'animo. Sentendo che sono convinti di quel che fanno, a poco a poco mi calmo anch'io. ■



LJUBIMOV

Nato con la rivoluzione. Jurij Ljubimov è nato il 30 settembre del 1917. A questa data simbolica se ne aggiunge un'altra: è venuto alla luce a Jaroslavl, in quella città sul Volga in cui l'estate del 1918 scoppiò la rivolta contro il nuovo potere, repressa in modo violentissimo. Gli amanti degli oroscopi potrebbero dire che Ljubimov è venuto al mondo sotto due stelle: quella della Rivoluzione e quella della Rivolta. Egli nuotò nella corrente comune, credette nell'utopia, lavorò per quasi sette anni nella compagnia del Nkvd, dopo la morte di Stalin si iscrisse al partito, recitò con successo nei film d'azione sovietici, e per questo ricevette il premio intitolato al nome del capo (all'inizio degli anni 50). Si formò nelle viscere del Teatro Vachtangov, che era sempre prostrato verso il potere, si fece bello sotto lo sguardo vigile di quest'ultimo e in qualche modo ci andò d'accordo. Alto e robusto, bello, con ardenti occhi da zingaro, avuti in eredità dal ramo materno, è stato il beniamino della nostra vita. Sposato a Ljudmila Celikovskaja, stella del cinema sovietico, lui stesso eroe-amoroso della scena del Vachtangov, sembrava il meno adatto a rivestire il ruolo dell'uomo capace di condurre una rivolta teatrale. Eppure fu proprio lui che la fece. (Anatolij Smeljanskij)



Tre sorelle (1981). Entriamo in sala. Voi vedete l'enorme scena della Taganka circondata su tre lati da alte pareti cieche. A diversa altezza, frutto del pennello di Jurij Kononenko, come fossero pitture di icone, spettatori plaudenti degli anni passati. Noi di oggi ci vediamo riflessi nello specchio che ricopre una parte considerevole della parete di destra, arrivando a metà platea. Riflessi nello specchio e immagini d'affresco, gli spettatori stessi diventano un elemento della scenografia. Ed ecco, - terremoto, catastrofe - lo specchio si apre, si divide in pezzi, e ai nostri occhi si offre il panorama della città. Non era mai accaduto in teatro. Una vera città che viene accolta in teatro. È quasi uno choc: sì questa è la nostra Mosca, la circonvallazione Sadovaja è davanti a noi: che grigiore. Bisognava rompere un muro perché noi, infine, ci accorgessimo di questa strada grigia, polverosa, sporca, eternamente percorsa da uomini stanchi e affrettati, del cielo smorto, scolorito. E il vento ci porta il fastidioso odore dolciastro della benzina. Si affievolisce la musica trionfale, di nuovo si rialza la parete e copre ai nostri occhi l'orchestra militare e la città. (Ol'ga Korsunova)

L'enorme finestra parete del nuovo teatro Taganka è aperta e poi di nuovo si richiude, e allora noi capiamo realmente che Mosca è stata perduta, e l'azione si svolge in provincia. Così comprendiamo le loro aspirazioni - "a Mosca! A Mosca!" - la loro grande nostalgia di Mosca, della capitale. E alla fine dello spettacolo, dopo le celebri parole di Ol'ga - noi dobbiamo vivere, vivere, com'è allegra la musica dell'orchestra -, dice così, cerca di convincere se stessa, anche se tutto va molto male, lei insiste con la forza della volontà "non importa, nonostante tutto...". E dopo queste parole il pubblico applaudeva - lo spettacolo è finito - e di nuovo si apriva la parete e gli attori si inchinavano e invitavano gli spettatori ad andare verso Mosca. Ecco questa è Mosca. Noi abbiamo continuato a dire "A Mosca! A Mosca!" - e voi siete abitanti di Mosca, forza andate. E parte del pubblico usciva attraverso questa parete aperta - c'era una scala e si poteva uscire tranquillamente - eccola, Mosca. Questa cosa non piaceva per niente alle autorità; ma era difficile che potessero dire qualcosa, noi invitavamo semplicemente il pubblico ad uscire, lo spettacolo era finito. Ma ecco che una volta si aprì la parete e si sentì una forte risata del pubblico. Dietro la parete si erano sistemati tre ubriacconi che si versavano del vino, si tagliavano il salame, delle cipolle. Ed erano così presi dalle loro faccende che non si accorsero della parete che si apriva e si riscossero solo alle risate del pubblico, che, naturalmente, credette che la cosa fosse stata preparata apposta. Qualcuno lo venne a sapere e mi fecero chiamare: «Che accade? Cosa ci combina? Mosca è una città comunista per bene e lei si permette di fare di queste cose». (Jurij Ljubimov) ■

DODIN

HYSTRIO - Qual è stato il suo primo incontro col mondo di Cechov?

DODIN - Naturalmente il mio incontro con Cechov è precedente alla messinscena dei suoi testi. La prima cosa che ho letto, al tempo della scuola, sono stati i racconti, e ne sono rimasto molto impressionato: sono importanti le impressioni fresche, giovani. Ho amato molto il rac-

conto *Il ladro*, ho fatto persino un tema su di esso, perché era molto diverso da quello che ero abituato a leggere di Cechov. Protagonista era infatti non un rappresentante dell'intelligentsia, ma una figura popolare molto forte. Conoscevo meno le commedie perché queste le si comprendono bene solo con l'età. Non ricordo esattamente quando, all'inizio degli anni novanta o alla fine degli ottanta cominciammo a provare *Tre sorelle*, ma qualcosa non riusciva, qualcosa di fondamentale non era arrivato a maturazione e così mettemmo da parte il lavoro. Poi abbiamo cominciato a provare il *Giardino dei ciliegi*, l'ultima pièce di Cechov, in cui si respira l'aria di fine secolo, un senso di perdita, di incertezza sul futuro, rispecchiava insomma il nostro stato d'animo di allora. In un primo momento facemmo un seminario in Scozia con venticinque attori di nazionalità diversa e quindici attori nostri. Abitavamo tutti insieme in una villa in riva al lago, un posto molto bello. La mattina c'erano delle lezioni di canto, di danza e il pomeriggio si provava. Trovavamo molti spunti interessanti nelle stanze della villa, nel parco, sul lago. Non siamo venuti a capo di niente ma abbiamo sperimentato molto. Poi abbiamo ripreso il lavoro in teatro e siamo di nuovo andati in campagna, nel golfo di Finlandia, dove abbiamo vissuto e lavorato insieme per due settimane. Infine siamo approdati a Parigi, dove quell'anno c'era la stagione russa, e lì abbiamo debuttato nel 1994. È uno spettacolo che abbiamo amato molto, che abbiamo sentito profondamente, in cui crediamo di essere riusciti a far risuonare se non tutte, molte corde del testo. Il senso di morte e di malattia e al contempo la



la passione e il dettaglio



voglia di vivere che animavano Cechov.

HY - *È molto difficile recitare Cechov, nonostante la sua estrema chiarezza e semplicità, sembra sempre sfuggire all'interpretazione in scena, è come inafferrabile.*

D. - È davvero difficile che i testi di Cechov si materializzino, sono fatti di una materia spirituale così sottile. Anche se quello che accade è reale. Per Stanislavskij questa era la contemporaneità, e quindi prestò molta attenzione agli aspetti della vita quotidiana, per lui era qualcosa di vivo e attuale. Per noi oggi questa quotidianità è lontana, guardiamo oltre, e così per noi Cechov è vivo non perché descrisse così precisamente la vita e gli uomini del suo tempo, ma perché ha colto aspetti eterni, peculiarità assolutamente irrisolvibili dell'anima e della natura umana. La sua potente passione di vivere che anche Cechov sentiva vivamente. Era un uomo molto malato e quindi apprezzava ogni istante della vita. Nei suoi testi c'è una grande insoddisfazione della vita vissuta. I contemporanei credevano che fosse l'insoddisfazione della vita sociale contemporanea, ma ora noi capiamo che era l'insoddisfazione naturale di un uomo che per natura non poteva appagarsi della vita. Perché la vita si muove inesorabile verso la fine e l'uomo vorrebbe che continuasse all'infinito. E poi nei suoi testi troviamo espressa la sensazione che l'uomo si ostacola da se stesso, vorrebbe vivere ma se lo impedisce e lo impedisce anche agli

altri, spesso soprattutto quando cerca di aiutarli. Questa contraddittorietà della vita umana Cechov l'ha descritta in modo straordinariamente potente. Per scrivere così ci vuole una enorme energia, una grande sensualità, una grande passione per la vita. Bisogna sentirla la vita, gioirne. Per questo Cechov è difficile da interpretare. Gli attori sono portati dal loro mestiere a esaurire la loro sensibilità. Devono sempre fingere qualcosa e a loro non importa niente dei giardini dei ciliegi, i loro interessi stanno dietro le quinte. Ma al di fuori di queste passioni potenti non esiste Cechov. Dall'altra parte, le sue opere però sono ricche di particolari e questi due aspetti, la passione e il dettaglio, sono in eterno conflitto tra loro. A volte la recitazione è così fragile, così fine, che non ci mette niente a rompersi e non ne viene fuori niente di buono, oppure si punta tutto sulle passioni e di nuovo la cosa non funziona. Trovare l'aurea via di mezzo è indicibilmente difficile. A suo tempo mi fece una grande impressione il *Giardino* di Peter Brook, in quello spettacolo viveva questo equilibrio, questa armonia, questa via di mezzo, si sentiva in modo naturale la vita dello spirito umano. Questa è la cosa più difficile in assoluto perché per coglierla è necessaria un'apertura incredibile da parte degli attori. Il loro mestiere li porta invece a chiudersi, per proteggersi. Ma Cechov era molto aperto e la sua ironia non era un modo per chiudersi ma per aprirsi. Basta leggere le sue lettere per vedere quanto era indifeso. Questa mancanza di difese è difficile da trovare nell'attore, ma quel che conta è che ci siano momenti di verità, anche pochi, perché spesso negli spettacoli non c'è altro che forma, programmaticità e atmosfera. Noi ci occupiamo di Cechov già da dieci anni e quindi lavorare a *Zio Vanja* è stato più facile: gli attori erano più riscaldati. Bisogna capire profondamente la struttura interna e formale di Cechov, impregnarsene e poi non occuparsene più e pensare solo alla cose semplici, alla nostra vita che poi magicamente verrà a coincidere con la struttura cechoviana.

HY - *Quel che cercava di fare Stanislavskij.*

D. - Quando parliamo di Stanislavskij e Cechov, alludiamo agli spettacoli. Ma gli spettacoli sono solo un'occasione specifica di comprensione del testo. Lo spettacolo è sempre ancorato al tempo. Stanislavskij rendeva Cechov un po' sentimentale, più raffinato, più sereno, e Cechov ne era sempre contrariato, dispiaciuto. Ma io credo che fosse un conflitto molto vivo, non penso potesse esistere uno spettacolo gradito a Cechov. Ma senz'altro Stanislavskij aveva la sensibilità necessaria per affrontare Cechov, il suo teatro è maturato con i suoi testi.

HY - *Qual è il testo che ama di più?*

D. - Amo tutte le opere di Cechov, ma forse *Zio Vanja* è la mia preferita, per la sua forma sorprendentemente armoniosa e per essere al contempo assolutamente disperata. Una disperazione espressa con una tale bellezza, da renderne impossibile la realizzazione.

HY - *Sulle scene russe quali sono state le messinscene cechoviane più importanti?*

D. - Purtroppo non ho visto *Tre sorelle* di Efros, dicono che fosse straordinario. Però ho visto il suo primo spettacolo cechoviano, *Il gabbiano* e ne ho avuto una forte impressione. Non era uno spettacolo armonioso e neppure del tutto riuscito, però è stato il primo spettacolo sulla scena russa che ha tentato di arrivare con slancio a un Cechov contemporaneo, concreto. La

recitazione non era la solita musicale e poetica cui eravamo abituati noi russi, ma concreta, penetrante, dura. Per le stesse ragioni mi è piaciuto molto il film di Luis Malle, *Vanja sulla 43a strada*, proprio per il modo concreto e semplice di recitare degli attori. E strepitoso, per energia e forza, era il Lopachin di Vysockij nel *Giardino* messo in scena sempre da Efros alla Taganka. ■

VASIL'EV

Cechov? Banale!



Nelle pag. precedenti, a sin., la parete specchiante delle *Tre sorelle* di Ljubimov; a destra, Tatjana Shestakova in *Commedia senza titolo* di Dodin; in alto la scena di *Cerceau* di Slavkin, regia di Vasil'ev.

to tutta la necessità di fare Cechov. In un sol colpo io avevo realizzato due testi, uno contemporaneo e uno classico. Nonostante alcune cose non riuscite, è stato un buon lavoro. Molti anni fa a me e all'attrice Alla Demidova venne voglia di lavorare insieme e allora decidemmo di fare il *Giardino dei ciliegi* come monologo. Io cominciai a pensare a uno spettacolo che avesse come titolo *Il Sogno di Ljubov' Andreevna*. Volevo che lo spettacolo *Cerceau* continuasse da dove era finito, cioè dalla casa chiusa e abbandonata. La casa è chiusa per ristrutturazione e Ljubov' Andreevna vi fa ritorno. L'idea mi aveva acceso e mi misi a rielaborare *Il giardino*. Io posso lavorare su Cechov solo così, parafrasandolo.

HY - È proprio sul *Giardino* che sta lavorando con i giovani della scuola del Piccolo per Masterclass.

V. - Quando ho fondato la mia Scuola d'arte drammatica nel 1987, ho incluso Cechov nel training dell'attore: ogni anno in ogni corso io mi occupo di Cechov. Ho lavorato a lungo su *Tre sorelle* utilizzando una tecnica che ho chiamato dramma dell'arte. Mi interessa a Cechov solo in quanto esempio classico di realismo psicologico. Lo utilizzo come autore base per l'educazione dell'attore: Cechov come sistema di conoscenza. Non ho mai condiviso i sentimenti di nostalgia, di ammirazione di cui sono pieni i libri dell'intelligentsia russa su Cechov. Non lo considero un maestro della letteratura, scrive utilizzando parole del tutto comuni. Lui è un poeta solo come drammaturgo. Ora tutti mettono in scena Cechov, ma io penso che passerà questo momento. I giovani, ne sono certo, non lo capiscono, non lo sentono e non possono in nessun modo trasmetterlo. La passione per Cechov passerà, ci vorrà forse un po' di tempo, ma passerà. La coscienza è cambiata. È solo per una cerchia ristretta di persone. Per questo io non intervengo attivamente contro Cechov. Per me è difficile pronunciare tutte quelle parole sulla scena, quella cattiva letteratura che lui utilizza. Bisogna dare alle parole uno speciale colore poetico per poterle ascoltare. Meglio fare Dostoevskij. Io amo Dostoevskij, amo come scrive, con semplicità, è un grandissimo creatore di storie, è un autore straordinario di parole. Che parole banali usa invece Cechov...

HY - Beh, anche il suo amato Gor'kij allora non è da meno.

V. - Ma i testi di Gor'kij mi sono affini. Cechov invece come strumento di lavoro teatrale mi interessa molto, ma in se stessa la sua opera drammatica...io posso parlare per ore di Cechov, lo conosco alla perfezione, potrei dire cose incredibili sul *Giardino*, potrei creare anche degli spettacoli belli, credo. Il *Giardino* è pieno di battute che non si possono assolutamente

HYSTRIO - Esiste un "cechovcentrismo" della coscienza russa, è raro che un regista russo non si misuri con Cechov. Lei non l'ha mai fatto, perché?

VASIL'EV - Non sono d'accordo con questa opinione. Se si parla di coscienza russa allora bisogna parlare di Puskin, di Dostoevskij, di Gogol', di Gorkij. Io amo la letteratura russa, e quindi amo anche Cechov, e allora? Che significa? Il secondo o terzo anno del Gitis con la mia insegnante Marija Knebel, allieva e collaboratrice di Stanislavskij, cominciammo a provare *Ivanov* e anche *Zio Vanja*, era su questi testi che ci insegnava a comporre gli "etjudy". I primi testi messi in scena da regista professionista sono stati di autori contemporanei, prima Arbuzov, con *Racconti del vecchio Arbat*, e poi Slavkin, con *La figlia adulta di un giovane*. Quindi ho cominciato a provare il testo di Gor'kij *Vassa Zeleznova, prima versione*. Gor'kij è un autore che io amo molto. E nel 1982 ho cominciato a provare un altro testo di Viktor Slavkin, che in principio si chiamava *Ho 40 anni, ma sono di aspetto giovanile*. Abbiamo lavorato a lungo insieme a questa pièce che diventò poi *Cerceau*, dandogli una composizione analoga al *Giardino dei ciliegi*. Tutto quello che c'era nello spettacolo *Cerceau* aveva un aggancio col *Giardino*. Mettendo in scena questo spettacolo io ho esaurito



recitare, è un testo legato al suo tempo, possiede enormi aspetti sociali, molti personaggi sono oggi impossibili, è insopportabile dovere dire tutte quelle parole. Capisce? Insopportabile. Io non capisco come si possa recitare Trofimov. Quando Nekrosius mette in scena *Il giardino dei ciliegi* incomincia a distruggere dalle radici tutta la pièce, sbeffeggia il testo e l'autore. Di per sé alla fine il risultato è anche bello, ma si tratta di Nekrosius che ha scritto *Il giardino dei ciliegi* al posto di Cechov. Non trova altra via di uscita che stravolgere il testo e mostrarlo a testa in giù, e voilà. Ma questa è non la stessa pièce.

HY - È difficile pensare che si possa non amare Cechov.

V. - Amore, amore... C'è un proverbio russo che dice «L'amore non vede e anche per la capra stravede»...

HY - Noi diciamo «l'amore è cieco»...

V. - Ecco, proprio così. No, io non posso proprio unirmi al coro degli ammiratori di Cechov. C'è differenza fra drammaturgia e lingua letteraria, non sono la stessa cosa. Nel *Gabbiano*, Trigorin parlando con Nina dice che quando sarà morto e quando gli amici passeranno davanti alla sua tomba diranno «Qui giace Trigorin. Era un bravo scrittore ma mai come Turgenev». In Trigorin Cechov descrive se stesso con molta precisione, quindi è come se dicesse «Turgenev è meglio di Cechov».

HY - E con questo? Non capisco...

V. - Insomma lei sta parlando con un uomo dell'epoca sovietica. Io sono nato e cresciuto in Unione Sovietica. Non importa chi sia io. L'importante è che mi sono formato a quel tempo. E in me è nato naturalmente un sentimento di protesta verso tutti coloro che facevano di Cechov un idolo, perché ne hanno fatto un idolo in virtù dei propri miseri e meschini sentimenti. Tutti costoro desideravano il ritorno dell'intelligenza russa, tutti sognavano la nobiltà passata, gli anni prima della rivoluzione, e sa il diavolo che cos'altro rimpiangevano. E questi sogni, questi rimpianti li riversavano negli spettacoli, prendendo i temi cechoviani, provocando in me un sentimento di ribellione, di opposizione. Io non sopportavo di guardare questi spettacoli. Con l'eccezione di Efros, lui era un regista magnifico, ma era l'unico.

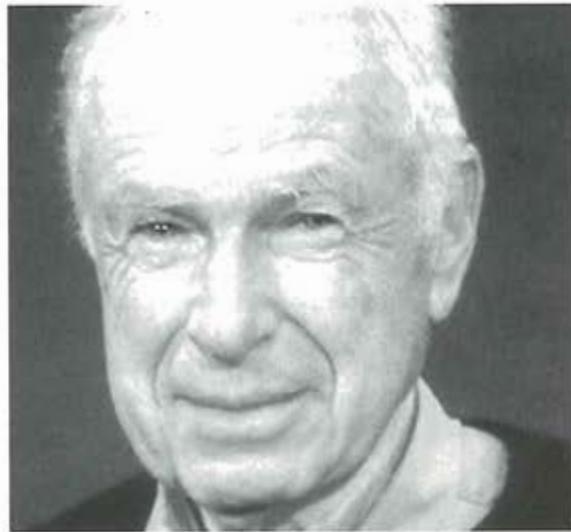
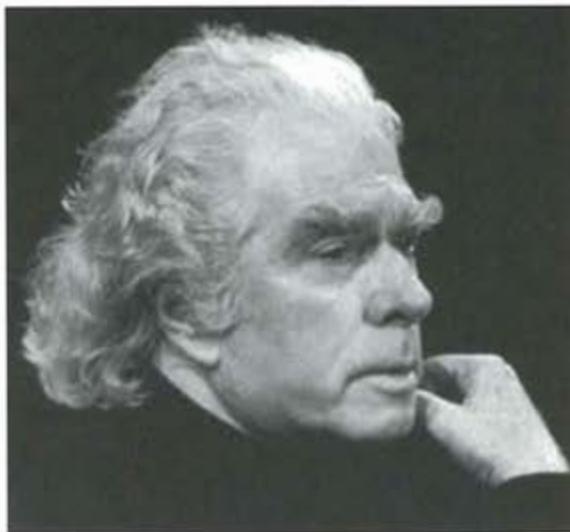
HY - Ci sono altri spettacoli cechoviani che le sono piaciuti?

V. - Ho visto *Il giardino dei ciliegi* di Brook - magnifico! - e uno straordinario *Tre sorelle* di Stein. Brook ne fece una variante più incline al ludico, Stein una versione psicologica perfetta. ■

Lev Dodin e Antolij Vasil'ev Epos e lirica

La generazione "trattenuta" è quella di chi è arrivato nel nostro teatro alla fine degli anni 60 ed è finito per lunghi anni in una pausa morta della storia. Figure centrali di questa generazione sono Lev Dodin e Antolij Vasil'ev. Nonostante la comunanza del compito storico che è capitato sulle loro spalle, nonostante la somiglianza delle circostanze date nelle quali hanno lavorato, non ci sono nel nostro teatro due registi più diametralmente opposti. In sostanza rappresentano i due poli della nuova scena russa, se volete "l'epos e la lirica" della Russia teatrale di oggi... Sono entrambi estremisti teatrali, dei fanatici, ognuno a proprio modo. Il fanatismo di Dodin è nascosto da un aspetto esteriore dignitoso. La sua fisionomia si associa a quello di uno studioso di successo. O a quella di un rabbino. La barba precocemente imbiancata e ben curata, la giacca di pelle, gli occhiali con la montatura di corno. Come un'eroina di Cechov, si veste sempre di nero. Una dolce imperiosità di tono. Parla con tranquillità, gira come un nibbio attorno alla stessa cosa per afferrare infine una verità nota a tutti e volgerla verso un lato inaspettato. Allo stesso modo mette in scena: con estrema precisione, con un interesse infinito per il dettaglio, per come si crea l'arabesco della vita. Il pensiero è romanzesco. La geologia, la professione del padre, sembra avere influito sul suo carattere e sul metodo del suo "scavo" nel campo della prosa. Nei testi drammatici non ha spazio dove muoversi, non si sente appieno un coautore. Ha bisogno di una composizione complessa e di una prospettiva che prosegua all'infinito. Ai suoi spettacoli ci si prepara qualche volta come all'attraversamento in volo dell'oceano. *Fratelli e sorelle* si svolge in due serate. *I demoni* dura dieci ore con due intervalli "scali". Le persone arrivano con cibo e bibite, sanno che li aspetta non solo il piacere ma anche un'esperienza di vita. Questo è il nostro "epos" teatrale.

Guardando Vasil'ev non indovini subito chi hai davanti. Uno strano incrocio fra Dostoevskij e Grigorij Rasputin. Occhi molto distanti e pieni di tensione, la barba grigia e come trascurata, i capelli raccolti dietro in un codino, al collo un fazzoletto, un giubbotto o una camicia comune stretta da una cintura un po' alla Tolstoj. Un artista e allo stesso tempo un guaritore, un santone o uno stregone. Ma non in uno stile da monaco o da antico russo, pittoresco, caso mai, teatrale. La Fede e il Gioco teatrale fanno parte della sua concezione del teatro, e il misticismo ortodosso è illuminato da fuochi di umorismo provocatorio. La delusione in teatro lo perseguita incessantemente. La sua vita teatrale la assume come una missione che gli ha assegnato il Signore Iddio. Dostoevskij e Pirandello sono i suoi autori principali. Lavora al confine della fede e della conoscenza, in qualsiasi pazzia cava assolutamente del metodo. Parla come scrive, con addensamenti che inclinano all'aporismo. Senza perdere tempo pubblica diari portando il lettore nel laboratorio della propria "ristrutturazione psichica". Mistifica e divinizza il nostro secolo d'argento. Da lì vengono i suoi ideali, la discordia e la sofferenza interiore che egli nutre. Da lì il suo non amore per la scena-scatoletta, che lui distrugge del tutto. La forma del suo teatro, come lui lo vede, è come la superficie piana di un sogno. Lui la paragona con il sentimento di un bambino che si trova dentro un'oscura e malmessa baracca, in cui attraverso le fessure entrano i raggi del sole nei quali turbinano il sottile pulviscolo. Ecco, lui cerca di raccontare questo "turbinio". (Antolij Smeljanskij)



VISCONTI

L'incendio delle tentazioni

Il 20 dicembre 1952 va in scena al teatro Eliseo di Roma, dopo quaranta giorni di prove, Tre sorelle nella regia di Luchino Visconti, le scene di Franco Zeffirelli, i costumi di Marcel Escoffier, e con una compagnia di primissimo ordine: Sarah Ferrati (Mascia), Elena da Venezia (Ol'ga), Rina Morelli (Irina), Rossella Falk (Natascia), Paolo Stoppa (Andrej), Memo Benassi (Versinin), Gianrico Tedeschi (Kulygin), Giorgio De Lullo (Tuzenbach), Marcello Mastroianni

(Solionj). La traduzione del testo di Cechov, che in Italia era stato rappresentato una sola volta nel 1941 dalla Compagnia dell'Accademia, regia di Vanda Fabro, era stata affidata a Gerardo Guerrieri, appassionato russista, studioso e critico di teatro. Di Guerrieri, che in seguito per Visconti tradurrà anche Zio Vanja (1955) e Il Giardino dei ciliegi (1965), pubblichiamo una lettera indirizzata al regista (e ringraziamo Fausto Malcovati per avercela segnalata e procurata), in cui con sempre sorprendente diretta intelligenza analizza i rapporti fra Mascia e Versinin.

Carissimo Luca, in un momento di follia ieri sera ti ho mandato un telegramma, come una sfida che oggi sono obbligato a mantenere. Capisco che è arduo. Ma sento che tenermi dentro queste cose sarebbe tradirti più che rispettare le tue idee, e anche peggio sarebbe dirtele dopo, quando è comodo dire: ma si sarebbe potuto fare così o così. Insomma, mi tuffo e via.

Se dovessi giudicare la compagnia, o meglio la distribuzione delle *Tre sorelle*, come una squadra di calcio, la mia impressione, sarebbe che la squadra è debole nei due svedesi, cioè B. (Memo Benassi, ndr) e la Fer. (Sarah Ferrati, ndr); e nella Fa. (Rossella Falk, ndr). Nei primi due, non perché non siano bravi, ecc. ma perché uno di essi almeno non è adatto al ruolo affidatogli, e non lega quindi con l'altra: formano insieme una coppia ibrida, bizzarra, più che umana e normale. Il che può essere un effetto, ma questa volta sì è una distorsione e non una interpretazione.

A questo punto si lega il problema che fra poco appassionerà tutta la città: Versinin e Mascia vanno o non vanno a letto insieme? Infatti, la risoluzione in sì o in no di questo problema condanna o esalta la scelta dei tuoi attori. Cioè, se non vanno a letto insieme, è comprensibile (se non del tutto perfetto) che la coppia Mascia-Versinin sia formata in questo modo. Se invece ci vanno la cosa è un po' strana, non trattandosi di esseri bizzarri ma invece assolutamente tipici. Se Mascia e Versinin risultano bizzarri il quadro della società che tu dai risulta incompleto o contraffatto. Cerco di chiarire perché questi due secondo me andarono a letto, e da quali indicazioni dell'autore.

Cecov mette nel terzo atto la confessione di Mascia alle sorelle del suo amore per Versinin. In questo atto c'è un incendio: le famiglie si spostano, nessuno dorme più a casa sua, alcuni non dormono affatto: è l'equivalente di una rivoluzione. Nella ferma, tranquilla e rigida società borghese del cinquantennio precedente la prima guerra un incendio, un terremoto sono l'unico equivalente di una rivoluzione. Ricordo per esempio l'impressione che mi fece il racconto di un terremoto a Fano: tutta la gente di notte uscì dalle case; si intrecciarono nuovi rapporti, gente che si odiava divenne amica, fiorirono idilli, la gente visse per alcuni giorni in un modo nuovo, non più gretto, libero. È un tema che mi ha colpito da sempre. E non mi ero accorto che Cecov l'aveva già trattato nel terzo atto con questo splendido espediente dell'incendio. L'incendio è proprio l'innesto di una vita libera nel mondo fermo e stagnante delle tre sorelle. Per una notte, nessuno vive più nel solito modo. Si mescolano le carte. Si scambia-



no le case; si dorme sulle poltrone. E quel che dovrebbe essere ed è una disgrazia per molti, per altri è l'improvvisa ventata di possibilità nuove. È un'iniezione di coraggio. Gli uomini entrano nelle camere delle donne, sacrari finora proibiti, e le donne si sentono spinte a fare, in questo clima di eccezionalità, quello che in un momento normale non avrebbero mai avuto il coraggio di fare. Ti dirò di più: per me l'incendio ha funzione fondamentale nel dramma: di spingere Mascia nelle braccia di Verscinin, di farle rompere i vincoli convenzionali: l'incendio della città non è, come potevano dire i simbolisti, un simbolo erotico, ma è certamente il parallelo della condizione che Mascia non sarebbe mai riuscita a darsi da sé: insperatamente, lei si trova aperta davanti una strada, delle occasioni, una tentazione a liberarsi della moralità, delle idee convenzionali, della fedeltà, del dovere. Insomma, l'incendio apre in Mascia l'ultimo stadio della tentazione. (...) Tu che hai applicato così coerentemente a Goldoni il gioco serrato alla Laclos, mi meraviglia che rifugga davanti a una schermaglia amorosa che Cecov ti ha dato in tutti i suoi elementi: è la schermaglia amorosa che precede l'epilogo, e vorrebbe bruciare le tappe. La storia è così: poco prima, in una delle stanze di là, Mascia e Verscinin si sono dati un appuntamento, il primo; Mascia aspetta il segnale, nervosa. Sposta i cuscini, tutto le dà noia, ma è una noia diversa da quella del primo atto. Sopraggiunge il marito: lei fa di tutto per mandarlo via; non riesce, perché il marito, che già sospetta ampiamente, le dice: ti aspetto di là. A questo punto, Mascia confessa alle sorelle: perché questa confessione adesso, a questo punto? È per liberarsi degli ultimi scrupoli, più che per liberarsi di un segreto. A Mascia, è vero, dà fastidio fare una cosa di nascosto, più di tutto vorrebbe chiedere alle sorelle se si può, se è permesso amare come ama lei. Vorrebbe quasi che le dicessero: si va a letto con lui, fai bene. Invece, trova nelle sorelle un muro.

Non trova comprensione, come non ne troverà, subito dopo, Andrea. (...) Lei vorrebbe sentirsi dire che quello che lei si appresta a fare è ben fatto, che rientra nelle buone tradizioni amorose della società a cui appartiene. Il suo desiderio di evasione è, a lei pare, legittimato dalla letteratura, da Puskin ecc. Il suo, in certi momenti, non le pare adulterio ma un'eroica avventura. Le pare quasi di immolarsi al suo destino. (...) Qui si innesta il "tram tam tam" (il segnale che Verscinin lancia a Mascia per il loro appuntamento, ndr), e prima noterò come lei tratti con superiorità sia Andrea che le due sorelle: segno di emancipazione da loro - sente di essere superiore come una Hedda Gabler - ma in ogni modo non se la sente di stare a sentire i litigi dei suoi fratelli - fra di essi e lei c'è un abisso ormai - e il richiamo dell'amore si fa ossessivo, suggestionante, fatale: ed è stupendo che un semplice tram tam tam assuma tutte queste risonanze, si carichi di tutti questi significati, diventi un riassunto di sensazioni e di desideri, talmente forti e travolgenti ormai da non essere più esprimibili a parole. Un gergo erotico in ritmo. Suono: come la stufa.

Questo quadro c'è, accennato e non aspetta che la tua mano, la tua suggestione, il tuo delicato costruire psicologico di particolari e atmosfere, per esistere. Ecco un testo che ha bisogno di essere integrato e non perché imperfetto ma perché allusivo.

Invece ti vedo per la prima volta timido di fronte a due personaggi. Sei partito per rivelare Cecov agli italiani, e rivelare vuol dire dimostrare che Cecov è di carne, e non è un cerebrale, un intellettuale, un crepuscolare: che Cecov insomma non è Marino Moretti. Cos'è questo: timore reverenziale di fronte a un autore, a un testo che veneri, di cui sei innamorato? Giacché tu adotti di fronte a alcuni dei tuoi personaggi un atteggiamento timoroso, e che rischia di farti arrivare, scusa, a una interpretazione convenzionale. Perché è convenzionale, fa parte della retorica cecoviana quale ce l'hanno lasciata Soffici e gli altri della nostra epoca crepuscolare, concepire i rapporti fra Mascia e Verscinin in pura impotenza. Tu dici: ma se Mascia fosse riuscita a far questo sarebbe riuscita a fare una cosa positiva. Sicuro: ma l'ha fatta, 1) nella notte dell'incendio, e cioè dell'anarchia, 2) il fatto di essere andata a letto con un uomo non vuol dire per Mascia essersi liberata - anzi, vuol dire impegolarsi sempre di più, aver trasgredito il proprio concetto di dovere senza aver ritrovato un altro concetto e ideale di libertà: senza essere fuggita con l'uomo che amava. E qui è il punto: chi è l'uomo che amava? Un debole, non solo un fatuo: più un debole che un fatuo: uno che non sarebbe mai scappato con lei, dominato dalla moglie isterica, ma incapace di lasciarla: lo dice Tusenbach: io l'avrei già lasciata da un

Nella pag. a fianco, da sin., L. Visconti, G. Strehler, P. Brook. In basso Rina Morelli, Elena da Venezia e Sarah Ferrati nelle *Tre sorelle* di Visconti (foto: De Antonis).



pezzo, lui non fa che lamentarsene, e se la tiene. Cioè, in ogni città s'è innamorato di qualcuna, e in ogni città se n'è andato via con la moglie e le due bambine: si indovina i discorsi con Mascia: come si fa? non si può - è il destino ecc. È il senso del dovere diventato prigione. E nulla di più tragico allora, e quasi mostruoso, del riaccettare la moglie che fa Kulighin, dopo lo "strano interludio in cui lei è andata a letto con quell'altro" e niente di più patetico della partenza di Verscinin e delle sue parole: Scrivi... ricordati... È la vigliaccheria di un mondo, non di un uomo: guardati bene dal fare di Verscinin la caricatura di un uomo e non la caricatura di un mondo, che consiste in un tipo di evasione singolare e che si può riassumere così: oh, io non sono capace di vivere bene adesso, ma fra due o trecento anni, si vivrà benissimo! Egli si consola con la visione di un futuro smagliante. Quei discorsi sono la caricatura della sua debolezza non della sua fesseria. E sono la caricatura di una categoria di persone, che sposta in avanti o indietro, nel futuro o nel passato, o in paesi esotici, la propria incapacità a risolvere il problema qui e adesso. È la condanna di una certa moralità intellettuale, ma non volgare, anzi illuminata, o che tale si crede: di una certa cultura. Gli ufficiali colti ragionano così. (...) Un'ultima cosa e me ne vado. Non temere di melodrammatizzare Cecov, cioè di attribuire ai personaggi di Cecov sensazioni e passioni che nella "convenzione cechoviana" corrente non hanno. Cecov è partito dal melodramma, ed è arrivato ai suoi capolavori non abolendo il melodramma ma raffinandolo, non abolendo il duello ma facendocene arrivare il contraccolpo attraverso un colpo di pistola. e così per tutto, per i sentimenti, per gli stati d'animo, per gli istinti. I personaggi di Cecov hanno istinti violenti: le manifestazioni che ci arrivano di essi non sono violente. Ma per me è un errore costruire i loro istinti dalle loro parole. I loro istinti sono rivestiti di inibizioni di classe, sociali: e le parole di Cecov portano proprio il rivestimento, offrono il manto dietro cui si nascondono. (...) Dietro le parole di Cecov c'è tutto un mondo di sentimenti nascosti: ognuno ha da nascondere qualche cosa. E tu scopriglielo pure, senza timori reverenziali, come sai fare con così felice, medianica, straordinaria penetrazione. È necessario! Mandami pure al diavolo adesso, t'ho detto quel che dovevo dire, e che mi sembrava onesto dirti.

Ti abbraccio, con l'affetto che sai.

Gerardo

dentro il *Giardino*

«Cocca, il teatro è finzione!»

di Claudia Cannella

«**R**icordo che, all'Odeon di Parigi, Giorgio aveva raccomandato a Valentina di essere sommessa nel pianto. Ma io, in quinta, la sentii urlare come una pazza e quando, alla fine dell'atto, andai da lei per chiedere spiegazioni, mi rispose "te lo dico, ma non riferirlo a Giorgio. In platea, in prima fila, c'è un mio amico sordo e cieco, non vede quanto soffro e ho alzato il tono per farglielo capire...". Nei ricordi di Carlo Battistoni e Giulia Lazzarini (lui regista assistente e lei nel ruolo di Varja) // *giardino dei ciliegi* è anche questo: umano dolore e poesia, in cui si mescolavano vita privata, storia collettiva, entusiasmi e fatiche di un momento politico e culturale, gli anni Settanta, carico di fermenti, ma anche di conflitti. Come la celeberrima teoria delle tre scatole cinesi (il racconto della vicenda, la Storia e il rapporto dialettico tra le classi sociali, la vita e l'Universale), su cui Strehler aveva fondato la chiave di lettura della sua seconda edizione del *Giardino*.

HYSTRIO - *Perché Strehler, nelle sue lettere, parla ossessivamente, a proposito del Giardino, di stanchezza, malattia, gioia dolorosa?*

BATTISTONI - Era un *leitmotiv*. Ogni volta che iniziava uno spettacolo Strehler era sempre alle soglie di un esaurimento nervoso. Nel 1974 aveva già fatto 130 regie e non ne poteva più. Poi si sentiva isolato dalla politica culturale, senza riscontri tangibili del suo lavoro, gli mancava Grassi e pagava in questi termini la sua autonomia.

LAZZARINI - Gli spettacoli di Strehler nascevano prima di tutto nella sua testa. Quando te li raccontava, già eri in grado di vederli. È per quello che, se non gli riuscivano come aveva immaginato, andava in depressione. E poi non voleva essere solo un uomo di teatro che mette in scena dei testi, ma sentirsi impegnato, calato nella Storia. Non solo. Ai tempi del *Giardino*, la sua storia con Valentina (Cortese, ndr) era ormai finita. Lo spettacolo aveva riunito artisticamente due persone che non stavano più insieme nel privato e questo creava quel tipo di frizione e sofferenza che certo non agevolava le prove.

B. - Ma no, abbi pazienza, erano prove abbastanza normali...

L. - Ma come! Valentina veniva portata via continuamente con la Croce rossa... lei soffriva molto l'abbandono.

HY - *Come si arrivò all'idea del velo-giardino?*

B. - Durante le prove, quando Giorgio ci raccontò di questo fluttuare del velo sopra la testa dei personaggi e del pubblico, noi rimanemmo abbastanza perplessi, poi cominciammo a capire. Prendendo spunto da una lettera di Stanislavskij a Cechov, Strehler voleva coinvolgere il più possibile la platea. E riuscì a ottenerlo grazie a questo velo-giardino che palpitava con il cuore di Ljuba e di tutti gli altri nei momenti emotivamente più intensi dello spettacolo.

L. - Lui voleva un sipario-non sipario, che la quarta parete fosse verso il



pubblico. Il velo era il giardino e il giardino era il pubblico, che doveva percepire questo minaccioso passaggio di potere e proprietà, come in *Re Lear*. Anche Lear passa la mano alle figlie, ma loro non saranno in grado di gestire quel potere, che sarà preso da chi viene dopo ed è pronto a tutto, come anche in *Amleto*.

HY - Tra la prima e la seconda edizione del *Giardino* Strehler mette in scena molto Brecht. Come ha influito questo sulla chiave di lettura del testo e sull'impostazione attoriale?

B. - Era diventato per Strehler uno stilema. In tutte le sue nuove regie applicava quel modello di recitazione. La compagnia del *Giardino* era comunque straordinaria. La riuscita di uno spettacolo dipende per tre quarti dalla giustezza degli attori, più che dalla bravura dei singoli, e in questo genere di alchimie Strehler era bravissimo. Ricordo che un giornale ebbe la dabbenaggine di scrivere "Strehler cerca Anja", per cui il giorno dopo ci ritrovammo con 600 aspiranti. Dopo varie peripezie, scritturammo la giovanissima Monica Guerritore, che era venuta lì ad accompagnare un'amica e che era stata rintracciata solo grazie a una ripresa panoramica, che io avevo fatto alle candidate rimaste escluse dal provino. Quando Strehler la vide, disse "Se io non riesco a far recitare questa, sono un cretino, perché Anja è lei". Monica però era assolutamente digiuna di recitazione. A un certo punto delle prove urtò con troppo slancio il vecchio Renzo Ricci-Firs, rischiando di farlo cadere, e lui le disse "Cocca, il teatro è finzione!".

L. - Del primo *Giardino* era insoddisfatto perché sentiva di aver raccontato solo la vicenda di una famiglia e di averla tutt'al più calata nella Storia. Sentiva che gli mancava l'Universale, la terza scatola, che trovò attraverso il teatro epico di Brecht.

HY - Perché quell'insistenza sul mondo dell'infanzia?

L. - Lui stesso aveva questa incapacità di crescere, un forte attaccamento, quasi religioso, agli oggetti, come se fossero cose vive, compagni di vita. Il *Giardino* ha un ingresso e un'uscita. Un rientrare nell'utero materno e un uscire come parto, espulsione verso una nuova vita che sarà probabilmente atroce: Ljuba parte per la Francia a sperperare gli ultimi soldi, Anja va con lo studente, ma come si troverà in mezzo alla rivoluzione lei così viziata? Tutti sono "espulsi" dal giardino, anche Lopachin perché nel giro di pochi anni sarà travolto da eventi, come la Rivoluzione, che Cechov già percepiva pur senza immaginarne l'entità. Rimane solo Firs: per lui, che aveva voluto rimanere servo della gleba, il giardino non è il ventre materno, ma la madre terra, che lo seppellisce.

HY - Come fu costruito il personaggio di Varja?

L. - Nel 1954 avevo fatto contemporaneamente un'audizione con Strehler per il ruolo di Anja nella prima edizione del *Giardino* e con Visconti per *La rosa tatuata*. Arrivò prima la risposta di Visconti e rinunciai ad Anja, anche se poi *La rosa* non si fece. Quando Strehler mi chiamò per la seconda edizione ero un po' in là con gli anni per fare Anja e allora mi affidò Varja. Strehler era così: affidava il personaggio all'attore, portandolo a usare un se stesso sconosciuto, non a sovrapporre elementi estranei. Addirittura, dove poteva, sfruttava anche i difetti dell'attore per farli diventare parte della personalità del personaggio. A questa piccola donnina, un po' suora, sempre vestita di scuro, cercammo di dare un'ansia da cane pastore che vede il disfacimento di qualcosa con impotenza, sapendo che non può fare nulla per fermarlo. È un personaggio che non è a suo agio in nessun mondo, è senza radici: figlia di contadini, è stata adottata ed educata da una famiglia borghese, che ama molto, ma della quale è anche a servizio. È matura per certe cose, per altre infantile. Una piccola bestiola domestica, piena d'amore e di paure, come altri personaggi cechoviani, irrealizzati e bellissimi: Sonja, Ol'ga, grandi lavoratrici, che soffrono molto perché amano molto. ■

STREHLER



Quel che si ricorda

Due Giardini di tanti anni fa

di Georges Banu

I Giardino dei ciliegi di Strehler e quello di Brook risalgono a molti anni fa. Come parlarne? Bisogna procedere a un'esumazione,

STREHLER-BROOK

con l'aiuto di documenti, schede, testimonianze? Si può scrivere di questi due spettacoli come se li si fosse visti ieri? Per questi Giardini non troppo lontani non troppo vicini bisogna fare affidamento su se stessi e su ciò che ci si ricorda. Che cosa resta di loro? Di Strehler un'immagine, di Brook un movimento. Solo i ricordi dei grandi spettacoli si cristallizzano in una parola. Virtù dell'essenziale. Contro l'oblio ecco l'autentica vittoria. Un punto comune ai due spettacoli appare fondamentale. La frontiera che separa spazio del palcoscenico e spazio dello sguardo è annullata a favore di una compenetrazione sorprendente per Cechov, autore tradizionalmente chiuso nella scatola scenica. Strehler e Brook giungono così a una maggiore fluidità; diminuiscono l'autorità dello sguardo, della distanza, dell'esclusione. Noi non guardiamo un mondo, noi ci siamo dentro. Un'integrazione che ci induce a adottare nei riguardi dei personaggi la stessa indulgenza che usiamo verso noi stessi. Lo spazio della scena non è quello della colpa. O, perlomeno, questa è condivisa. Strehler prolunga fin sopra la platea un velo, ricoperto di foglie morte, che non cessa di muoversi, eco visuale delle pene che agitano i padroni della tenuta. Questo velo palpita, si gonfia, si distende; ogni volta una pioggia leggera di foglie scende in sala: noi non restiamo estranei al Giardino, il suo potere ci avvolge. Questa figurazione simbolica del frutteto finisce per farne qualcosa di mentale, che appartiene all'immaginario più che alla realtà. Ambiguità che si propaga a tutto il teatro: Strehler non intende raccontare soltanto una decadenza sociale, ma anche il dileguarsi del bello e la perdita del suo fascino. Con l'abbattimento del giardino dei ciliegi si cancella il passato – e come dice Gaev un riferimento nell'enciclopedia – e sparisce anche la leggerezza dell'inutile. Ho guardato una foglia morta caduta sulle mie ginocchia, metonimia della tenuta che muore... Brook integra gli spettatori in modo diverso. Il giardino dei ciliegi non appare del tutto, ma il teatro tutto intero, queste Bouffes du Nord di cui si conosce la forza simbolica, è assimilato alla vecchia casa. In un primo momento Brook si accontenta di utilizzare i diversi livelli della sala (Ljubov' per andare a dormire sale la scala della prima balconata); poi man mano ingloba più decisamente la sala nella topografia della casa. Un tappeto rosso, steso per celebrare il ritorno di Ljubov', ricopre il corridoio centrale. Al terzo atto, quando si svolge la festa, l'orchestra ebraica si trova dietro il pubblico, i danzatori si appropriano di uno dei passaggi fra le file in un incessante viavai: noi veniamo trascinati dentro questa vertigine. Al quarto atto, si compie l'invasione totale della sala: Anja parla dalla terza balconata (a suggerire una soffitta), Varia lancia le calosce di Petja dal primo... Al momento della partenza le porte si chiudono e noi restiamo soli con Firs, prigionieri come lui della casa chiusa fino a primavera. Più ancora che in Strehler siamo iscritti nella fabula. Che avrei fatto io? Quando si ode il suono della famosa corda, i personaggi di Strehler si dirigono verso di noi, comunicandoci la loro inquietudine; in Brook, il suono ci avvolge dall'esterno, accentuando ancora il nostro statuto di spettatori-personaggi. I due spettacoli hanno in comune anche il ricorso a una dominante visuale, persistente nei quattro atti. Alla dispersione abituale di scene naturaliste risponde l'unità di un motivo, trattato come un tema con variazioni. Senza scartare, fra l'altro, il registro realistico, si perviene ad uno più astratto, dalla forte carica metaforica. L'insieme dell'opera si organizza attorno a un'immagine centrale: il bianco in Strehler, i tappeti in Brook. Da ciò una rarefazione degli oggetti che non dise-





gnano più un ambiente ma chiariscono una situazione. I giocattoli al primo atto, le sedie al terzo, in Strehler, s'inscrivono come in un diagramma dello stato dei personaggi. Quanto a Brook, lui non conserva che gli oggetti richiesti espressamente dal testo: l'armadio elogiato da Gaev, la poltrona su cui muore Firs. Si aggiungono solo dei paraventi mobili che dividono lo spazio lasciandolo flessibile. L'unità del luogo prevale sulla divisione. *Il giardino dei ciliegi* è la pièce dalla luminosità fredda. Strehler si confessa affascinato dalla celebre lettera di Cechov sul bosco di ciliegi invaso di bianco, in una stagione immaginaria, al tempo stesso primavera e inverno. Lui sacrifica ogni riferimento naturale (alle ciliegie e alla neve) per rivestire di bianco il mondo umano: mantelli, gonne, banchi di scuola, armadio, tutto è bianco. Qualche punta di nero è disseminata qua e là: il cane di Charlotte, la silhouette di Firs, la giacca di Jascia. Per Strehler come per Cechov, il bianco si carica di valori doppi: primavera/inverno, neve/fiori di ciliegio, fasce di neonato/veli di sudario. Il fascino del bianco viene da questa ambivalenza; in questo colore si congiungono l'inizio e la fine di un ciclo. Il bianco, colore di lutto per bambini e regine. Quando non è accostato a un altro colore, il bianco spegne la sensualità. Se il bianco della biancheria intima produce un effetto erotico, è perché si oppone al colore dei vestiti che lo nascondono; qui il bianco dei vestiti sul bianco intimo placa il desiderio. La scena è tutta bianca come i costumi. Bianco su bianco, come nelle tele suprematiste di Malevic. L'effetto di profondità sparisce, i corpi diventano degli arabeschi sbiaditi. Non è questo il senso della lettera da Jalta: delle dame vestite di bianco nel bianco giardino dei ciliegi? Nulla distingue le une dall'altro. La loro essenza è la stessa. Brook unifica l'immagine in un altro modo. Dei tappeti sontuosi dai disegni di sogno, dei tappeti ancora più antichi dell'armadio e di Firs ricoprono lo spazio scenico. Tuttavia, questa bellezza dispiegata non acquista subito un valore metaforico relativo all'opera: questi tappeti di primo acchito ricordano *La conferenza degli uccelli*, lo spettacolo precedente di Brook. Noi, dunque, li percepiamo come accessori del teatro che appartengono alla compagnia, e che servono a decorare il luogo senza entrare in relazione diretta con il testo. Sottolineano la continuità del cammino di Brook. Collocano *Il giardino* dopo *La Conferenza*. Ma possiamo anche accogliere *Il giardino* senza riferimenti ad altro. I tappeti allora ci parlano della bellezza nascosta della casa in rovina. Riscaldano una villa malandata. Donano all'insieme, come il bianco in Strehler, una dimensione unica, immaginaria: la memoria cancella i dettagli, conservando l'elemento che incarna lo spettacolo nella sua integrità. Perdendo l'appoggio dei mobili, gli attori si liberano dalle costrizioni di un codice realistico: dove non ci sono sedie, si siedono per terra. Questo dona agli atteggiamenti sciolttezza e disinvolture, ed anche una grande familiarità (confidenza): quella dei bambini che chiacchierano imitando gli adulti, quella dei giovani che vogliono rifare il mondo. Fin quando regna una felice incertezza, i tappeti disegnano con altrettanta efficacia sia un luogo chiuso (atti I e III) sia uno aperto (atto II): una camera, un prato. Quando spariscono, al momento della partenza (atto IV), scoprendo il freddo pavimento di cemento, Brook precisa la loro doppia funzione: sostengono il gioco degli attori e al contempo creano il clima della pièce. Se Strehler unisce costumi e scene nello stesso bianco, Brook separa i due elementi. Per il trattamento dello spazio si distacca dal codice realistico; per i costumi, datati precisamente inizio secolo, assume un elemento storico. Procurandoci un autentico piacere per la bellezza delle stoffe, aumentato dalla vicinanza degli attori. La poetica delle stoffe fa eco alla poetica dei tappeti. Dei corpi abbigliati come allora distesi in pose di oggi su dei tappeti magici: ecco il nocciolo di questo Giardino di Brook, la sua eterna concentrazione. Come il bianco su bianco di Strehler. È là l'intuizione centrale di Strehler che, per primo, ha tratto una rivelazione dalle indicazioni sceniche di Cechov: è "nella camera dei bambini" che giunge Ljubov'. Nulla è cambiato, il movimento sembra sospeso: lo spazio di un'infanzia sottovuoto (lo spazio ha imbalsamato l'infanzia). Non si può toccare niente senza che ingiallisca. Ljubov serve il caffè nelle piccole tazze, accarezza i banchi di studio, in tanto che Gaev fa la sua perorazione sull'età dell'armadio. E questo si apre con impeto, riversando a terra fuori decine di giochi, di palloni, una macchinina di bambole. L'infanzia era racchiusa nella sua bara e il suo cadavere imbalsamato sembra fatto ritornare in vita dal discorso di Gaev. L'infanzia si aggrappa ai proprietari della tenuta. Scendono verso il proscenio, guardano il giardino, il buco nero, la sua scomparsa. Si aggiunge allora il tema della morte: seduta al suo banco di scolara, Ljubov ricorda suo figlio Griscia, morto annegato. Un'infanzia troppo breve e un'infanzia prolungata all'eccesso:

Peter Brook (Londra, 1925) di Cechov ha messo in scena solo *Il Giardino dei ciliegi*, una prima volta nel 1981 a Les Bouffes du Nord con Natasha Perry (Ljubov'), Michel Piccoli (Gaev), Niels Arestrup (Lopachin), Joseph Blatchley (Trofimov), Anne Consigny (Anja), Nathalie Nell (Varja), Claude Evrard (Epichodov), Maurice Benichou (Jascia), e una seconda nel 1988 a New York nel semiristrutturato Majestic Theater della Brooklyn Academy of Music, con, ancora, Natasha Parry come Ljubov, Erland Josephson (Gaev), Brian Dennehy (Lopachin), Zeljko Ivanek (Trofimov).

Nelle pagg. precedenti, due immagini del *Giardino* di Strehler (foto: L. Ciminaghi); in basso una scena del *Giardino* di Brook (foto: F. Darras).



Vent'anni di Cechov in Italia

Ivanov

- Teatro di Genova-Comp. Gabriele Lavia. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene di Hayden Griffin. Costumi di Valeria Manari. Con Gabriele Lavia, Elsa Albani, Vittorio Franceschi, Camillo Milli, Ugo Maria Morosi. (1996)
- Teatro di Roma. Trad. di Vittorio Strada. Regia di Eimuntas Nekrosius. Scene di Marius Nekrosius. Costumi di Nadetza Gultajeva. Con Anna Lisa Amodio, Ursula Bächler, Francesco Biscione, Aisha Cerami, Fortunato Cerlino, Alberto Cracco, Vito Favata, Raffaele Gangale, Stefano Lescovelli, Corinna Lo Castro, Alessandro Lombardo, Paolo Musio, Mascia Musy, Alvia Reale, Patrizia Romeo Barbara Valmorin, Greta Zamparini. (2002)

Commedia senza titolo (Platonov)

- Teatro Stabile di Torino. Trad. di Chiara De Marchi. Adattamento e regia di Gabriele Lavia. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Andrea Viotti. Con Gabriele Lavia, Vittorio Franceschi, Lucrezia Lante Della Rovere, Pietro Biondi, Sara Bertelà, Sergio Reggi, Simona Nasi. (1997)

Il gabbiano

- Teatro Ghione, Roma. Trad. di Gerardo Guerrieri. Regia di Mario Maranzana. Scene e costumi di Maria Luisa Rado e G. Lapilli. Con Ileana Ghione, Mario Maranzana, Aurora Trampus, Roberto Accorsero. (1985)
- Centro Teatrale Bresciano. Trad. di Angelo Maria Ripellino. Regia di Massimo Castrì. Scene e costumi di Maurizio Balò. Con Annamaria Guarnieri, Massimo Popolizio, Enrico Ostermann, Laura Montaruli, Alarico Salaroli, Anna Goel. (1987)
- La Compagnia del Collettivo, Parma. Trad. di Angelo Maria Ripellino. Regia di Walter Le Moli. Scene di Tiziano Santi. Costumi di Daniela Verdenelli. Con Roberto Alighieri, Paolo Bocelli, Gigi Dall'Aglio, Michetta Farinelli, Federica Granata, Moni Ovaida, Elisabetta Pozzi. (1989)
- Compagnia Gastone Moschin. Regia di Mario Missiroli. Scene e costumi di Enrico Job. Con Gastone Moschin, Marzia Ubaldi, Emanuela Moschin, Gabriele Duma, Umberto Cristofari, Guido Cemiglia, Monica Codena, Pino Rosati. (1990)
- Meta-Teatro, Roma. Adattamento e regia di Pippo Di Marca. Scene e costumi di Luisa Taravella. Con Gisella Burinato, Pippo Di Marca, Patrizia D'Orsi, Lavinia Grizi, Michele Melega, Gianfranco Varetto. (1992)
- Teatro Nazionale, Roma. Arte della Commedia. Regia di Marco Malturo. Con Manuela Kustermann, Renato Scarpa, Giacinto Palmari, Federica Bem. (1998)
- Teatro Eliseo, Roma. Trad. di Fausto Malcovati. Regia di Maurizio Scaparro. Scene di Roberto Francia. Costumi di Vera Marzot. Con Valeria Moriconi, Max Malatesta, Stefano Lescovelli, Laura Pasetti, Enzo Turin, Aurora Cancian, Patrizia Romeo, Corrado Pani. (1998)
- CSS Teatro stabile di innovazione - Teatro Metastasio - Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia. Progetto di Eimuntas Nekrosius per gli attori dell'Ecolé de Maitres. Con Pia Lanciotti, Fausto Russo Alesi, Amandio Pinheiro, Laura Nardi, Stephane Oertli, Ana Isabel Dinis, Vanessa Compagnucci, Paolo Mazzarelli, Cristina Maria Giammarini, Alessandro Ricci, Christophe Sermet, Hala Ghosn. (2001)
- Teatro di Roma. Trad. di Danilo Macri. Regia di Valerio Binasco. Con Anna Bonaiuto, Enzo Paci, Franco Ravera, Claudia Coli, Giovanni Argante. (2001)

Tre sorelle

- Teatro di Genova. Trad. di Gerardo Guerrieri. Regia di Otomar Krejca. Scene di Guy-Claude François. Costumi di Jan Skalicky. Con Anna Bonaiuto, Marzia Ubaldi, Margaret Mazzantini, Elisabetta Pozzi, Camillo Milli, Ferruccio De Ceresa, Sergio Graziani, Paolo Giuranna, Ugo Maria Morosi. (1984)
- Audac (Associazione Umbra per il Decentramento Artistico e Culturale), Gubbio. Trad. di Carlo Grabber. Regia di Luca Ronconi. Scene di Margherita Palli. Costumi di Vera Marzot. Con Mauro Avogadro, Toni Bertorelli, Della Boccardo, Marisa Fabbri, Gianni Garko, Ivo Garrani, Evelina Gori, Annamaria Guarnieri, Franca Nuti, Umberto Orsini, Luca Zingaretti. (1989)
- Teatro Stabile delle Marche. Regia di Duccio Camerini. Con Mariangela D'abbraccio, Chiara Noschese, Amanda Sandrelli. (1999)
- Gruppo Artisti Associati, Torino. Adattamento e regia di Paolo Trenta. Torino 2001.
- Teatro Argot, Roma. Regia di Maurizio Panici. Scene e costumi di Aldo Buti. Con Pamela Villaresi, Valeria Ciangottini, Antonella Attili, Silvia Budri, Fabio Bussotti, Marriaco Gammara, Sergio Basile. (2003)

Zio Vanja

- Artisti Riuniti, Roma. Trad. di Giorgio Ferrara e Giuseppe Patroni Griffi. Regia e scene di Giuseppe Patroni Griffi. Costumi di Gabriella Pascucci. Con Luigi Pistilli, Florinda Bolkan, Massimo De Francovich, Giovanni Crippa. (1985)
- Compagnia Gabriele Lavia e Monica Guerriore. Trad. di Angelo Maria Ripellino. Regia di Gabriele Lavia. Scene e costumi di Paolo Tommasi. Con Gabriele Lavia, Pietro Biondi, Monica Guerriore, Roberta Greganti, Dina Sassoli, Roberto Herlitzka, Dario Mazzoli, Evelina Gori, Mariano Spataro. (1990)
- Teatro di Roma - Teatro stabile di Parma. Trad. di Milli Martinelli. Regia di Peter Stein. Scene di Ferdinand Wögerbauer. Costumi di Moidele Bickel. Con Maddalena Crippa, Michele De Marchi, Renzo Giovampietro, Remo Girone, Roberto Herlitzka, Elisabetta Pozzi. (1996)
- Emilia Romagna Teatro - Magazzini. Trad. di Fausto Malcovati. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Pier Paolo Bisleri. Con Miriam Acevedo, Stefania Graziosi, Sandro Lombardi, Luisa Pasello, Franco Scaldati, Alessandro Schiavo, Roberto Trifirò, Massimo Verdastro. (1999)
- Gruppo Artisti Associati. Teatro San Filippo, Torino. Adattamento e regia di Paolo Trenta. Scene di Maurizio Scapol. Costumi di Sarah Casacci, Daniela Rostrolla. Con Stefania Circo, Stefano Brossa, Angelo Rubatto, Roberto Carelli, Serena Inturni, Silvia Canotti. (1999)
- Spazio Zazie, Milano. Traduzione e regia di Fabio Mazzari. Scene e costumi di Romeo Liccardo. Con Massimo Loreto, Annina Pedrini, Nicoletta Ramorino, Alessia Vicardi, Maurizio Dosi. (2000)
- Bio srl. Regia di Sergio Fantoni. Scene di Nikolas Bovey. Costumi di Annamaria Heinrich. Con Andrea Giordana, Ivo Garrani, Mariolina Bideri, Laura Nardi, Francesco Biscione, Giselda Castrini, Gianluigi Pizzetti, Paola Sebastiani (2003)

Il giardino dei ciliegi

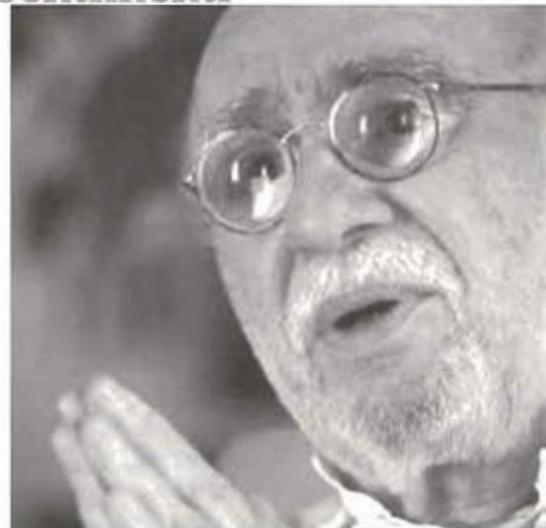
- Teatro Stabile di Catania. Regia di Lamberto Puggelli. Adattamento di Ghigo de Chiara. Scene e costumi di Roberto Laganà. Con Ida Carrara, Matilde Piana, Mariella Lo Giudice, Enzo Tarascio, Umberto Ceriani. (1985)
- Teatro La Piramide, Roma. Regia e scene di Antonello Aglioti. Costumi di Cabiria D'Agostino. Con Annamaria Gherardi, Gioglio Rapattoni, Patrizia Schiavo, Pierpaolo Capponi, Gabriele Tozzi, Carmen Manzano. (1989)
- Teatro stabile di Torino-Teatro Eliseo-Comp. Gabriele Lavia. Trad. di Chiara De Marchi. Regia di Gabriele Lavia. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Nanà Cecchi. Con Monica Guerriore, Gabriele Lavia, Giampiero Bianchi, Giuseppe Cederna, Pietro Biondi. (1995)
- Attori & Tecnici, Roma. Trad. di Gigi Lunari. Regia di Attilio Corsini. Scene e costumi di Uberto Bertacca. Con Viviana Toniolo, Attilio Corsini, Stefano Altieri, Gianni Bonagura, Anna Lisa Di Nola. (1995)
- Teatro Litta, Milano. Regia di Antonio Syty. Scene e costumi di Andrea Taddai. Con Raffaella Boscolo, Silvia Soncini, Alessandra Paloschi, Gaetano Callegaro. (2000)
- Teatro Stabile di Bolzano. Trad. di Fausto Malcovati. Regia di Marco Bernardi. Scene di Gisbert Jaekel. Costumi di Roberto Banci. Con Patrizia Milani, Carlo Simoni, Gianfranco Mauri. (2000)
- Teatro Ghione, Roma. Regia di Giuseppe Venetucci. Scene e costumi di Cabiria D'Agostino. Con Ileana Ghione, Emanuela D'Amico, Marina Lorenzi, Mico Cundari, Paolo Lorimer. (2003)
- Spazio Zazie, Milano. Regia di Fabio Mazzari. Con Fabio Mazzari, Annina Pedrini. (2004)

(a cura di Antoaneta Vladimirova)

Ljubov' è al loro incrocio. Nel primo atto Gaev lascia un piccolo trenino di legno; nel secondo un piccolo treno meccanico attraversa la scena, intanto che tutti pensano al giardino, all'avvenire. Sono persone che miniaturizzano il reale; per loro il mondo non può che essere che un giocattolo. Prima di partire per una "vita nuova", Anja si trastulla ancora una volta con i giochi: i suoi sogni, sembra dire Strehler, sono della stessa natura di quelli di Ljubov' e di Gaev. L'infanzia è il loro destino, la loro incoscienza, il loro lusso. Brook rinnova completamente il ritmo cechoviano. Lontano dai languori e dalle malinconie, dalle pause e dai sussurri, tutto qui trascorre in fretta, come se le persone si precipitassero verso la fine con una febbre spensierata. Per Brook «L'assenza di vitalità sarebbe un tradimento», perché in questi personaggi «i desideri sono vivi»; rifiuta anche l'adagio critico secondo il quale all'usura di una classe sociale corrisponde l'usura della persona che vi appartiene. In questo *Giardino* c'è movimento, un'energia che circola da un personaggio all'altro e li congiunge. Concatenazioni rapide, parole pronunciate con forza, tutto sembra sospinto da una corrente. E un finale *in presto* e non *disteso*. Inebriati di velocità, i personaggi corrono verso la rovina senza timori né esitazioni. Brook applica a tutta l'opera lo spirito dell'atto III: «una festa in tempo di peste». Un simile trattamento impedisce di arrestarsi su un'immagine, la sfumatura di una battuta: a parlare è il movimento generale. La sua foga. Il suo vertiginoso appetito suicida. Questa accelerazione del ritmo spiega perché non si è mai provato come qui un senso di liberazione al quarto atto; Gaev e Ljubov' si sentono sollevati. La tragedia non poteva essere evitata, ne hanno dubitato, ma per lo meno non si sono rifiutati di ritardarla. L'hanno aspettata danzando. In un saggio Fergusson vede nel mondo immobile del *Giardino dei ciliegi* un ricordo lontano dell'Antipurgatorio, luogo intermedio fra l'Inferno e il Purgatorio. Là, secondo Dante, si trovano i "negligenti", quelli che hanno vissuto senza scopo e senza direzione, senza vizi e senza virtù, che errano fino al momento della chiamata e del perdono. La Ranevskaja, che chiude *Il giardino* con una preghiera: «Quanti peccati abbiamo commesso! Signore nostro misericordioso!» non è anch'ella una negligente? Lo spettacolo di Strehler rinvia al mondo dantesco dell'attesa indefinita, dei giochi infantili che rallegrano questi incurabili indolenti. Al suo Antipurgatorio, corrisponde in Brook il panico della peste. A un *adagio* che muore lentamente, i soprassalti di un *prestissimo* suicida. Si amano questi personaggi, se ne può ridere, ma sia in Strehler sia in Brook la comicità comporta la crudeltà - e i due spettacoli ci invitano a riflettere sul modo migliore di andarsene. L'inabissamento lento, progressivo o lo spasmo violento dell'ultima festa. Dante o Boccaccio. Questo è quanto mi ricordo di due *Giardini* che possono accompagnare una vita. (*Théâtre en Europe* 2, April 1984) ■

KREJCA l'altalena dei sentimenti

Per anni Otomar Krejca è stato l'esiliato numero uno del teatro europeo, espulso all'inizio degli anni 70 dalla sua città, Praga, e dal suo teatro, il Divadlo za Branou che aveva creato nel '65 allestendo spettacoli memorabili, è andato a lungo ramingo lavorando per i maggiori teatri d'Europa. E spettacolo emblema del suo modo di guardare al teatro divenne *Tre sorelle* che, dopo la prima versione diretta in patria nel 1966 con la sua compagnia e le scene di Josef Svoboda, riallestì a Bruxelles, Lovanio, Stoccolma e Genova. Uno spettacolo che non storicizzava il testo, si teneva alla larga da sentimentalismi e ricercava, attraverso un processo di scarnificazione lungo i quattro atti, l'invariabilità dei personaggi cechoviani, vale a dire, come scrisse Karel Kraus, fedele drammaturgo della compagnia praghese, «la loro generale dipendenza dalle eterne contraddizioni fra desiderio e volontà, capacità e anelito, rappresentazione e realtà, intenzione e azione». Questa ricerca conduceva lo spettacolo a un quarto atto estremamente astratto, a uno spazio nero sul quale Svoboda apriva sul fondo un varco dal significato ambiguo. «Ed ecco in quello spazio nero Olga, Irina, Masa, le tre sorelle - scrisse Roberto De Monticelli quando il Teatro alla Porta approdò a Milano nel '68 - come prese nel vortice d'una bufera dantesca, la bufera che punisce gli amanti; perché tutte e tre, a quel punto, ognuna per motivi diversi, esalano l'angoscia d'amore perduto: anime in pena, uccelli senza requie nel tempo (e nel vento). La rorida immobilità della scena finale, nelle edizioni sceniche viste fin qui, almeno da noi, viene prosciugata e cancellata da questo sbattere e ondeggiare di figure, cui per tutta la durata dell'atto ha risposto, facendo da attrezzo simbolico a diversi personaggi e sottolineando significazioni di dissolvimento, capogiro, caduta all'indietro nella memoria, l'altalena che pensa da un lato». A testimonianza del rapporto di Krejca col mondo di Cechov, pubblichiamo alcuni brani tratti da una conversazione del regista con i suoi collaboratori Kraus e Topol, dagli appunti delle prove per lo spettacolo di Lovanio del 1980 a cura di Stephan de Lannoy e dall'accuratissimo studio critico della messinscena di *Tre sorelle* a opera di Béatrice Picon-Vallin.



Il testo e il regista. Ogni volta che entro nell'universo di Cechov con le mie "certezze", ho la sensazione che i suoi personaggi illuminino, trapassino tutta l'esperienza che ho accumulato, proiettando sull'orizzonte che ci circonda il suo riflesso critico. Ne risulta una specie di corto circuito a ripetizione, di carattere accusatore, i due universi si penetrano a vicenda, la luce cruda di Cechov impone un'interrogazione sincera, urgente, sul senso e il valore dell'esistenza umana. Dieci anni fa credevo, impudentermente, di conoscere Cechov. Poi ho fatto diverse scoperte che mi hanno riempito di incertezze nei suoi confronti. Ho trovato dei tratti da vaudeville nella struttura delle opere teatrali di Cechov, ma non credo affatto che si tratti di commedie. Sono piuttosto degli estratti dalla grande Commedia Umana. Ma come si può entrare senza violenza nell'universo del poeta, come trasmettere il suo messaggio agli uomini con la stessa sua coscienza, senza intervenire con un commento esterno? La distanza tra il teatro e la vita è enorme. Enorme è anche la distanza tra il testo e la messa in scena. Sono due ordini di realtà diversi, e i mezzi d'espressione stessi impongono dei punti di vista dissimili. L'interpretazione dunque non è solo possibile è indispensabile e inevitabile. Operiamo un legame tra l'opera di Cechov e la scena attraverso una vasta concretizzazione di tutti i messaggi che il testo antico ci fa pervenire. Dal momento in cui il primo personaggio effettua il suo primo passo, dal momento in cui pronuncia la sua prima battuta e noi dobbiamo decidere come deve risuonare, il rispetto sottomesso, la compiacenza generale nei confronti del testo non sono più adatti. Ci è sempre offerta una serie innumerevole di possibilità, ma solo una di queste agli occhi dell'autore è necessaria per una data rappresentazione. Come mai interpretiamo la prima battuta della *pièce* pronunciata da Olga come un leggero rimprovero? Seguendo per tutta la lunghezza dell'opera, con la precisione del naturalista, ogni minimo sussulto dei personaggi in azione, ogni minima piega nel tessuto delle loro relazioni, ogni cambiamento di situazione, la rete coerente dei punti nodali e dei minuscoli dettagli, delle linee principali e secondarie, ci siamo accorti, tra l'altro, che le sorelle sono tre esseri diversi, che non costituiscono tre note di un solo e identico accordo. In breve, esistono tra di loro delle relazioni concrete, piene di dissonanze umanamente comprensibili. Che la soluzione della prima battuta determini anche l'ultima ed entri in una specifica relazione con tutte le altre frasi della *pièce*, è una teoria da non trascurare come invece si potrebbe essere portati a fare a prima vista. (O. Krejca)

Quarto atto in prova. All'inizio dell'opera il tempo è immenso. Nell'atto quarto, non c'è più tempo, dice Krejca agli attori, non c'è che l'istante. Ciascuno cerca di risolvere il proprio problema, quello che porta dietro di sé; e se ne infischia di quel che accade agli altri. La situazione è penosa, insopportabile, non può continuare oltre, e il tempo corre. L'atmosfera cechoviana non va recitata: si deve creare nella sala. Sul palcoscenico, l'attore deve recitare, malgrado l'atmosfera che suscita, ciò che richiede la circostanza data. In questo quarto atto, continua Krejca, la situazione è apocalittica. È la rottura di un universo vivo e l'assenza di una via d'uscita felice. I comportamenti sono come fossili di comportamenti passati, quelli dei primi tre atti. Manca lo spazio di un'azione viva, una pietra ostruisce lo spazio di vita di ciascuno. Non resta loro che un sottile striscia di spazio libero, tranne che per Anfissa e, apparentemente, per Natascia, che regna sovrana sulla casa. La rottura dello spazio è visibile all'inizio dell'atto, sia nel caos della scena smantellata, sia nell'interpretazione, e nell'uso stesso degli oggetti familiari. Quest'uso puramente teatrale fa dell'oggetto una parte del linguaggio tragico. L'altalena che pende in primo piano al lato del giardino, parallelamente alla ribalta, partecipa subito all'espressione di quest'*impasse*... L'altalena è una finestra i cui battenti si aprono a un dialogo che fallisce. L'altalena subisce una serie di utilizzi espressivi da parte di quasi tutti i personaggi. (Stephan de Lannoy)

Oggetto nuovo e centrale del quarto atto, l'altalena, tema che corre in tutta l'opera di Krejca, attraversa continuamente il flusso scenico con degli accenti forti di significato: si può credere che questa altalena sia agitata dal soffio di volta in volta leggero o possente del vento d'autunno da cui si proteggono i personaggi avvolti da mantelli. Fa freddo, un freddo fisico, un freddo morale. E l'altalena si carica anche della sensibilità che prima era stata assegnata alle tende sipario di pizzo, dà loro il cambio sussultando, vibrando, sensibile ai movimenti dei corpi, ai sentimenti umani, oppure diventa finestra nelle mani di un personaggio che allarga le sue corde con un gesto più o meno ampio, segno che marca una volontà di apertura o d'ascolto che poi si infrange sul silenzio dell'altro, sulla sua incomunicabilità. La presenza scenica di questa altalena si allaccia a tutti i fili drammaturgici che ruotano attorno al tema dell'uccello, della migrazione. È metafora del volo. Ma è anche metronomo che marca le diverse misure ritmiche dell'azione, strumento capace di scandire i tempi, di materializzarli attraverso il suo movimento, come quando sulla scena quasi vuota, l'altalena oscilla dolcemente, regolarmente, oppure di restituire il suo caos, le sue scosse, le sue sincopi. L'altalena è un punto d'appoggio essenziale per il gioco dell'attore nell'atto quarto, permette di disegnare delle figure al contempo espressive e sottili. Mette in scena la disarticolazione dei personaggi, tanto sul piano dei costumi che su quello del loro smarrimento interiore. Dopo la partenza di Tuzenbach, in nero dalla testa ai piedi, la cappa slacciata di un Irina dai capelli disfatti si impiglia nella tavola dell'altalena e si strappa. Davanti a Mascia inebetita dal dolore amoroso, Kolugyn cerca di riprendere in mano la situazione: sale maldestramente in piedi sull'altalena, il viso coperto dalla barba finta che lo dovrebbe fare assomigliare al professore di tedesco, estrema pagliacciata per tentare di distendere l'atmosfera. Si aggrappa alle corde che allarga alla ricerca di equilibrio, ripetendo in modo grottesco il gesto della finestra aperta, continuamente sul punto di cadere, oscillando e manifestando con la sua instabilità la sua goffaggine fisica e l'intenso suo disagio. Infine l'altalena permette di visualizzare dei movimenti interrotti, di sospendere un gesto appena accennato, prolungandone ondeggiamenti dovuti a un'intenzione non realizzata. Tuzenbach e Irina si incontrano per l'ultima volta: tre passi insieme mano nella mano, poi Tuzenbach parla d'amore e Irina si scosta «Non è colpa mia se non ti amo» e, fremente, stringe le corde dell'altalena tendendole verso la sala. Si ha l'impressione che stia per saltare, per

sedersi sopra, ma non succede nulla. Il movimento esita, non nasce, e Irina incrocia le corde. Durante tutta la fine del dialogo fino all'addio, Irina volta la schiena a Tuzenbach e i suoi timori (reazione all'eco dei richiami lontani), la sua inquietudine, la sua insoddisfazione, anche il suo egoismo, tutto è reso molto leggibile sul viso angosciato, riquadrato dalle corde che vibrano. Così come il suo desiderio di andare con lui, subito spento, perché le sue mani non hanno mai cessato di stringere le corde... Una volta partito Tuzenbach, ella salterà infine sull'altalena da cui si era staccata perché lui le potesse dare l'addio. Voltando questa volta la schiena al pubblico, la testa inclinata sulla spalla, si lancia nello spazio vuoto lanciando un grido di paura, come se stesse per cadere. (Béatrice Picon-Vallin) ■

Otomar Krejca (Skrysov, Boemia, 1921). La sua carriera inizia negli anni cinquanta al Teatro nazionale di Praga, dove, assieme a Karel Kraus, avvia un'opera di svecchiamento della tradizione, commissionando la scrittura di nuovi testi a Josef Topol, Frantisek Hrubin e Milan Kundera. Le sue scelte sono avversate dal regime, che lo costringerà a dimettersi. Nel 1965, assieme ai suoi più stretti collaboratori, tra i quali lo scenografo Josef Svoboda, apre una piccola sala, il teatro Za branou (Dietro la porta), che presto diventerà uno dei centri del dissenso. Nel 1968, con la "normalizzazione", a Krejca viene tolta la direzione del teatro e gli viene anche proibito di lavorare all'estero. Si rifugia così nei classici e comincia quel lungo e straordinario confronto con Beckett, Shakespeare e soprattutto Cechov che avrà risonanza internazionale e segnerà tutta la sua carriera, in patria e fuori. Dopo forti pressioni dall'estero, Krejca può lasciare il suo Paese; comincia un esilio artistico che lo porta prima a dirigere il teatro di Düsseldorf e poi a collaborare con le più importanti istituzioni europee. Sono oltre ottanta gli spettacoli da lui diretti. Di Cechov interpreta in varie edizioni *Il gabbiano* (Bruxelles 1966, Stoccolma 1969, Praga 1972, Parigi 1980), *Tre sorelle* (Praga 1966, Louvain 1980, Genova, 1984), *Il giardino dei ciliegi* (Düsseldorf 1976, Berlino 1987, Stoccolma 1988), *Platonov* (Stoccolma 1979). Con il Teatro stabile di Genova, oltre a *Tre sorelle*, mette in scena *Terra sconosciuta* di Schnitzler (1985) e *La signorina Giulia* di Strindberg (1986). Dopo il crollo del muro di Berlino, torna in patria dove rifonda il teatro Za branou.



STEIN

le dure domande di Cechov

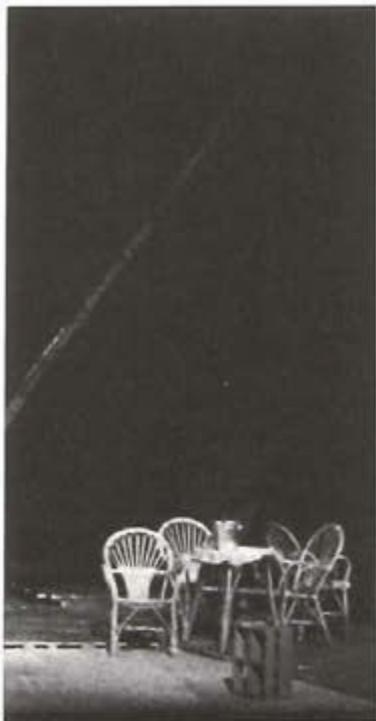
La mia conoscenza della Russia è cominciata con Cechov. Io non posso essere obiettivo con lui. Ho sempre l'impressione - un'impressione assillante - che lui sia vivo. Ho provato la stessa cosa per diciotto mesi dopo la morte di mia madre: continuavo a crederla in vita, non riuscivo a realizzare che non c'era più, che era morta. Ma, dopo un anno e mezzo, questa sensazione è passata, mentre per Cechov non mi lascia mai.

Quando io lavoro su Cechov, osservo che mi comporto - che sono obbligato a comportarmi - diversamente che di fronte ad altri testi. Ho la sensazione che questo scrittore mi ponga sempre questa domanda: «Sei capace di riconoscere la differenza fra la verità e la menzogna?» Applicato al mio mestiere, questo significa: «Sei capace di esercitare il tuo lavoro in modo onesto e autentico?» Una domanda sgradevole per ogni uomo di teatro, perché il teatro stesso ha molte difficoltà a rispondere: è una forma d'arte ibrida, sporca, dove vi trovano posto ogni genere di cose. Noi tutti - ogni bambino, ogni vecchio - facciamo del teatro in un modo o nell'altro. Ognuno si considera competente in questo campo. È quello che fa il fascino, che si rinnova sempre, di questa attività. Non si sa mai ciò che è buono, ciò che è cattivo, ciò che è vero, ciò che è falso. Questo attore ha veramente delle capacità, o non ne ha nessuna? Si tende a evitare le domande. Ma nei testi di Cechov si trova questa interrogazione morale: «Nel quadro delle possibilità di cui tu disponi, ti comporti in modo da utilizzare in maniera positiva, per te stesso e per gli altri, tutte le tue capacità, tutte le tue qualità, oppure no? Vivi correttamente? Pensi correttamente? Ciò che tu sai fare è menzogna o no? E se è menzogna, sai perché?» La questione dell'onestà e della rettitudine, che preoccupa senza requie i personaggi di Cechov, si pone così, nei suoi testi, in modo diretto.

Allora ti si impone subito questo pensiero terribile: «Nella tua vita, anche tu potresti essere poco attento agli altri esseri umani, alla verità, a ciò che accade attorno a te». Cechov si trova all'origine di questa domanda impietosa, brutale, che si rivolge a ognuno di noi. E per suscitare questa domanda, lui ha rigorosamente rotto con tutte le convenzioni teatrali e drammaturgiche. Ha compreso che l'esperienza drammatica dell'uomo alla fine del secolo si differenziava nettamente da quella che avevano potuto vivere i suoi antenati. E ha significato l'eliminazione radicale di un preteso eroe - un problema nel quale il teatro della fine del XVIII e del XIX secolo si è ferocemente dibattuto. Alla questione dell'eroe, dell'alta drammaturgia eroica, cui Ibsen ha risposto molto chiaramente con un "sì", anche se all'interno del quadro borghese, Cechov ha risposto negativamente. Per lui, questi eroi non esistono, la drammaturgia eroica ha perso il suo senso. L'azione drammatica può evolvere solo in maniera corale, in una giustapposizione quasi democratica, per scena, di dieci o quindici posizioni nelle quali la personalità centrale si perde, ma si ricostruisce attraverso l'interazione delle differenti voci uguali. Lui è riuscito a fare della dura realtà del suo tempo un oggetto di studio d'ordine drammatico: un'impresa molto coraggiosa. Questo gli ha permesso di fondare un nuovo teatro. Lontano dal farsi piegare dal semplicismo o dalla menzogna, è arrivato, sotto forme di dialoghi apparentemente banali e pieni di sottintesi, a portare sulla scena, con una grande precisione teatrale, la realtà e ciò che si nasconde dietro la realtà. È una tecnica meravigliosa, unica, elaborata formalmente in modo tale che i problemi più importanti, i più difficili e anche i più penosi, con cui la realtà ci porta a confrontarci, sono trattati in modo paradossale, contraddittorio, grottesco e anche assurdo. Qualcuno dice, per esempio: «Bisogna pensare all'avvenire» e nello stesso tempo precipita dalle scale. Qualcun altro afferma: «L'avvenire è di sinistra» e intanto fa cadere un vaso. Le parole e le azioni si annullano recipro-



In queste pagg. Françoise Rigal in *Tre sorelle* di Stein (foto: Claude Bricage); in alto, P. Stein. Nella pag. seguente una scena dell'edizione italiana di *Zio Vanja* di Stein (foto: Marcello Norberth).



camente, viene da pensare. Allora è un imbecille che ha parlato? È esattamente quello che vuole Cechov. Da una parte non vuole assolutamente dire che a suo vedere il futuro non sarà di sinistra. Ma dall'altra parte, ci vuole fare capire che quando si fanno queste dichiarazioni, si corre fortemente il rischio di fare cadere un vaso. Cechov è il padre del teatro moderno. Alla base delle sue pièce, da lui chiamate commedie o in qualche altro modo, c'è l'esperienza tragica del mondo - fondamento del teatro, e anche della commedia. Senza la visione tragica del mondo, la commedia non funziona. Con la sua tecnica molto particolare e sottile, che sembra assegnare il ruolo principale a ciò che è completamente insignificante, Cechov ha reintrodotto la tragedia - modellata per la prima volta dal teatro greco - nel teatro moderno. Quest'impresa l'ha portato a fare del niente il centro della scena, ed ecco, dunque, la sua estrema modernità. Noi dobbiamo confrontarci continuamente con il fatto che lo zero totale, il niente assoluto, rappresentano in qualche modo la

Peter Stein (1937, Berlino). Debutta a Monaco nel 1967 con *Saved* di Edward Bond e l'anno dopo, nel fatidico Sessantotto, presenta *Nella giungla delle città* di Brecht e il polemico *Discorso sul Vietnam* di Peter Weiss. Nel 1969 ancora uno scandalo con la messinscena di *Early Morning* ancora di Bond a Zurigo. Lavora allora alla Schaubühne di Berlino, un'impresa privata che lui trasforma a partire dal 1970 in un teatro cogestito dove tutti i membri partecipano alla scelta dei testi, all'elaborazione della messinscena e della scenografia. Questo lavoro d'ensemble modifica radicalmente la pratica teatrale. Lavora con un gruppo quasi stabile d'attori (Edith Clever, Bruno Ganz, Jutte Lampe, Michael Koenig), insieme ai quali rinnova l'interpretazione di classici come *Peer Gynt* di Ibsen (1971), *Il principe di Homburg* di Kleist (1972) e *Come vi piace* di Shakespeare (1977). Affronta anche un repertorio contemporaneo (*I negri* di Genet, 1984; *Roberto Zucco* di Koltès, 1990) Dieci anni dopo *I Villeggianti* di Gor'kij del 1974, momento centrale nella storia della Schaubühne, Stein si avvicina al teatro di Cechov mettendo in scena due edizioni sia di *Tre sorelle*, sia de *Il giardino dei ciliegi*, spettacoli che segneranno il paesaggio teatrale europeo. Da non dimenticare l'*Orestea* nel 1980. È del 1994 uno *Zio Vanja* italiano con Herlitzka, Pozzi, Girone, Crippa, Giovampietro. Nel 2001 Stein affronta un'edizione integrale del *Faust* di Goethe, nel 2002 a Epidauro mette in scena *Pentesilea* di Kleist, e quest'anno, a Siracusa, *Medea* di Euripide con Maddalena Crippa.

nostra scena. Per questo per me Cechov è il padre del teatro moderno, il salvatore del teatro nel XX secolo.

Lo stile di Cechov si caratterizza per il fatto che al momento stesso in cui si pronuncia una frase - lo ripeto sempre - è possibile far girare la trottola emozionale di 360 gradi: dalle lacrime al riso, e di nuovo alle lacrime, o al contrario, e tutto ciò pronunciando la frase: «Passami la forchetta, per favore!» Non esiste nessuna possibilità di mostrare altro che l'illusione di un'affermazione provvisoria di una qualunque posizione. Ogni messinscena che si fondi sull'unicità - e tutti gli uomini di teatro chiaramente hanno la tendenza all'unicità, bisogna pur "fare" qualcosa - corre il rischio di non afferrare Cechov. Questo spiega l'enorme difficoltà che gli attori hanno con il testo.

Ha introdotto la noia sul palcoscenico, una cosa molto pericolosa. Questo vuol dire una mancanza di desiderio, un'assenza di soddisfazione. Per rifuggirla è necessario inventarsi delle cose, fare delle cose. In Cechov, le persone lavorano ma i risultati sono del tutto superflui, non riconosciuti come tali. Per questo dicono in continuazione: bisogna lavorare, bisogna lavorare. «Io sono un buono a niente, sono incapace di fare qualsiasi cosa, casco sempre nella noia». Ma in realtà loro lavorano continuamente senza essere soddisfatti. Se si presenta una pièce di Cechov in cui tutti si lamentano senza requie, piangono e non fanno niente è un errore, in verità tutti sono estremamente attivi, malgrado le lacrime. ■





Sulle regie cechoviane di Andrei Serban, il regista che nel 1969 lasciò la natia Romania per andare a portare scandalo fra le platee statunitensi con i suoi spettacoli spregiudicati, non troverete mai giudizi unanimi sia nel bene sia nel male. Fin dalla sua prima messinscena a New York nel 1977 del *Giardino dei ciliegi*, la critica e, naturalmente, anche il pubblico, si divisero. «Audace, perverso e profondamente originale» si lesse sul *New York Times*, mentre *The New Leader* giudicò lo spettacolo «costantemente volgare, sostanzialmente stupido e un tradimento totale della fondamentale semplicità di Cechov». «Come sempre il suo approccio è sfrontato ma pieno di amore, impudente ma pertinente. E soprattutto tutto il suo Cechov è vivo» scrisse un critico, Jack Kroll, dopo avere visto *Zio Vanja* nel 1983 a La Mama di New York. Ma un altro precisò «Il signor Serban ha liberato il testo dall'opprimente tristezza russa che così spesso lo avvolge ma lo ha anche liberato dalla maggior parte delle sue emozioni e dei suoi significati». Sono passati trent'anni da quando sul palcoscenico del Vivian Beaumont Theatre la scena del *Giardino* creata da Santo Loquasto sorprese il pubblico per la sua, allora insolita, astrazione - una sorta di bianca terra di nessuno - così come colpirono le immagini forti disseminate ovunque dal regista - gli sventanti pali del telegrafo a contrasto di contadini che trascinano un vecchio aratro, all'inizio del secondo atto o, durante il discorso profetico di Trofimov, profili di ciminiera in un cielo arrossato dai fumi di scarico -, e Serban difende come allora le sue scelte.

HYSTRIO - Come giudica il suo spettacolo di allora?

SERBAN - Sono passati quasi trent'anni, eppure lo spettacolo continua a essere ricordato, proprio perché ha cambiato radicalmente il modo di mettere in scena Cechov. Fino a quel momento quando si mettevano in scena i testi cechoviani si assisteva alla pedissequa imitazione di un presunto metodo stanislavskiano molto impreciso e non aderente allo spirito del regista russo, che si considerava autentico. Quello che noi facemmo fu di prendere sul serio il sottotitolo del testo ("una commedia, a momenti quasi una farsa") e cercare di metterlo in pratica. Cechov non aveva scritto un dramma e nell'accentuare i contrasti nelle relazioni fra i personaggi, avevamo scoperto la tragicommedia, che non è mai sentimentale ma sempre un misto di crudeltà e compassione. Meryl Streep interpretava Dunjasha come una commediante da vaudeville, Raul Julia nel ruolo di Lopachin, sembrava uscito direttamente da un melodramma intriso di realismo sociale, e Irene Worth era una Ranevsakaja fluttuante nel suo sogno inconscio del passato, terrorizzata di affrontare la verità. È a Mejerchol'd che mi sono fortemente ispirato, specialmente nella scena del ballo, quando la festa si trasforma in incubo, in una danza di morte attorno all'inevitabile vendita del giardino. Per la New York degli anni Settanta, fu una rottura con il modo tradizionale di mettere in scena il testo piuttosto difficile da accettare.

HY - Dopo il *Giardino*, lei ha affrontato anche *Il Gabbiano* e *Zio Vanja*, tentando ogni volta strade molto diverse fra loro. Che cosa le premeva di più mettere in luce dei due testi?

S. - *Il Gabbiano* l'ho messo in scena per la prima volta in Giappone con una compagnia d'attori giapponesi. L'enorme palcoscenico, pieno d'acqua, rappresentava il lago in cui gli attori dovevano inseguirsi, correre e cadere continuamente, cercando di schermirsi e di farsi male a vicenda - tutto questo per allontanare la coscienza d'essere vittime della solitudine e delle convenzioni sociali. Il palcoscenico, su cui Nina interpretava il testo espressionistico di Treplev con movimenti ispirati alla biomeccanica di Mejerchol'd, era una piattaforma fragile a forma di gabbiano che galleggiava a malapena sul lago. Quanto fosse fallimentare la rappresentazione e quanto incompresa fosse l'avanguardia si rifletteva nel personaggio di Treplev: un misto di tristezza, vanità ed anarchia. Il suo tentativo disperato di cambiare il mondo attraverso il teatro era fallito e questo, nel Giappone di quegli anni, corrispondeva all'esperienza di Mishima - in un qualche modo era un riflesso della sua vita e della sua arte. Lo *Zio Vanja* fu presentato a La Mama di New York, teatro in cui, qualche anno prima, avevo anche diretto la trilogia greca. È stato ancora una volta uno spettacolo molto discusso perché non era una versione naturalista, e lo stile si avvicinava molto al teatro dell'assurdo. Con lo scenografo Loquasto avevamo trasformato il teatro in un labirinto di stanze, scale, corridoi con il pavimento di legno che davano l'impressione di sperdute superstrade, di sicuro un posto poco familiare, una sorta di



usa

SERBAN *Gabbiano biomeccanico*

Andrei Serban (Bucarest, 1943). Dopo gli studi teatrali compiuti a Bucarest, si reca con una borsa di studio a New York e lavora al Mama Experimental Theater Company. Incontra Peter Brook che lo invita a lavorare a Parigi al suo Centre international de recherches théâtrales. Ritorna poi stabilmente a New York, dove mette in scena un repertorio variegato che va dalla tragedia classica a Cechov, da Gozzi a Brecht. Dal 1980 si dedica anche alla regia d'opera. Con i suoi spettacoli ha girato tutta Europa e in Italia ha portato, fra altro, *Medea* di Euripide a Spoleto e *Re cervo* di Gozzi. Nel 1990 ritorna in Romania e per tre anni dirige il Teatro nazionale di Bucarest. Dal 1992 è Direttore dell'Oscar Hammerstein Center for the Performing Arts alla Columbia University di New York. Di Cechov ha messo in scena *Il giardino dei ciliegi* (New York Shakespeare Festival, Vivian Beaumont Theatre, 1977), *Il gabbiano* (Shiki Theatre di Tokyo e New York Shakespeare Festival, Public Theatre, 1980), *Tre sorelle* (American Repertory Theater, Cambridge, Ma, 1982), *Zio Vanja* (La Mama Annex, NY, 1983).

terra di nessuno, ma uno spazio che allo stesso tempo ricordava una casa di campagna russa. A momenti di forte comicità si alternavano lunghi silenzi, dove non succedeva assolutamente nulla. Si creava un senso d'attesa impossibile da sopportare. C'erano situazioni esplosive poi seguite da comportamenti piuttosto ordinari e banali. Gli attori erano tra i migliori che l'avanguardia newyorkese potesse offrire all'epoca: Joe Chaikin, il fondatore dell'Open Theater, interpretava Vanja, Murrie Abraham (il Salieri del film *Amadeus*) era Astrov.

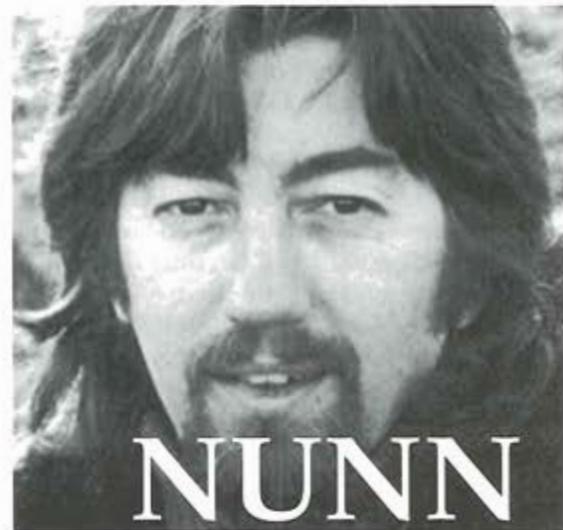
HY - Crede di essere riuscito a evitare che la bellezza delle immagini da lei create nei suoi spettacoli uccidesse la verità, come si è espresso una volta?

S. - La domanda è sempre la stessa: che cosa ci si aspetta da uno spettacolo? Sono stato affascinato a lungo dal desiderio di creare immagini spettacolari, ma più lavoravo con Cechov, più mi rendevo conto che nei suoi testi l'interesse è rivolto all'essere umano, alle relazioni interpersonali, ai grandi quesiti universali come: perché siamo qui? perché soffriamo? cosa sappiamo? In cosa speriamo? Cosa dovremmo fare? Come dovremmo vivere? Queste domande mi hanno coinvolto in maniera sempre crescente, e così ho cominciato anche a resistere all'impulso di creare belle immagini.

HY - Stanislavskij è stato sempre accusato di avere ingabbiato i testi di Cechov nel naturalismo, ma in realtà quello che lui cercava di fare era di rivelare la vita interiore dei personaggi.

S. - Sì, è vero. In molte lettere l'autore sembra esser poco contento della pesantezza dell'approccio di Stanislavskij, della sua mancanza di senso dello humor, delle sue ossessioni naturalistiche - che finivano appunto per uccidere l'umorismo. Il pericolo era che la commedia, che era diventata nelle mani di Cechov uno strumento così acuto di osservazione della condizione umana, la commedia filosofica, sottile, con cui l'autore ricercava la verità, venisse in qualche modo offuscata dal "metodo". Dall'altra parte, però, Stanislavskij con la sua onestà d'indagine sulla vita interiore (quella di cercare l'invisibile nel dettaglio ordinario) era e resta ancora un modello esemplare di artista dedito alla domanda: qual è la verità nella vita che corrisponde alla verità nell'arte? Dove si incontrano? ■

In basso una scena del *Gabbiano* di Serban (1980) (foto: George E. Joseph).



Trevor Nunn ha messo in scena *Il Giardino dei ciliegi* nel 2000, quando era direttore artistico del Royal National Theatre di Londra. Si tratta del secondo incontro del regista con Cechov: la prima occasione aveva coinciso con la messa in scena di *Tre sorelle* nel lontano 1979 a Stratford-upon-Avon. L'anno precedente Nunn aveva allestito *I villeggianti* di Gor'kij.

Avevo pianificato una messa in scena de *Il giardino dei ciliegi* molto prima di pensare a un allestimento dei *Villeggianti* di Gor'kij. Questo perché avevo lavorato con Vanessa Redgrave (interprete della Ranevskaja, ndr) in *Casa Cuorinfranto*, che è il tributo di Shaw a Cechov e che invece dimostra quanto poco Shaw avesse capito di Cechov, ma questa è un'altra questione. Vanessa e io ci eravamo trovati molto bene insieme e le dissi che il prossimo passo sarebbe stato lavorare sul dramma su cui *Casa cuorinfranto* era basato. È soltanto il secondo Cechov che faccio e mi sento come uno studente nei suoi confronti, con il bisogno di imparare cose su di lui e di impararle lavorandoci sopra. Avendo messo in scena *I Villeggianti* mi sono reso conto di quanto precisamente il dramma di Gor'kij sia una risposta o, per meglio dire, una replica al dramma di Cechov. Cechov e Gor'kij erano grandi amici, amici come lo possono essere un insegnante e un suo allievo. [...] Credo che in qualche misura il personaggio di Trofimov ne *Il giardino dei ciliegi* debba molto al modo in cui Cechov percepiva il giovane Gor'kij; qualcuno che vede delle soluzioni, che crede che molte cose debbano essere spazzate via affinché quelle soluzioni possano radicarsi. È stato straordinario fare il dramma di Gor'kij, riconoscendo quanto in esso contraddiceva o si opponeva al *Giardino dei ciliegi*. Penso che il punto di contatto più evidente sia quando Lopachin illustra il futuro dell'ampia tenuta dei Gaev: dovrà essere venduta e la terra divisa in appezzamenti e in ciascun lotto di terra dovrà sorgere una dacia o una casa estiva, che sarà comprata da "villeggianti", vale a dire da quelle persone che lavorano in

vendesi giardino edificabile

città ma che hanno bisogno di trascorrere le loro estati in campagna, lo stile di vita della nuova borghesia. In due occasioni Lopachin parla, a tratti ubriaco e a tratti delirante, in termini felici del futuro di queste persone: «Questa diventerà la nuova Russia», dice, «questa è la strada». Ma Gor'kij dice: «Ti dirò che cos'è la vita per questi villeggianti». Lui li accusa di essere dei mostri, gente che dice: «Ho fatto un bel mucchio di soldi, ho abbastanza per comperare una dacia per l'estate e non mi importa niente del resto della società. Mi considero arrivato». Gor'kij dice che queste attraenti persone sono dei mostri. Di conseguenza è stato affascinante per me dirigere *Il giardino dei ciliegi* dopo avere già lavorato sui *Villeggianti*.

Cechov e Shakespeare. Cechov consente a tutti i personaggi di guardare il mondo attraverso il loro punto di vista e poi permette che interagiscano fra di loro. Non penso che questo l'abbia inventato Cechov, perché è quello che fa Shakespeare. Anche Shakespeare è un grande conoscitore dell'anima umana. Shakespeare è il numero uno, Cechov il numero due! La loro impressionante ampiezza di respiro come drammaturghi, sta anche nella loro capacità di assumere, senza pregiudizi, lo sguardo di persone che, nella vita, potrebbero non amare o disprezzare. Dunque sì, Cechov è un granda umanista, e non è mai didascalico.

Il dolore di Ljubov'. Mi sembra che Cechov dia molto spazio al dolore della Ranevskaja. Lei è letteralmente messa alle corde dall'annuncio gioioso di Lopachin di essere il nuovo proprietario del giardino dei ciliegi. Cechov descrive la Ranevskaja ripiegata contro la sedia su cui poi si accascia, incapace di partecipare al resto della conversazione. Io penso che lui voglia che noi lo notiamo, quando Lopachin le urla: «Perché non mi ha ascoltato?», praticamente lo dice a se stesso. Si sente colpevole della sua azione e si sente di averla tradita. Io penso che Cechov preannuncia che quanto accade alla famiglia Gaev accadrà ovunque all'aristocrazia. È un'inevitabilità sociologica e politica. È impossibile che persone legate ancora a una tradizione del diciannovesimo se non del diciottesimo secolo possano adattarsi alle profonde trasformazioni in atto nel ventesimo secolo. E non sbagliava. (a cura di Laura Bevione) ■

Danzare Cechov

di Domenico Rigotti

«Questo lago è stregato! Questo lago è magico!» Ricordate la battuta? È Dorn, il dottor Dorn che la pronuncia alla fine del primo atto de *Il gabbiano*. La notte sta per sopraggiungere. Sul palcoscenico in fondo al parco che nasconde il lago, e dove Nina ha recitato il suo triste monologo, è ormai caduto il silenzio. Regna la calma, ma è una calma pesante. È la giovane e bruttina Mascia che appoggiando la testa sul petto dell'anziano dottore a lui si confida dicendo di essersi innamorata di Costantino. Ma Dorn addolorato non riesce a consolarla. «Che cosa posso fare io, bambina mia? Che cosa? Come sono nervosi tutti quanti! Come sono nervosi! E quanto amore!... Questo lago è stregato!». È uno dei momenti più toccanti della celebre commedia cechoviana, che restano nell'anima. Come certe frasi di Ciaikovskij. Melodiose e struggenti. Sono noti gli ottimi i rapporti che intercorsero fra i due e la stima che Cechov nutrì verso Ciaikovskij al punto di dedicargli la raccolta di racconti *Uomini tetri*. Il saggista e decano dei critici di danza russi Vadim Moisevic Gaevskij, nel suo denso e acutissimo studio sul grande coreografo Marius Petipa e sul balletto russo di fine Ottocento (*Dom Petipa, Mosca 2000*) scrive che i personaggi di Ciaikovskij «sono allo stesso tempo fortunati e falliti, eroi e anteroi, una rara combinazione di personaggi romantici e cechoviani: dei personaggi romantici hanno il talento, la bellezza, la forza d'animo; dei personaggi cechoviani, la purezza, l'onestà, la finezza, ma anche il sentirsi fatalmente perduti nella lotta della vita. Per la sua psicologia Ciaikovskij ricordava un poco questo modello, la luce mozartiana conviveva in lui con il grigiore dei personaggi cechoviani». Lo scrittore di Taganrog fu tra i primi a essere abbagliato dal *Lago dei cigni* quando nella sua nuova versione il lavoro venne presentato a San Pietroburgo agli inizi del 1895. I biografi infatti sono li a ricordarci che Cechov era in quel febbraio nella capitale zarista e trovò il tempo di recarsi a teatro. Facile pensare a questo punto come la battuta di Dorn sia qualcosa che va al di là della semplice reminiscenza. Ci dice dell'entusiasmo nutrito verso il grande musicista ma anche di una sua non insensibilità verso il balletto. Un amore che verrà anche ricambiato da chi nel mondo della danza opera, con la traslitterazione di alcuni dei suoi lavori più celebri. Vari i tentativi fatti, e se qualcuno, di minor conto (tentato in Russia o fuori dalla Russia), lo ignoriamo, non dimentichiamo però la sfida tentata da una artista quale Plisetskaja di far riviver sulla scena *Il gabbiano*. Innamorata di questo testo che ha sedotto tutti i più importanti registi, la grande Maja evitò l'elemento realistico e tentò di tradurre la vicenda in chiave simbolica. Ma il suo *Gabbiano*, diventato simbolo della vita e della speranza, deluse alquanto. La sua coreografia a mancare di autentica poesia e a perdersi, dentro una scenografia, azzurra e notturna, tutto un grande agitarsi di candidi tendaggi, in un simbolismo non sempre chiaro o comunque soddisfacente. E la cosa si è potuta constatare anche quando il balletto venne dalla Plisetskaja, protagonista insieme alla pur brava e italiana Marga Nativo, presentato a Firenze in occasione del 46mo Maggio Musicale. Era il maggio del 1983. Il balletto appena qualche anno prima era nato su una ribalta moscovita sulla musica, non di grande afflato poetico, di Rodion Scadrin, il marito stesso della grande étoile. Il momento più felice forse quello in cui la ballerina traversata di taglio da un riflettore, in modo che figurasse solo il suo busto, appariva sul nero fondale e dava vita a una vibrante sequenza con le sue straordinarie braccia che imitavano le ali del gabbiano in volo. Meglio forse è riuscito al pure grande ballerino russo Vladimir Vassiliev quando questi ebbe a cimentarsi con uno dei più bei racconti cechoviani. E cioè *Anna al collo*. Sulla traccia di quelle sorprendenti cinque paginette, Vassiliev, preferendo come titolo *Anjuta*, ha saputo costruire un balletto narrativo di impianto tradizionale ma agile e gustoso, su musica di Valerij Gavrilin, che prima di apparire sulle scene era nato come film per la televisione russa. Fatto curioso, prima di essere presentato al Bolscioj di Mosca vide la sua nascita in un grande e importante teatro italiano: il San Carlo di Napoli che lo produsse. L'esito fu assai lusinghiero anche perché Vassiliev per il ruolo della protagonista aveva a disposizione un'artista di grande talento, Ekaterina Maximova, sua moglie. Che, lirica e brillante, seppe cesellare a meraviglia, con spirito e intelligenza, il personaggio di Anjuta. Nella stagione '85-'86, *Anjuta* riapparve ancora in Italia, a Torino, presentato sempre da Vassiliev ma riallestito per il Balletto di Riga. Stagioni ormai lontane. E lontano pure quel marzo del 1987 in cui Carla Fracci si gettò pure lei fra le braccia di Mascia, la più complessa, la più tormentata delle sorelle Prozorov. Ed eccoci al titolo cechoviano più famoso, a quelle *Tre sorelle* che (chi lo avrebbe mai detto?) ebbero la loro versione in danza. A caldeggiarla, l'instancabile Beppe Menegatti, da sempre amante dei viaggi tersicorei nel mondo dell'alta letteratura. Sua la regia di uno spettacolo di cui fu Gheorghe Iancu a firmare la coreografia. Un balletto - della cui prima siamo stati testimoni a Bologna, al Teatro delle Celebrazioni - che della vera essenza cechoviana non ebbe a trasmetterci molto. E però che, nel suo crepuscolarismo e nei tempi molto rallentati, viveva di una bella eleganza visiva (grazie anche alla scenografia e ai costumi di Luisa Spinatelli), di una sua grazia lieve e fuori tempo. La Fracci con bella sensibilità a trasmetterci le molte pulsazioni che agitano il personaggio di Mascia, malinconicamente sfiduciato prima e poi quasi ferito a morte nell'anima da quell'amore inatteso e presto svanito per il colonnello Versinin (James Urbani). Accanto a lei, le lodevoli Loredana Furno (Olga) e Oriella Dorella (Irina). Tra gli interpreti anche il giovane Maurizio Vanadia nel ruolo di Tuzenbach. Ricordi ingialliti, sfioriti. Non certo sfiorito il giardino di casa Cechov, sempre pieno di luce e di poesia appena ne apriamo il cancello segreto che in esso ci immette. ■

i protagonisti della giovane scena/18



Attenti all' 'O Zoo Nô

di Laura Bevione

Il gruppo torinese, fondato nel 1996, si pone come obiettivo il coniugare la ricerca con la tradizione, realizzando spettacoli che riescano nello stesso tempo a coinvolgere e divertire il pubblico - Drammaturgia contemporanea, contaminazione con il linguaggio cinematografico, gusto del contraddittorio e ruolo forte della musica sono alla base del loro lavoro in scena

“Pepino” è uno dei locali storici di Torino, con la qualità non trascurabile di trovarsi a lato del Teatro Carignano, dato che ne è quasi una sua appendice altrettanto accogliente. Paola Rota mi ha dato appuntamento in una piovosa mattina di maggio: seduti attorno ai tavolini ci sono anche Massimo Giovara e Roberto Zibetti, che con lei e la “bionda” Benedetta Francardo hanno fondato nel novembre del 1996 il gruppo 'O Zoo Nô. I quattro si conoscono da molto tempo: insieme hanno militato per alcuni anni presso il Laboratorio Teatro Settimo. Nessun corso, né scuola istituzionale, ma il desiderio di avventurarsi, giovanissimi (tutti attorno ai vent'anni), in un'esperienza di vita nuova, oltre che per comprendere cos'era realmente il teatro. Lavori insieme e da soli (alcuni spettacoli “storici” di Settimo, come *Romeo e Giulietta*, *Affinità*, *Canti per la città*), fino alla decisione di fondare un'associazione culturale per avere la possibilità di produrre spettacoli in maniera autonoma, pur continuando ognuno, parallelamente, a percorrere strade solitarie, non solo in teatro, ma anche nel cinema e nella televisione. Paola mi spiega che lasciare Teatro Settimo non ha corrisposto a un rifiuto di quel modo di intendere il lavoro sulle scene - tanto che Vacis e co. sono rimasti sempre per loro un punto di riferimento - piuttosto ha realizzato il desiderio di costruirsi un'alternativa rispetto all'andare in giro per varie compagnie (oltre a Settimo, anche l'Elfo) e avere invece un luogo dove tornare e creare in autonomia. Roberto aggiunge il suo bisogno di affiancare all'esperienza di Settimo, vissuta come immersione in una visione anni Settanta di compagnia come “gruppo”, quella del cosiddetto teatro di tradizio-

ne, nel tentativo di coniugare il concetto di anarchia non gerarchica, che era sotteso ai gruppi delle avanguardie, alla rigida struttura del teatro all'antica italiana. La volontà, condivisa anche dagli altri membri dell'associazione, è quella di "fare ricerca", ma con l'obiettivo prioritario di realizzare prodotti di intrattenimento di tradizione, "begli spettacoli" che possano coinvolgere e divertire il pubblico. I quattro soci hanno concepito la loro compagnia come una sorta di laboratorio in cui imparare e raffinare le arti dello spettacolo, favorendo l'interscambiabilità dei ruoli, così da essere capaci di fare regie insieme, ma anche di mettersi a disposizione per progetti appartenenti solo a singoli, o di gestire tutti gli aspetti della creazione teatrale, dalle luci alle scene. Anche i testi non sono scelti necessariamente tutti insieme ma spesso ci si affida alla particolare predilezione di uno di loro, oppure ai suggerimenti di collaboratori fidati, o, ancora, come nel caso dello spettacolo in fase di allestimento per la Biennale di Venezia, perché sono state date delle indicazioni precise sull'area geografica e sul genere.

Crogiolo di generi

Il filo rosso nella produzione di 'O Zoo Nò è tuttavia ben identificabile con la drammaturgia contemporanea, e Paola rivela il desiderio comune di lavorare costantemente, fianco a fianco, con un drammaturgo italiano, una sorta di *dramaturg* insomma. Ma la realtà ha concesso solo episodi estemporanei: Massimo ha collaborato con un autore di Torino, Andrea Roncaglione, mentre il recente progetto intitolato *Laundrette Soap*, una sorta di telenovela teatrale, è stato realizzato con l'ausilio di un trio di drammaturghi, Valentina Diana, Lorenzo Fontana e Carlo Gabardino. C'è entusiasmo per questa esperienza, che si è rivelata affatto nuova e originale, svolgendosi fuori dal teatro, in luoghi differenti di Torino, e in una situazione produttiva atipica: gli autori hanno lavorato per quattro mesi a stretto contatto con la compagnia, elaborando con essa una scrittura che già conteneva in sé parola e recitazione. *Laundrette Soap* non soltanto è stata doviziosamente filmata, ma si proponeva esplicitamente come tentativo di teatro multimediale. Inevitabile allora spostare il discorso su quelle contaminazioni col linguaggio cinematografico che caratterizzano molti degli spettacoli di 'O Zoo Nò. Massimo ammette che si tratta realmente di una «citazione continua di cui forse non siamo ancora completamente consapevoli», e preannuncia che probabilmente anche nello spettacolo destinato alla Biennale ci sarà un utilizzo del video piuttosto copioso. Tenta di razionalizzare una poetica che pare sorgere in qualche modo "naturalmente" dalla compagnia: «fare teatro oggi rispetto al cinema e alla televisione è una cosa piuttosto strana, un po' di nicchia, mentre in realtà ha invece qualcosa di un po' preistorico, una specie di crogiolo, in cui possono incontrarsi i vari generi». Massimo mi spiega che la storicità del teatro, il

'O Zoo Nò è stata fondata a Torino da Benedetta Francardo, Massimo Giovara, Paola Rota e Roberto Zibetti. Tra fra il 1996 e il 2000 la compagnia ha realizzato alcuni spettacoli tratti sia da testi inediti, sia ispirati a opere letterarie: Han Shan, dedicato a Kerouac, La domenica della vita, tratto dall'omonimo romanzo di Queneau, Bohème, rielaborazione del libretto di Illica e Giacosa, Come le lumache sull'erba, dell'esordiente palermitano Alberto Milazzo, Il mondo nuovo, da Huxley, Il caso Sofri di Luigi di Majo, messo in scena in collaborazione con i comitati LiberiLiberi. Del 2000 sono due spettacoli in coproduzione con il Laboratorio Teatro Settimo: Me, da Il giovane Holden, e Stream of consciousness, testo del giovane torinese Andrea Roncaglione. Nel 2001 è allestito Else, ispirato a Schnitzler, mentre nel 2002 sono prodotti Lady Godiva, lavoro dedicato all'autore di fantascienza Philip K. Dick, e East, di Steven Berkoff, spettacolo che regala alla compagnia ampio successo di pubblico e di critica. Le novità del 2003 sono, invece, Tracce di Anne, di Martin Crimp, e Laundrette Soap, originale esperimento di soap opera teatrale. Il 2004, infine, è iniziato con la messa in scena di Baby Doll di Tennessee Williams, e vedrà a settembre il debutto della compagnia alla Biennale di Venezia con Prima/Dopo del tedesco Roland Schimmelpfennig, dramaturg alla berlinese Schaubühne diretta da Ostermeier. L.B.

suo possedere un patrimonio tanto vasto e composito, lo trasforma oggi in "lievito", che consente di mischiare uniformemente linguaggi anche molto diversi. Il risultato è sì una specie di pot-pourri, che nondimeno a livello intrattenitivo riesce ad avere molta presa sul pubblico e consente di fare passare dietro alla piacevolezza quello che si definisce il messaggio serio. In sintesi: «uso un linguaggio che è il tuo eppure ti parlo del discorso tragico, cioè del discorso serio per eccellenza». Paola aggiunge, poi, che la scelta del cinema è sempre stata «molto legata al fatto che per rappresentare l'immaginario dei nostri spettacoli era necessario ricorrere al nostro immaginario, che è anche quello cinematografico». I tre ricordano *Come le lumache sull'erba*, «una commedia di un ragazzo palermitano già di per sé molto ispirata alla commedia americana anni Sessanta. A un certo punto, per rappresentare i sogni dei personaggi avevamo realizzato degli interventi video, all'inizio per la verità inseriti in maniera abbastanza brutale. Per noi imparare a fare teatro è



un po' come imparare a fare delle torte». Mi chiariscono la metafora della torta: quello spettacolo conteneva già quasi tutti gli elementi con i quali oggi costruiscono le loro messinscena, ma la sfida era ed è tuttora quella di raffinarne la miscelazione, imparando le dosi e le fasi della preparazione. Paola insiste: «a noi interessa trovare soprattutto visivamente un punto di incontro: a teatro ci sono delle cose che funzionano molto meglio che al cinema e viceversa e ci piacerebbe accomunarle, anche in senso produttivo. Non tanto un teatro fatto al cinema, quanto cercare di coniugare i vantaggi dell'uno con quelli dell'altro. Il discorso è da una parte riuscire ad arrivare al pubblico, e dall'altra sperimentare modalità nuove». Osservo che nei loro spettacoli ho sempre rintracciato un certo gusto per il grottesco: Paola è decisa «di sicuro non c'è gusto per il realismo, c'è una tendenza a spostare il piano di lettura», e Massimo approfondisce: «anche nello spettacolo in preparazione per la Biennale c'è un po' questo gusto post-moderno della citazione, però citare non è copiare, forse è la forma più alta di arte che c'è adesso, dislocare, "deterritorializzare", diceva Deleuze, è questo ha un aspetto caricaturale perché tu sposti qualcosa da dove normalmente si trova». Ancora Paola, sottolinea come lo stesso gusto dello spostamento regoli le scelte musicali, tanto che spesso le loro messe in scene si trasformano in veri e propri musical, in cui «balliamo tutti quanti come dei pazzi». Mi dice della loro accuratissima lettura delle didascalie: «in *Tracce di Anne* ci sono due brani scritti come canzoni e noi così le abbiamo fatte», e così lo spostamento diventa caricatura ma anche iperrealismo. Chiedo cosa ne

pensano del cosiddetto teatro "politico", o "civile", e Paola mi risponde che «fare teatro, fare conoscere un nuovo testo alla gente è di per sé un'azione in qualche modo civile, e penso che questa sia una forza», e Massimo ammette che «l'attitudine politica nell'arte, che si faccia teatro o una canzone, o ce l'hai, ti appartiene, oppure non si può. La cosa migliore è fare bene quello che ti senti e poi viene comunque fuori la visione politica. Proporsi al mondo, dire questo è giusto questo è sbagliato, io non me la sento ancora questa responsabilità. L'ideale sarebbe fare uno spettacolo che permetta a chi lo vede di avere la possibilità di fare la sua scelta. Credo che la caratteristica di 'O Zoo Nô sia proprio questa apertura anche al contraddittorio, per cui fare un discorso esclusivamente politico rischia di chiuderne un po' la creatività». Roberto, invece, sposta il discorso "politico" all'interno della stessa struttura del teatro, evidenziandone la sostanziale anarchia ma mostrandosi consapevole della necessità di armonizzare e governare la "coralità di solitudini" di cui ogni compagnia necessariamente si compone. 'O Zoo Nô, dunque, ha faticosamente lavorato sui rapporti interpersonali, al fine di «calibrare una struttura formata da quattro persone che, come i quattro punti cardinali, sono equidistanti dal centro. Una struttura virtualmente gerarchica, perché questa supertesta è composta da più persone, attorno alle quali ruotano ogni volta i possibili collaboratori». Nessuna personalità dominante, quindi, ma lo sforzo di tramutare in coerente poesia teatrale sensibilità e idee anche opposte. Termino la nostra conversazione con la domanda con cui, forse, avrei dovuto esordire, vale a dire perché il nome 'O Zoo Nô. Roberto s'incarica di rispondere: «quando ci siamo costituiti come compagnia volevamo fare uno spettacolo intitolato *Gabbie*, sui vari tipi di reclusione, da quella domestica a quella politica, a quella emotiva eccetera, e per questo volevamo farlo all'ex giardino zoologico di Torino, anche perché, in quel periodo, avevano fatto un bando per l'assegnazione di quegli spazi. Noi avevamo chiesto la gabbia degli ippopotami, ma ci avevano detto di no, per cui era stato "o zoo, no!". La "o" è preceduta dall'apostrofo per richiamare la tradizione napoletana, mentre il "nô" finale fa riferimento al suo opposto quanto a lingua drammaturgica: il teatro nô giapponese. Si tratta di richiami poetici a due estremi. Poi l'ozono in quanto evoca problemi aperti, non solo ambientali ma comunque di attenzione e di consapevolezza». Insomma, gusto del contraddittorio e della contaminazione, rispetto della tradizione e bisogno di sperimentare, ma anche voglia di maturare non solo come artisti. ■

In apertura una scena da *Han Shan*; nella pag. successiva, un'interprete di *East* di Steven Berkoff e, in questa pag., una scena di *Tracce di Anne* di Martin Crimp.

Comune di Verona
Assessorato allo Spettacolo

ESTATE TEATRALE VERONESE
2004

**15 giugno
21 agosto**

55° Festival shakespeareano

prosa

Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia e Mario Chiochio
7-8-9-10-11 luglio ore 21.15
Roberto Herlitzka in
RE LEAR di William Shakespeare
con Daniela Giovanetti, Luca Lazzareschi, Alessandro Preziosi
regia Antonio Calenda

15-16-17-18-19 luglio ore 21.15
Enrico Montesano in
RICCARDO III di William Shakespeare
regia Armando Pugliese

23-24-25-26-27-28 luglio ore 21.15
Loretta Goggi in
MOLTO RUMORE PER NULLA
di William Shakespeare regia Lina Wertmüller

26-27-28 agosto ore 21.00
Teatro Nazionale Croato "Ivan pl. Zajc"
Piccolo Teatro di Milano
VACCARIA
di Angelo Beolco detto Ruzante
regia Gianfranco De Bosio



**teatro
romano**

13 luglio ore 21.00 (Polo Universitario "G. Zanotto")
16 OTTOBRE 1943
testi tratti dall'omonimo libro di Giacomo Benedetti
con Luca Zingaretti

2 agosto ore 21.00
SONG N. 32
concerto variabile con Marco Paolini
e i Mercanti di Liquore

danza

30 giugno - 1-2-3 luglio ore 21.30
CULLBERG BALLET

30-31 luglio 1 agosto ore 21.15
EVA YERBABUENA Ballet Flamenco

10-11-12-13-14-17 agosto ore 21.00
BALLETTO DELL'ARENA DI VERONA

19-20-21 agosto ore 21.00
VICTOR ULLATE Ballet Madrid

musica

Verona Jazz dal 15 giugno al 19 luglio

servizio biglietteria estate teatrale veronese

Palazzo Barbieri, angolo via Leoncino n. 61, tel. 0458066485 e 0458066488.
Servizio biglietteria anche presso gli sportelli di Unicredit Banca
(informazioni prevendita agenzie abilitate: numero verde 800.323285) e Circuito Box Office.

www.estateteatralerveronese.it

info@estateteatralerveronese.it





ADDIO a CESARE GARBOLI

traduttore critico gentiluomo



Sulla scomparsa di Cesare Garboli, avvenuta nell'aprile scorso a 76 anni, qui si vuole intervenire per ricordare il critico e il traduttore che con il suo acume interpretativo, nemico com'era dello spirito accademico, ha saputo condurre una meritoria, utile battaglia in difesa del teatro di cultura e d'arte. Inoltre, per chi scrive, la malinconica occasione consente di ricordare una stima consolidatasi negli anni, e trasformata in amicizia. Col miele d'occasione dei necrologi si è celebrato il critico genialmente umorale, il polemista fertile di provocazioni, il pensatore raffinato che amava mettere a confronto letture sapienti ed esperienze esistenziali del suo tempo, lo studioso di Dante, Leopardi e Pascoli. Un po' meno, invece, si è ricordato il frequentatore di Shakespeare e Molière capace di farceli sentire nostri contemporanei, nonché il patron del Premio Viareggio che menava sciabolate in giuria. La *pietas* funeraria ha d'altro canto occultato le allusioni al suo caratteraccio, che aveva lasciato cicatrici anche in qualche biografo *post mortem* dimentico di vecchie polemiche per praticare l'abbraccio dell'addio. Del caratteraccio di Cesare ho avuto qualche esempio negli anni in cui fummo insieme nella giuria del Premio Riccione per il Teatro. S'impuntava per una scelta, che sapeva peraltro sempre sostenere con eccellenti argomenti; demoliva quella contraria con l'ironia e qualche volta lo sdegno che non gli facevano difetto; ammutoliva il mite Brusati, innervosiva Bertani, riduceva al silenzio Trionfo. Una volta ci accapigliammo su un copione, e la

sarabanda durò non meno di un'ora, in crescendo. A un certo punto, rimasto in manifesta minoranza, ci aspettammo che se ne andasse, magari sbattendo la porta. Invece no. Cesare abbozzò, accettò con qualche mugugno la scelta ribadendo che non la condivideva, perché era tenace nei suoi giudizi. E a cena, rinfoderata la draghinassa, fu un commensale delizioso, dimenticò le ragioni del contendere pomeridiano, sciorinò i suoi taglienti *mots d'esprit*. E si lasciò andare a descrivere la sua vita di gentiluomo di campagna che, una volta lasciate le stanze dei suoi libri, si teneva in forma spaccando la legna. Garboli aveva il dono di una perspicuità critica sempre all'erta, che disseppelliva dai luoghi comuni il nucleo essenziale delle opere cui si avvicinava, prima di tutto per il gioco delle risposdenze delle affinità elettive, poi per l'intreccio che sapeva tramare intrecciando vita e letteratura secondo le lezioni dei grandi critici ai quali era legato, da Longhi a Sapegno, da Contini a Bo, infine per il "fiuto" con cui, di quelle opere, sapeva sciogliere i nodi ermeneutici più complessi, in una scrittura polifonica, in senso musicale, ed emotivamente coinvolgente. «Penso che la critica letteraria, - ebbe a dire in un'intervista - sia una disciplina un po' gioconda, che non ha uno statuto di disciplina. Io stesso non saprei definirmi un critico». Sfuggiva così alla tentazione di indossare l'abito paludato del critico, e manifestava il rifiuto di considerare il suo ruolo di lettore professionale come un feticcio o, peggio, come fonte di privilegi. Tanto era severo nei giudizi, fino alla temerarietà, quanto era restio a considerarsi altro che un "lettore": conscio che fra chi scrive un'opera e chi la legge gli umori e le predilezioni contano più delle regole codificate che dell'opera dovrebbero fissare in assoluto il valore. Un critico - scrittore, piuttosto: che leggendo ricreava a modo suo l'opera, conscio di metterci molto di suo. Il che non gli impediva di accostare i prediletti autori con puntuale acribia storica e filologica, accorto nel coglierne l'essenza vitale. Della stessa natura le sue frequentazioni dei classici del teatro. Le sue traduzioni e le sue interpretazioni saggistiche di Shakespeare e Molière sono state decisive per liberare l'uno e l'altro dalle pastoie della tradizione e dell'accademia, per disvelarne la modernità, per fornire materia di nuove proposte sulle scene del nostro tempo. Vorrei, per salutarlo anche come uomo di impegno civile e politico, ricordare quanto ebbe a dire, in un confronto di idee con Cacciari, dopo l'11 settembre di New York, sull'offensiva della parte fondamentalista dell'Islam e sulla risposta altrettanto fondamentalista di Bush. «La via d'uscita - disse - è in una diplomazia di pace che svuoti progressivamente l'Islam dei suoi contenuti aggressivi: il che però è altra cosa delle spedizioni militari. C'è il rischio che, come nel Vietnam, gli Usa sbagliano facendo di Bin Laden il capo di una religione di sterminio. Mentre è un miliardario arabo che, per i suoi fini, fa uso politico del fattore religioso. Non è l'Islam il nemico; l'Islam è oggi un collante aggressivo perché i talebani lo usano per affermare la loro egemonia sull'insieme di una vasta rete eversiva. Il capitalismo arabo è un'oligarchia feudale, immensamente ricca, che manda i suoi figli a studiare negli Usa e in Inghilterra; sotto c'è l'immensa fascia delle popolazioni affamate, tenute in soggezione dall'obbedienza religiosa». Ugo Ronfani

Valère Novarina



A passeggio nella foresta delle lingue

Nei giorni 8 e 9 luglio, è andata in scena a Torino, a Villa Genero, nell'ambito del Festival delle Colline Torinesi, *La Scène*, l'ultima pièce di Valère Novarina, da lui diretta per il Théâtre Vidy-Lausanne. La traduzione dei testi di Novarina richiede una vera e propria "immersione" nel suono, nella scansione della pagina e nella magia della parola, che sono i veri protagonisti del suo teatro. Su quest'ultima, complessa esperienza di traduzione, *Hystrio* pubblica una lettera inedita dell'autore svizzero a Gioia Costa, sua traduttrice dal 1989, e una testimonianza della studiosa sul comune lavoro di revisione al testo.

Valère Novarina genera sorpresa a ogni lettura: il suo ultimo testo, *La Scène* (recentemente pubblicato da Ubulibri), è magia della parola, passione del ritmo e logica della composizione. Ogni volta che Novarina compone un testo teatrale opera in una struttura rigida: nei vari taccuini, appunti, lettere e *pamphlet* ha raccontato la sua pratica di attaccare il testo al muro e passeggiarci dentro. Durante la traduzione italiana di *L'animale del tempo* lo abbiamo fatto insieme, e ho visto come per incanto il flusso di parole ordinarsi nella struttura. In quell'occasione dovevamo fare dei tagli e scegliere fra due diverse versioni sceniche del *Discours aux animaux*, la partitura per Roberto Herlitzka. Attaccato il testo al muro in caratteri piccoli, come un lungo rotolo di parole, periodi e grafemi, Novarina con una matita ha decomposto per me le zone del testo. Il *point d'orgue* dell'inizio, il diario, l'avvenimento del *métro*, la lettera al padre, il sogno, la lista litanica. Come pietre di un antico muro a secco, i pezzi tenevano seguendo un ordine di equilibri e forze. Anche in questo testo appaiono frasi realmente ascoltate, citazioni di latino ecclesiastico, follie televisive fatte dissolvere in una grammatica impazzita, memorie di Leonardo da Vinci, alterazioni dei poeti a lui cari o di can-

tilene infantili e filastrocche. Durante il nostro incontro di revisione, abitudine presa fin dal primo libro nel 1989, Novarina tirava fuori dagli scaffali del suo atelier miniere di argot, gemme d'etimologia, antichi fedeli dizionari che custodiscono le origini dei vocaboli. Così, ogni dubbio diventava l'occasione di una scoperta, generando il piacere di soffermarsi su una radice o sulla storia, sempre lunga e misteriosa, di una parola, accompagnandola attraverso i casi che ne hanno trasformato il senso fino ad oggi. Uno dei tanti begli esempi è stato quello dello *chandail*, il maglione di trecce bianche. È in realtà una memoria dei mercanti d'aglio, i *marchands d'ail*, che arrivavano dalle campagne con le loro trecce da vendere attorno al collo. Per rivedere *La Scène*, che segna un momento importante nella scrittura di Novarina, riportandola a una purezza linguistica e a una intransigenza di ricerca degne della più alta tradizione francese, abbiamo passato alcuni giorni fra Parigi e la Normandia, leggendo riga per riga, insieme e ad alta voce, l'intero libro. Di questi giorni dobbiamo ringraziare la tenace passione di Jacques Le Ny, che dal suo Atelier Européen de la Traduction di Orléans tesse incontri fra le lingue in omaggio alla parola. Ciò che è curioso è che, affidato il testo al suo editore P.O.L., Novarina ne elabora ogni volta una versione per la scena. Tagli a parte, le differenze fra l'uno e l'altra sono minime: leggere inversioni, cambi di cifre nelle enumerazioni, spostamenti dell'ordine dei nomi negli elenchi. Prova che lui davvero scrive con le orecchie, come dichiarava in apertura della sua *Lettera agli attori*. In effetti, per tradurre la sua lingua, terminata la verifica dell'esattezza dei termini, bisogna immergersi nel suono, nella scansione della pagina, nel movimento fra le parole, che tessono quel richiamo sonoro che è il vero protagonista del suo teatro. Le lunghe sessioni di revisione sono per lui motivo di una "lezione di italiano", che dice di studiare dal 1989. E il suo piacere di immergersi in più dizionari, antichi testi, vocabolari ed enciclopedie diventa in realtà una privilegiata occasione di scoprire il francese più segreto e le sue intime motivazioni. Gioia Costa

Valère Novarina, lettera a Gioia Costa, 14 maggio 2004

Cara Gioia,

circondata dal *Robert*, dal *Littré*, dal *Rey*, dal *Claude Duneton*, dall'*Argot des classes dangereuses* di Lorédan Larchey, dal *Dictionnaire étymologique* di Bloch e Wartburg, dal mio vecchio *Gafiot* e dal *Dictionnaire della Langue Verte*, io l'ho vista lottare con le lingue durante i quattro giorni nei quali ci siamo ritrovati in Normandia per rileggere la sua traduzione di *La Scène...* Mi è venuta in mente Paola Benz che diceva l'altro giorno, nei Carpazi dove Jacques Le Ny ci aveva invitato ad ascoltare la sua traduzione rumena di *Per Louis De Funès*, che il lavoro di traduzione era come una "lotta con l'angelo".

Il paragone assume tutto il suo senso se ricordiamo che questa scena, riportata dalla *Genesi*, si svolge vicino ad un fiume che bisogna attraversare senza ponti: il *Yabboq*. Anche il traduttore si trova davanti a un passaggio impossibile. C'è passaggio attraverso la morte e annegamento, prima di risorgere nell'altra lingua. D'altronde, anche nella Bibbia, alla fine avviene il rinnovamento delle lingue: all'alba, dopo una lunga lotta, Giacobbe cambia nome: d'ora in poi si chiama Israele. E attraversa...

La saluto quindi, cara Gioia, come lottatrice, come traduttrice - vale a dire come attrice di questo *act pascal* che è la traduzione: un annegamento e una morte attraverso i quali bisogna passare per vivere dall'altra parte. Non c'è né "ponte", né "segno uguale" fra le lingue, ma risorgimento attraverso rinascita soffiata - e lei lo sa meglio di altri... Accetti che io le mandi in segno di amicizia e di ringraziamento per il lavoro fatto insieme durante quei quattro giorni (e per la lezione di italiano che mi ha dato al volo!) l'inizio di un testo scritto all'indomani della sua partenza, nato dal nostro dialogo; è una prima eco alle passeggiate fatte in quei quattro giorni nella foresta delle lingue - e io non so ancora dove vada... Forse è l'inizio di un seguito a *Davanti alla parola* che lei ha tradotto tre anni fa e che tanto deve all'Italia...

«Come un gradino mancante in una scala non fa cadere e genera la danza, è per sincope (una battuta tolta, un verbo che agisce invisibile, la sottrazione di una parola) che la forza del dialogo libera il linguaggio e va nella notte, inventa "a battuta persa", attraverso ciò che manca, attraverso lo spazio fra, attraverso la spaziatura della materia parlata. Macchina per produrre l'ignoto, il dialogo apre - per sorpresa ritmica -, divide la materia del linguaggio, procede al contrario, avanza per soprassalti, sorge altrove, scava; si ribella al pensiero appiattito, all'assoggettamento; elude la monodia.

Tutta la sua energia, la prende dallo spazio, che scova fra le frasi: "una materia che toglie" fra le repliche, fra i personaggi, fra le parole - tutta la sua energia la prende da un amore del vuoto, da una pratica del salto. Guida l'azione attraverso una traiettoria sconosciuta, attraverso ritornelli circolari, attraverso la tessitura dei grovigli e attraverso il salto nel pensiero, - attraverso

litanie, attraverso scorciatoie.

All'epilogo - sulla scena del libro o sulla pagina spaziata del teatro - la materia del linguaggio è aerata, trafitta, aerea, aperta di passaggi, crivellata di senso, piena di trafori. A forza di trafori, appare d'improvviso che "pienamente materiale è il linguaggio, pienamente parlata è la materia". Si vede a volte a teatro lo scambio della parola fra umani scavare fino al dialogo con le cose, fino alla risposta dei muti, fino a che le repliche arrivino a sentire le risposte della materia, arrivino a posarsi sugli oggetti là fino a quando l'emozione abbia luogo "fuori d'uomo".

Alla fine, a forza di avere profondamente bucato il cubo, il volume del palcoscenico, si sente il linguaggio delle cose: il *rebus* della natura. Quello che la materia dice. Si apre un paesaggio punteggiato, pulsante e mutevole, nel quale la figura umana, dispersa alfabeticamente in salti, parole, smorfie, cadute, gesti, è seminata nello spazio per rinascere. Sulla scena, attraverso la divisione delle voci, attraverso l'infinita demoltiplica della fuga, il linguaggio è disfatto, disgiunto, esposto, traforato, anatomicamente separato e offerto, gettato in pezzi nello spazio, sacrificato: è in questo senso - e solamente in questo senso - che, attraverso la divisione, attraverso il dialogo, il teatro è il luogo della disfatta del linguaggio; la tavola dove con una meticolosa decomposizione ottica trova la sua morte, la sua negazione e la sua forza, il suo rinnovamento.

Il teatro è il recinto di una logoscopia. La scena è un luogo ottico dove verificare la fisica sovrannaturale, dove vedere il nostro linguaggio di fronte per la prima volta; un corpo esterno davanti a noi: la nostra materia soffiata visibile di fronte. In volume e in perpetuo movimento. Il linguaggio appare qui visibilmente agli occhi di tutti come la materia spirituale del corpo umano.

"Materia spirituale", perché porta sempre con sé l'ombra del soffio che l'ha soffiata: c'è, durante l'intero svolgimento del dramma - dietro il dramma -, una frase inversa, un pensiero per ellissi, una partitura di vuoti e di sincopi - come il negativo, il rovescio di tutto ciò che è detto. È dalla presenza tangibile, tattile di questa "architettura del vuoto", di questa opera del soffio, che viene l'emozione.

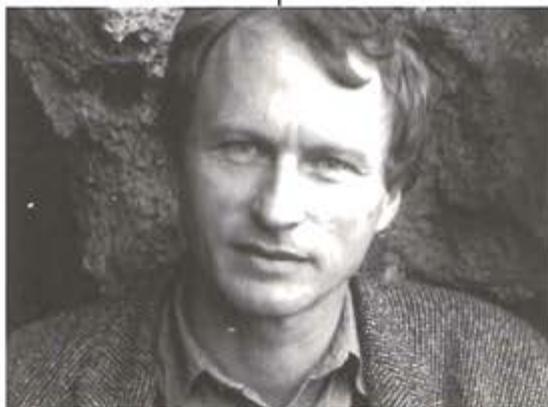
Lo spettatore è "la vera scena" (lo spettatore e non il pubblico!), è in lui che si unisce, si svolge e si risolve l'atto del dialogo: è in lontananza, cieco e veggente, è nel rovescio del teatro; è il punto di fuga dove tutte le frecce della prospettiva si incontrano. Qui, nel corpo di uno solo. In una persona.

Da questo punto di fuga carnale può capire d'un lampo, cogliere tutto, sentire nello stesso momento ciò che è detto e il contrario di ciò che è detto.

Ma questo avviene solo quando l'attore ha, attraverso la sua respirazione e la sua danza, attraverso la sua caduta, attraverso la sua disseminazione e il suo dibattito con lo spazio, profondamente operato alla disfatta della rappresentazione».

A lei, con amicizia,

Valère



In apertura due immagini de *La Scène* (foto: Mario del Curto/Valère Novarina-L'union des contraires); a lato un ritratto dell'autore.



MITTELFEST

2004



FESTIVAL DI PROSA, MUSICA, DANZA, POESIA,
MARIONETTE, CINEMA E ARTI VISIVE DEI PAESI
DEL CENTRO EUROPA

Tredicesima edizione



Regione Autonoma
Friuli Venezia Giulia
Cividale del Friuli (UD)
17 - 25 Juli 2004



Associazione Mittelfest

Regione Autonoma
Friuli Venezia Giulia
Provincia di Udine
Comune di Cividale del Friuli

Ente Regionale Teatrale F.V.G.
Società Filologica Friulana

Con la collaborazione di
Fondazione Cassa di Risparmio
di Udine e Pordenone
Camera di Commercio, Industria
Artigianato e Agricoltura di Udine

Con l'Alto patronato del
Presidente della Repubblica

Patrocinato da
Ministero degli Affari Esteri,
CEI - Central European Initiative:
Albania, Austria, Bielorussia,
Bosnia ed Erzegovina, Bulgaria,
Repubblica Ceca, Croazia,
Macedonia, Moldova, Polonia,
Romania, Serbia e Montenegro,
Slovacchia, Slovenia, Ucraina,
Ungheria e Italia

Con il sostegno di



Salmagundi del Teatro delle Albe • Concerto per Mittelfest

musiche di Fabio Vacchi direttore Claire Gibault, Orchestra Filarmonia Veneta •

Goles Concerto per cantare l'esilio con la MoniOvadiaStageOrchestra • Yiddish Song

Recital con Lee Colbert, Paolo Cintio, Emilio Vallorani • Canto del cigno di Giampaolo Coral -

Hin und zurück di Paul Hindemith - Rayok di Dimitrij Sostakovic • Kinder-Traum Seminar di e con Enzo

Moscato • Femina del Teatr Cogitatur (Katowice - Polonia) • La ballata di Franz di Franco Brambilla • Al di là dell'est con Sentieri

Selvaggi e Carlo Boccadoro • Assaggi di Potere di Susanne Linke • Il custode delle partenze di Renata Molinari e Massimiliano

Speziani • Duo Dressler & Fliter • Onehundred Minutes di Tomaz Pandur (Ljubljana / Slovenia) • Gebirtig e The Parry Sisters dell'Yiddish

Theatre of Israel • Hymnes à l'espérance con Soeur Marie Keyrouz et son "Ensemble de la Paix" • La Caduta nel Tempo concerto di Massimo

Gon • Cantiere West dell'Impasto CSS - Udine • Bent di Martin Sherman • Zingari e politici del Teatrino del Rifo • Valja Balkanska • Pais

de Cucagne di Pietro Biasatti • Arlecchino e il suo doppio di Ferruccio Merisi • Variazioni sul cielo di Margherita Hack • Il Rabbino di

Venezia di Giorgio Pressburger • Sectio e Mirakulos dello Studio Tanca (Banska - Bystrica/ Slovacchia) • in collaborazione con:

Fondazione Teatro Nuovo G. Da Udine Andres Neumann International presenta Tanz Theater Wuppertal Pina Bausch - Kontakthof

mit Damen und Herren ab '65 coreografia e regia Pina Bausch, scene e costumi di Rolf Borzik • Chi di Spada di Carlo

Tolazzi e Vanni De Lucia • Il compleanno dell'imperatore Compagnia Karromato (Praga / Rep. Ceca) • Trio

Tchaikovsky • Tutyila di e con Andrea Ladány (Budapest/Ungheria) • Taraf da Metropolitana • Grande

Concerto Finale musiche tradizionali del Centro Europa rielaborate da Anton Rosenblat.

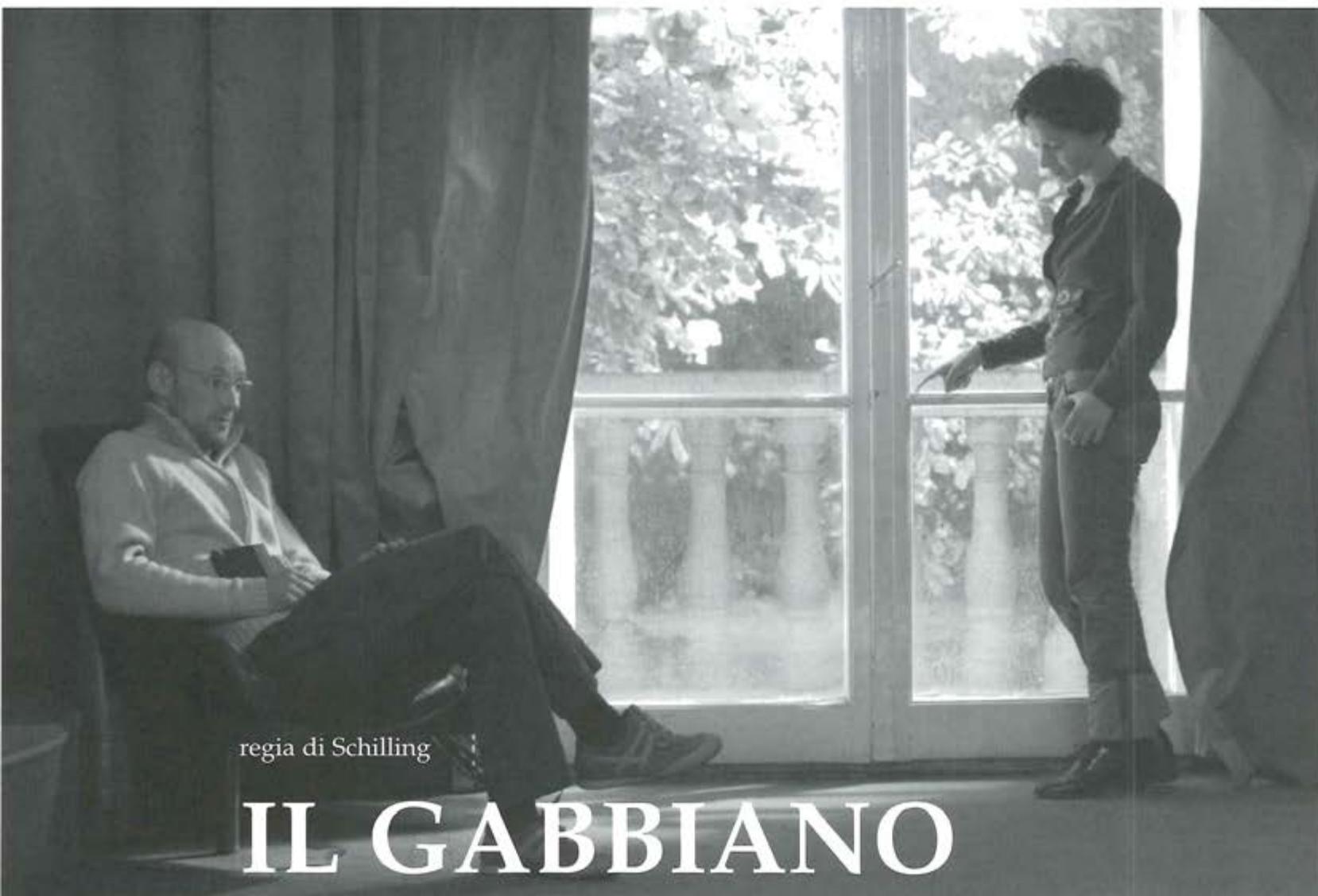
The Busker's opera di Robert Lepage



LA MALAVITA DI BRECHT catturata dalla tv

The *Busker's Opera* sbarcato a marzo a Parigi presso la Maison des Arts de Créteil mette in campo l'abilità di "gioco" del geniale e poliedrico regista teatrale, cinematografico e d'opera Robert Lepage che usa Brecht per ironizzare (e accusare) i mass media e l'immaginario ad essi collegato, usando con grande disinvoltura le tecnologie video della diretta e permettendosi anche un formidabile corto circuito tra musica e spettacolo teatrale vero e proprio. Brecht aveva concepito *L'opera da tre soldi* con «ballate da leggere e da cantare» mentre il dramma doveva funzionare come "antiopera", un vero modello di teatro epico. Lepage celebra a suo modo l'attualità del regista tedesco e del suo dramma di un mondo votato alla perdizione, in cui ladri e sfruttatori sono vittime dello stesso sistema e dove si dimostra il fondamentale assunto politico secondo cui i metodi della malavita e quelli della borghesia affarista si equivalgono. Lepage usa un grande schermo al plasma telecomandato in grado di muoversi su guide per tutta la profondità e l'altezza del palco, libero da supporti a terra. Lo schermo nasconde al suo interno una telecamera, un dispositivo complesso (occhio che riprende, schermo che diffonde) che diventa ironico correlato di stati d'animo (immagini video di un caminetto che arde durante le scene di sesso) e introduce in un altrove spazio-temporale (immagini del boeing che trasporta Macheath in America). Ma soprattutto il dispositivo video sorveglia e insegue i personaggi e li cattura ingabbiandoli nella cornice televisiva come personaggi di una reality tv, ospiti di un talk show, attori di una soap, protagonisti di un video clip, o celebrità di uno show o di un galà musicale. Dà l'avvio alla storia il giovane artista di strada, abilissimo percussionista di piatti, legnetti, bicchieri e latte di benzina, impegnato in un concerto povero quanto straordinario per raccogliere i soldi per la sopravvivenza quotidiana. La storia tra la giovane e virtuosa Polly (che si esercita allo *scratching disco*) e il bandito Macheath (un cantante alla Beach Boys) è una fiction dalle tinte forti, mentre il signore e la signora Peachum sono l'uno il bravo presentatore televisivo e cantante *easy listening* in completo bianco e l'altra una specie di Ivana Trump che si esprime con vocalizzi alla Callas. Tutta la trama dell'opera è spostata sui nuovi luoghi di potere dell'arte (l'industria musicale, i media e, tra tutti, il tubo catodico). Un solo elemento scenografico caratterizza lo spettacolo, una cabina telefonica che letteralmente si apre, si srotola per diventare un interno domestico, un locale a luci rosse, una prigione. Una scena metamorfica e trasformista alla Fregoli, rapidamente montata e smontata a vista, che caratterizza felicemente il suo teatro dai tempi di *Le sept branches de la Rivière Ota* (1993) a *La face cachée de la lune* (2001). L'orchestra è ben visibile e ampio spazio è lasciato ai "solo" degli straordinari musicisti-attori che interpretano i personaggi brechtiani, riattualizzati e rivisitati, passando dal comico al lirico al tragico, alla luce dei "generi" musicali che sembrano meglio incarnare la loro personalità: jazz, rock, ska, disco, melodico, rap, classica. Il messaggio è chiaro e forte: quando l'arte viene inglobata con foga cannibalesca dentro la cornice dello *show business*, non c'è più scampo, tutto diventa commestibile, un prodotto da McDonald, simbolo nello spettacolo, di una pericolosa - e indigeribile - uniformità di gusti. Unica salvezza per la libertà creativa dell'artista, l'uscita dalla finzione spettacolar-televisiva, il ritorno alla strada. Come *buskers*, appunto. *Anna Maria Monteverdi*

The Busker's Opera, ispirato a *The Beggar's Opera* di John Gay. Adattamento di Kevin McCoy e Robert Lepage. Scene e regia di Robert Lepage. Costumi di Yasmina Giguère. Direzione musicale di Martin Bélanger. Musica composta, arrangiata ed eseguita dagli attori musicisti Frédérique Bédard, Martin Bélanger, Julie Fainer, Claire Gignac, Frédéric Lebrasseur, Véronika Makdissi-Warren, Kevin McCoy, Steve Normandin, Marco Poulin, Jean René. Prod. Ex Machina in coproduzione con Festival Montréal en Lumière; La Filature, Scène National de Mulhouse; Maison des Arts, Créteil; Ucla Live, University of California, Los Angeles; Robert and Margrit Mondavi Center for Performing Arts, UC Davis; Berliner Festspiele, Berlin; Théâtre de Caen; Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles.



regia di Schilling

IL GABBIANO

con un errore

SIRÁJ (*Il Gabbiano*), di Anton Cechov. Regia di Árpád Schilling. Scene di Márton Ágh, Tamás Bányai. Con Eszter Csákány, József Gyabronka, Zsolt Nagy, Annamária Láng, Tilo Werner, Sándor Terhes, Péter Scherer, Borbála Péterfy, Lilla Sárosdi, László Katona. Prod. Krétakör Színház, BUDAPEST.

Il Fészek era un elegante ritrovo per artisti durante il socialismo, oggi nella sua sala circolare sotto la cupola non rimangono che poche tracce del glorioso passato: uno scassato bancone da bar e qualche anacronistico affresco sui muri, mentre dal piano di sotto sale la musica sparata di una discoteca. È qui che, dopo un mese di approfondite analisi del testo fatte a casa del regista, e l'ormai solito ritiro per le prove a base di improvvisazioni, Árpád Schilling e la sua compagnia, il teatro Krétakör, hanno potuto presentare il loro ultimo spettacolo. Non il *Siráj* (*Il gabbiano*) di Cechov, ma il *Siráj* (in italiano potremmo renderlo con *Il gabbiano*), segnalando fin dal vistoso errore del titolo che il loro spettacolo «per quanto possa cercare la perfezione, non può essere "il" Gabbiano, ma solo una versione di esso; può solo avvicinarsi alle profondità

e alla ricchezza del testo». E invece la giovane compagnia di Schilling, ancora senza tetto, nonostante il grande successo di pubblico e di critica ottenuto ovunque in Europa, riesce non solo ad avvicinare in modo sconvolgente e commovente il testo cechoviano, ma anche ad attualizzarlo, aggiungendo nuove riflessioni sulla propria forzata a-teatralità, e sull'eterna contrapposizione teatro-realtà, verità-finzione. La compagnia lavora facendo di necessità virtù, infatti in mancanza di uno spazio teatrale vero e proprio utilizza la spoglia sala del Fészek così com'è, senza luci e senza scenografia, e arriva a rinunciare anche ai costumi, tanto da far indossare agli attori i loro vestiti quotidiani. Perfino il gabbiano è reso con un banale sacchetto di plastica dal contenuto indefinibile buttato in mezzo alla scena. Tutte le scelte registiche portano a soluzioni semplici, minimali e ridotte all'osso, quasi depurate, basate esclusivamente sul testo. La mancanza di strumenti esterni diventa quindi attualizzazione ma anche interpretazione di Cechov, uno spettacolo coerente, meditato e ponderato, realizzato con un bagaglio minimo di strumenti attoriali tradizionali e realistici, ma di grandissima qualità. Caratteri, situazioni,

Parigi

UNA TRAGICA FARSA l'Otello di Diaz-Floriàn

OTHELLO. LE MAURE DE VENISE, di William Shakespeare. Adattamento e regia di Antonio Diaz-Floriàn. Scenografia di David Léon. Costumi di Abel Alba. Con Alexandre Palma Salas, Clément Husson, Manuel Montero, Jerome Sau, Sophie Dantin. Prod. Théâtre de l'Épée de Bois, PARIGI.

Dal buio proviene un inquietante bisbiglio. Una candela si accende e illumina il volto di Jago (Alexandre Palma Salas) che sembra recitare formule di stregoneria. Sta invece leggendo da un libretto che scopriremo essere il copione dell'intera vicenda. Rodrigo (Clément Husson) gli si avvicina, cerca di interrogarlo. Jago è furioso: Otello (Manuel Montero) ha scelto quale suo luogotenente Cassio (Jerome Sau) e non lui. Per vendicarsi Jago dedice di svelare al padre di Desdemona (Sophie Dantin), tramite Rodrigo, che Otello, il moro, «il vecchio capro nero di colore», ha sedotto e conquistato sua figlia. È l'inizio dell'intrigo, o meglio della serie di intrighi, intessuti da Jago con la complicità di Rodrigo, che porterà alla fine tragica di Desdemona e Otello. La storia è nota a tutti: Otello è diventato un archetipo della gelosia della cultura occidentale. Ecco perché il regista Antonio Diaz-Florian, fondatore e direttore della compagnia Théâtre l'Épée de Bois (Cartoucherie), ha deciso di mettere in mano a Jago un volumetto in cui egli legge, e svela progressivamente ai vari protagonisti, lo svolgersi delle vicende. L'attenzione dello spettatore viene così spostata su un altro piano. Sulla bravura degli attori, chiamati dal regista a inscenare una tragedia con i modi e i costumi della commedia, anzi della farsa (Jago e Rodrigo sono mascherati da clown). E sulla macchina scenografica (opera di David Léon): tutto lo spettacolo si svolge al buio, sopra una specie di palafitta al centro della quale si elevano due pilastri di legno da cui pende una tenda-sipario mobile. Le uniche luci sono quelle di una candela e di un faretto con cui vengono illuminati i volti e i corpi degli attori. Al di là della originale messa in scena di Diaz-Floriàn, la storia di Otello s'impone comunque per forza propria, per molteplici virtù che la rendono, per un motivo o per un altro, sempre d'attualità. Ogni epoca in fondo ne ha potuto dare una sua lettura. E se il romanticismo ha messo in rilievo la forza della passione, oggi, alla luce dello scontro che è tornato ad opporre occidente e medio-orient, ci colpisce sicuramente di più la precisione con cui Shakespeare ha rappresentato il tema del razzismo, un razzismo ipocrita e strumentale, capace di far dimenticare le strette relazioni che apparentano popoli e uomini fin nei campi di battaglia. Allora la chiave farsesca con cui Diaz-Florian ci ha presentato la tragedia di Shakespeare e finisce per ricordarci la farsa a cui sono ridotte oggi tragiche guerre. *Valerio Cuccaroni*



personalità sono stati ritagliati senza costrizioni sui membri della compagnia, i rapporti umani non sembrano rappresentati, tanto sono interpretati con naturalezza. Gli attori si muovono nella piccola sala ad appena un metro di distanza dai pochi - circa cinquanta - stipatissimi spettatori che sono riusciti ad entrare per assistere allo spettacolo, sedendosi a volte tra di loro, o facendoli spostare per poter passare. Si riesce così a seguire ogni loro sguardo, ogni piccolo gesto, a cogliere le vibrazioni e i fremiti con cui reagiscono alle sollecitazioni dei compagni. L'atmosfera diventa tesa e ansiosa fin dai primi momenti, quando ancora allo spettatore spaesato non è chiaro nemmeno se quelli che parlano sono attori che recitano o persone del pubblico intente a chiacchierare prima dell'inizio dello spettacolo. Una spiacevole sensazione di fallimento perdura lungo tutta la durata dello spettacolo, attraversando anche le scene grottesche o ironiche. Si sa, in Cechov non succede apparentemente niente, e Schilling ci fa toccare quasi con mano questo niente: senza ricorrere ai canonici strumenti teatrali riesce a crea-

In apertura una scena del Gabbiano con la regia di Schilling; in alto, due interpreti di Othello, regia di Diaz-Floriàn.

re uno spettacolo forte e denso, dove non vediamo che un manipolo di nostri contemporanei parlare del più e del meno, struggerci per realizzare i loro sogni sbagliati, rovinare la propria vita e quella degli altri, procurandoci un'alternanza di riso e di sussulti. La recitazione intensa e realistica viene raffreddata da Schilling ironicamente e sfacciatamente con la derisione delle convenzioni teatrali, cominciata già con lo stravolgimento del titolo. Per esempio gli intervalli vengono annunciati dagli attori stessi, interrompendo al culmine la propria recitazione, per poi non essere affatto rispettati. Al termine di quello che sarebbe il primo atto la compagnia si esibisce in inchini degni di un'operetta, sebbene lo sbigottito pubblico non li abbia ancora applauditi, per poi non ripresentarsi alla fine della rappresentazione, preferendo attendere all'esterno e comodamente seduti gli spettatori, che nel frattempo avranno dovuto smontare una barricata di sedie per poter guadagnare l'uscita e gli applausi della compagnia. *Dóra Várnai*

COMMEDIE NEL CHIOSTRO

VIII Rassegna Verona 30/06 - 10/08 2004

"Amiche" di Luca Caserta

"Albe tre" di Paolo Pupa

con Isabella Caserta
e Roberto Vandelli

"Commedia dell'Arte"

di Ezio Maria Caserta

"Sogno di un uomo ridicolo"

di Francesco Maria Cordella

INCONTRI DI UNA SERA D'ESTATE

IV Rassegna

tra poesia, musica, danza e teatro

TS © T/L

Tel. - Fax 045/8031321

teatroscentifico@libero.it

www.teatroscentifico.com

COMPAGNIA OPERA PRIMA CANTIERE DI TEATRO D'ARTE TEMA

FIGURARE FIGURE FIGURINE

DAL 6 AL 12 SETTEMBRE 2004 SERMONETA (LT)

DUE STAGE

Dal Kathakali alla marionetta

Docente Mario Barzaghi Docente

6 - 7 - 8 settembre 2004

Commedia dell'Arte
Tra tradizione e sperimentazione

Docente Francesco Gigliotti Docente

9-10-11-12 Settembre 2004

Iscrizioni fino al 20 Agosto

costo 200,00 euro

Informazioni e iscrizioni:

Compagnia OPERA PRIMA Via G. Mameli, n. 9

04100 - LATINA - Tel./Fax 0773 414023

e-mail: operaprima@libero.it

te o inseguendo invece percorsi irregolari, sovvertendo codici e regole e creando così linguaggi originali e nuovi senza prendere a prestito né narrazioni né immagini esterne alla propria "necessità" progettuale strettamente corporea. È il caso ad esempio di Saburo Teshigawara, di John Jasperse e di Amanda Miller, alcuni fra i nomi forti e più seducenti, insieme a quello dell'ormai nuova vedette della danza contemporanea Russel Maliphant, chiamati a Venezia dalla Armitage, la quale però ha messo in vetrina, con abbondanza, anche molte personalità sconosciute, mai comparse in Europa, soprattutto statunitensi, anche qualche inglese non proprio però radicale nella sua ricerca. (Elegantemente glissata invece, va detto, è stata la rappresentanza italiana; presente solo un gruppo nazionale: quello di un ex di Forsythe, Jacopo Godani). Da aggiungere anche, come *new entry*, la Cina, che ha aperto la rassegna, al PalaFenice, con la sua Guandong Modern Dance Company. Vale a dire quella che viene considerata la prima compagnia di danza contemporanea, nell'accezione occidentale, creata nella Repubblica Popolare e guidata dal coreografo Gao Chengming. Compagnia accolta con grande interesse e successo anche se sarebbe errato dire che ha veramente "sfondato". Piuttosto ingenua la creatività dei suoi coreografi, e rivelanti i lavori troppe rimasticature di lessici altrui. Reminiscenze dei grandi della scena di fine Novecento, da Cunningham alla Bausch, dalla Tharp a Preljocaj. Nel programma, un ventaglio di stecche le più varie come vari i temi toccati. Così ad esempio, *One Missed*, il brano di apertura, affronta superficialmente l'argomento ormai vietato del rapporto tra individuo e gruppo, mentre il duetto femminile *Face to face si basa* gioca sulle sottili sensibilità che legano persone dello stesso sesso. Invece *A different view* intende essere una riflessione sul degrado dell'ambiente. Se *180 Degrees* (in verità il più confuso e insipido) vuol mostrare l'emancipazione delle donne cinesi, il conclusivo e applauditissimo *Linglei*, prendendo a prestito un'antica leggenda e lasciando scivolare sulla scena creatura immaginarie, è da ritenere una metafora della difficoltà della vita. Più riuscito, giocato da due impeccabili danzatori in bianco e grigio, è parso invece il pure metaforico *The Fight under table* e non privo di una sua seduttività l'a solo *Feather (Piuma)*, rilettura del famoso brano di Saint Saens *La morte del cigno*, danzato con rara morbidezza dal giovane Yi Luo. Bravissimo come gli altri suoi colleghi, dimostrando - questo il lato più interessante dello spettacolo - come in pochi anni siano riusciti ad assimilare con il loro "recitar danzando" tutti i codici di movimento occidentali, ad essere in possesso pieno e rigoroso di una perfetta "grammatica del corpo", dando dei punti ai colleghi americani o europei. Per esempio a quelli pur bravi e appartenenti all'austriaca Abcdancecompany, il gruppo più giovane presente alla kermesse veneziana. Meno di due anni di vita; ma il loro spettacolo, posto addirittura ad inaugurazione, ha deluso alquanto le aspettative. Un quartetto di lavori, tolto quello firmato per l'occasione dalle stessa Armitage, di scarso valore. E, soprattutto, insignificante l'ultimo, dal titolo *Déjavalz*, presentato e dovuto al leader stesso della formazione, Nicolas Musin. Un insopportabile pastrocchio, immerso in un'atmosfera funerea di minuetti, valzer, hip hop, danza araba, e condito dalla presenza di uno pseudo fahiro, le musiche insulse regolate a vista da un dj. Un esempio di teatro-danza di cui non vogliamo trattenere il ricordo. Fortuna vuole che altri alla Biennale di Karole la temeraria hanno saputo dimostrare di non essere all'Abc della danza. ■

Le città palcoscenico
 ASIAGO ASOLO BASSANO DEL GRAPPA CASSOLA COMUNITA' MONTANA DEL BRENTA JESOLO MAROSTICA
 MONTECCHIO MAGGIORE MUSSOLENTE NOVE POSSAGNO ROMANO D'EZZELINO ROSA ROSSANO VENETO
 SANDRICO SAN ZENONE DEGLI EZZELINI SCHIO SOLAGNA THIENE TRISSINO VALSTAGNA

OPERA ESTATE

Festival Veneto

LIRICA

VENERDÌ 27 DOMENICA 29 agosto Bassano
NABUCCO DI GIUSEPPE VERDI
 NUOVA PRODUZIONE DEL FESTIVAL

DANZA

VENERDÌ 16 luglio Bassano
STEPHEN PETRONIO COMPANY

MARTEDÌ 20 luglio Bassano
MEDEA COMPAGNIA ABBONDANZA/BERTONI

LUNEDÌ 26 luglio Marostica
ROMEO E GIULIETTA DI S. PROKOFIEV

MERCOLEDÌ 28 luglio Bassano
NUEVO BALLET ESPANOL

SABATO 31 luglio Bassano
I SOLISTI DEL ROYAL BALLET

DOMENICA 1 agosto Possagno
RBR DANCE COMPANY STATUARIA

MARTEDÌ 3 agosto Bassano
BALLETTO NAZIONALE DELLA GEORGIA

GIOVEDÌ 5 agosto Bassano
NUEVA COMPANIA TANGUEROS

SABATO 7 agosto Bassano
RAGUNATH MANET PONDICHERY

DOMENICA 22 agosto Bassano
RONIT ZIV + TALIA PAZ

MUSICA

GIOVEDÌ 15 luglio Bassano
 ORCHESTRA E CORO
TEATRO LA FENICE
 NONA SINFONIA DI BEETHOVEN

MERCOLEDÌ 21 luglio Bassano
ROSA PASSOS

SABATO 24 luglio Rosà
MALIA

DOMENICA 25 luglio Bassano
SARAH JANE MORRIS

GIOVEDÌ 29 luglio Bassano
MANHATTAN TRANSFER

DOMENICA 8 agosto Bassano
I NOTTURNI DI CHOPIN

TEATRO

Shakespeare Contemporanea/Mente
 GIOVEDÌ 22 luglio Bassano
OTHELLO LUCILLA GIANNONI/MICHELE DI MAURO

MARTEDÌ 10 agosto Bassano
GIULIO CESARE - C.S.S. DI UDINE
 GIOVEDÌ 26 agosto Bassano
AMLETO : PER ECUBA - ROBERTO LATINI

Poeti di Note
 LUNEDÌ 2 agosto Bassano
TRIBUTO A GIORGIO GABER

GIOVEDÌ 12 agosto Bassano
OMAGGIO A LUIGI TENCO
 MARTEDÌ 24 agosto Bassano
LE CANTATE DI DE ANDRE'

Miti Classici - Parole Contemporanee
 MARTEDÌ 27 luglio Bassano
LE TROIANE A.T.I.R.

I Sapori del Teatro
 DOMENICA 1 agosto Bassano
FILÒ STORIE PER MANGIARE
 DAL 17 AL 19 agosto Bassano
I FIORI DEL THE L.I.S.

I Luoghi del Teatro
 SABATO 24 luglio Asolo
ROBERTO CITRAN LEGGE MARIO RIGONI STERN
 DOMENICA 25 luglio Trissino
ORCHESTRA DI PADOVA E DEL VENETO
MICHELA CESCON IL GIARDINO SEGRETO

VENERDÌ 30 luglio Asolo
ELISABETTA POZZI "FEDRA" DI GHIANNIS RISSOS
 GIOVEDÌ 5 agosto Asolo
GIUSEPPE CEDERNA
YO YO MUNDI "54" DI WU MING
 VENERDÌ 6 agosto Carpanè di San Nazario
MIRKO ARTUSO LA GRANDE GUERRA
 MERCOLEDÌ 11 agosto Schio
MANDARA KE STORIE COME AL CINEMA

ComicFest
 SABATO 17 luglio Cassola
SERGIO SGRILLI
 VENERDÌ 23 luglio Bassano
GENE GNOCCHI

Musical d'estate
 MERCOLEDÌ 11 agosto Bassano
FAME SARANNO FAMOSI

INFO 0424/524214
www.comune.bassano.vi.it

Torino: Il gioco del teatro

IL TOPO salvatore di libri

Come di consuetudine "Il gioco del teatro", il festival torinese dedicato alle nuove generazioni, apre ad aprile la stagione delle varie manifestazioni dedicate ogni anno nel nostro paese al teatro ragazzi. Una rassegna che, come sempre e forse questa volta in maniera maggiore, mostra un solidissimo professionismo rivolto ad una scena molto attenta a captare temi d'attualità da proporre con rigore ed essenzialità alla platea di giovanissimi. Spettacoli quindi molto calibrati e funzionali che guardano con un occhio di riguardo al mondo scolastico, per un dialogo che, qui in Piemonte, sembra aver raggiunto quei caratteri di reciprocità e indispensabilità necessari anche altrove. Niente sperimentalismi o scoperte di nuove linee di tendenza ma rappresentazioni nel solco di una tradizione "forte" che è propria di una regione che il teatro rivolto all'infanzia l'ha praticamente inventato ben oltre tre decenni fa. Grande interesse, tra le molte proposte, ha suscitato il nuovo lavoro del Teatro dell'Angolo, *Le avventure di re Odisseo*, che tenta di superare il genere narrativo incastonando le note vicende di Ulisse nelle scaramucce generazionali in una insolita famiglia-tipo formata da un padre e da un figlio. La simpatia degli interpreti, Pasquale Buonarota e Alessandro Pesci, e soprattutto la proposizione di un nuovo modello familiare hanno entusiasmato la giuria formata da studenti di uno dei due premi di cui, da questa edizione, il festival si è dotato. Il riconoscimento attribuito invece da un gruppo di giornalisti è andato a Nonsoloteatro e al bravo Guido Castiglia che con il suo *Ernesto Roditore, guardiano di parole* racconta, tramite un testo sapientemente lieve ed un allestimento efficace e accattivante, le vicende di un topo, unico difensore dei libri di una biblioteca minacciata di distruzione da parte di un governatore, emblema di un potere ottuso e arrogante. Intrigante e sorprendentemente cattivo *Tanti auguri* di Stilema/Unoteatro, la proposta più innovativa a livello di linguaggio dell'intera rassegna, con Silvano Antonelli e Laura Righi, interpreti di due genitori alle prese con il compleanno del piccolo. Montagne di regali, abnormi affettuosità, mentre papà e mamma si abbandonano ai ricordi, alla propria superficialità ed egoismo, dimenticando persino il sesso e il nome del loro bebè. Perfido e molto divertente. *Nicola Viesti*

In basso, una scena di *Cappuccetto rosso* e, a destra, di *Pollicino* di Lenz Rifrazioni; nella pagina successiva una scena di *Manolibera* di Erbamil.



Lenz Rifrazioni

Nel buio della coscienza con i GRIMM

CAPPUCETTO ROSSO, da *Rotkäppchen* dei fratelli Grimm. Traduzione, drammaturgia e regia di Francesco Pilitto. Scene e costumi di Maria Federica Maestri. Musica di Andrea Azzali e Adriano Engelbrecht. Luci di Rocco Giansante. Con Adriano Engelbrecht, Giuseppe Imprezzabile, Sara Monferdini, Matteo Ramponi, Alessandro Sciarroni. Voce fuori-campo di Annegret Engelbrecht.

POLLICINO, da *Daumesdick* dei fratelli Grimm. Traduzione e drammaturgia di Francesco Pilitto. Regia, scene, costumi ed elementi visivi di Maria Federica Maestri. Musica di Andrea Azzali e Adriano Engelbrecht. Luci di Rocco Giansante. Con Elisa Orlandini, Sandra Soncini, Barbara Voghera. Prod. Lenz Rifrazioni, PARMA.

Dimentichiamo il candore infantile, le versioni più o meno edulcorate o edulcoranti. Lenz elabora - con tutte le implicazioni che il verbo trascina con sé - le fiabe raccolte dai Grimm e ne fa il punto di partenza di un viaggio senza ritorno nel buio della coscienza. Dimentichiamo in primo luogo Walt Disney, dunque, ma anche Fromm, Greimas e Propp, il cinema di Neil Jordan: tutte le interpretazioni, in sintesi, che hanno scandagliato il patrimonio delle fiabe, cercando di de-costruirne l'impianto e restituirne una visione chiara, demistificata, rivelatrice. *Cappuccetto rosso* e *Pollicino* affondano in un materiale mitologico, nel magma incandescente che pungola le radici del nostro sentire. È un attraversamento di esperienze estreme, asprezze fisiche, ritualità segrete. Sono esperienze di morte-rinascita, ma anche storie di orrori, il più grande dei quali è l'instabilità delle forme, la precarietà delle nostre sovrastrutture. L'incontro con la fiaba ha obbligato Lenz a radicalizzare linguaggio e poetica. Non a caso, il primo approccio ai Grimm (*Sotto il ginepro*) servì come leva per affrontare e smontare l'edificio monumentale goethiano, nell'*Urfaust*.

Cappuccetto rosso "taglia" la fiaba, di cui resta l'enunciazione sonora di una voce fuori-campo in tedesco, con una serie di variazioni coreografiche. È un rituale di seduzione, iniziazione, assimilazione ferina. *Pollicino* va ancora oltre, cristallizzando la metafora della morte-rinascita iniziatica, del corpo divorato e ripartorito nel ventre rituale. Quella dell'essere-rino deforme, venduto, ingrassato, divorato da una mucca, è una lunga, ciclica e incessante "peripezia intestinale" nell'antro del mostro. Non gli si dà altro modo per stare al mondo. È il segno, meglio la cicatrice, di un viluppo irresolubile, non addomesticabile, di pulsioni. Basta grattare la superficie delle narrazioni consacrate, usate e abusate dal repertorio popolare, per ritrovarselo di fronte. In entrambi i casi, gli spettacoli sono incentrati sulla presenza spiazzante, perturbante, di due giovani attrici down. La disabilità accresce il disagio, un disagio non catartico, ma salutare, senza lieto finale, ma stranamente percepito come giusto, decisivo. Nei suoi curatissimi - come sempre - allestimenti, Lenz ci sottrae ogni punto di riferimento. E imbocca la strada di un'exasperazione visionaria che è al tempo stesso concettuale e materica, corporea e fantasmatica, bruciante e raggelata. *Pier Giorgio Nosari*



Il kolossal dei Colla

LA STORIA DI ALÌ dalla parte delle donne

ALÌ BABA, fiaba in due tempi di Eugenio Monti Colla. Regia di Eugenio Monti Colla. Scene e luci di Franco Cifferio. Costumi di Eugenio Monti Colla e Cecilia Di Marco. Musica di Giuseppe Azzarelli. Con la Compagnia marionettistica Carlo Colla e figli. Prod. Associazione Grupporiani di MILANO - Comune di Milano - Teatro Comunale "Amilcare Ponchielli" di CREMONA.

Non dispiace iniziare a parlare di *Alì Babà* dando i numeri di questo piccolo, prezioso kolossal: centoventi marionette, altrettanti costumi realizzati dalla sartoria dei Grupporiani, undici scene frutto del laboratorio di scenografia. Sono i numeri di un'impresa che esalta la natura artigianale del teatro, traducendo ogni invenzione in una scrittura scenica raffinata, che strizza l'occhio con affettuosa ironia alle convenzioni del genere. Poi, naturalmente, c'è tutto quello che un bilancio non potrebbe mai registrare, ma che trasforma una compagnia, spesso vista come un'appendice del museo delle forme sceniche tradizionali, in una voce viva e sorprendente. L'illusionismo ottocentesco - eredità stilistica della compagnia - si rovescia in un gioco sofisticato di miniature e sfondi. Questi rimandano alla pittura orientalista di poco più di un secolo fa, quelle alla vocazione naturalistica di un genere che vuole suscitare meraviglia. E che, reinterpretato da Eugenio Monti Colla, lo fa con il sorriso sulle labbra e qualche ammiccamento al pubblico, come nelle scene di piazza, in cui una scimmia danzante fa da *pendant* a un teatrino delle ombre animato da una marionetta. Il cuore di tutto ciò è una riscrittura "dalla parte delle donne" della celebre storia araba. Sbiadiscono i caratteri maschili ed emergono le figure femminili: inacidite come Gulnara, la cognata di Alì Babà, cicaleccianti come la moglie Zobeide, sagge e accorte come la serva Morgana, tutte a modo loro forti e decisive. Gli uomini sono due volte marionette: come oggetti animati e come personaggi. Del resto, l'allestimento ci guida all'interno dell'universo narrativo concepito da una donna per salvarsi la vita (*Le mille e una notte*). È l'ennesimo segno di consapevolezza metateatrale che questo allestimento sfoggia. Senza sussiego, però: è uno spettacolo che invita al piacere del teatro. Pier Giorgio Nosari

(*Manolibera* di Erbamil). In realtà la domanda di novità che spesso assilla osservatori e addetti ai lavori è mal posta: meglio sarebbe chiedersi chi, delle oltre quaranta compagnie lombarde di teatro-ragazzi, in questi anni ha davvero lavorato secondo linee estetiche definite, approdando a una chiara visione non solo poetica, ma anche sociale, politica e in generale culturale. Sociale e politica, sì: perché scegliere di rivolgersi a una minoranza (gli *under* diciotto, cioè l'infanzia, i preadolescenti e gli adolescenti) significa (o dovrebbe significare) assumere una posizione e una responsabilità nei confronti del mondo esterno. Da questo punto di vista, qualche risposta la vetrina di Pavia l'ha data. Roberto Corona e Massimo Cottica ne *Il libro di Mago Calvino* investono il patrimonio fiabesco di una forte domanda esistenziale: cerchiamo tutti la felicità, ma quale? Lo fanno ricorrendo a un linguaggio sicuro, che mescola la qualità attoriale di Corona al teatro d'oggetti, senza banalità o scorciatoie. Quelli di Grock scelgono invece la strada di un teatro di servizio: *Quasi perfetta* è un monologo sull'anoressia realizzato in collaborazione con l'Associazione Bulimici Anoressici, al limite del documentario. Su un altro versante, c'è chi sceglie di confrontarsi sul terreno dell'approfondimento formale. Teatro Città Murata ne *Il racconto della tavola rotonda* prosegue la ricerca sul dramma narrativo. *Manolibera* di Erbamil inaugura invece un nuovo dispositivo scenico, con gli attori che, grazie a una lavagna luminosa e un disegna-

Pavia

Quindici anni di Segnali



Si faticano a trovare delle vere novità, nell'edizione 2004 di Segnali (la quindicesima, record italiano), andata in scena a Pavia, malgrado la selezione dei quattordici spettacoli abbia cercato di identificare soggetti nuovi (come il Teatro Magro, al suo debutto nella manifestazione con *La piccola fiammiferaia*) o linguaggi inusuali

(che poi è un attore storico del gruppo, Michele Eynard), divengono fumetti tra i fumetti. Lo spettacolo stesso acquista il ritmo di una *strip*, ma il dato potenzialmente interessante è la sottoposizione degli attori a un vincolo formale. Esiste anche chi cerca una via di fuga o, quanto meno, manifesta il desiderio di rivolgersi a un pubblico adulto, se non indifferenziato. La scelta accomuna due spettacoli che, in modo diverso, si confrontano con la storia del secolo scorso. *Destinatario sconosciuto* del Teatro del Buratto è a tutti gli effetti uno spettacolo di prosa, incentrato sul rapporto epistolare di due amici e soci d'affari negli anni 30, l'uno ebreo americano, l'altro tedesco rimpatriato in Germania, nazista convinto. Più interessante, ancorché non originalissimo nella sua idea centrale, è *Numbert* di Gerard Vazquez, prodotto dal Teatro degli Incamminati nell'ambito del progetto *Quattro motori per l'Europa* (l'intesa che unisce Lombardia, Catalunya, Rhône-Alpes e Baden-Württemberg). È una lunga cavalcata lungo il 900, nel racconto (o delirio lucido) del passeggero di un transatlantico, con Valerio Bongiorno e le musiche dal vivo di Francesco Chebat. Pier Giorgio Nosari

Il Grigio a Milano



Lunga vita al topo!

IL GRIGIO, di Giorgio Gaber e Sandro Luporini. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Glogio Gaber e Daniele Spisa. Musiche di Carlo Cialdo Capelli. Luci di Claudio De Pace. Con Fausto Russo Alesi e con Carlo Cialdi Capelli (pianoforte) e Corrado Dado Sezzi (percussioni). Prod. Piccolo Teatro di MILANO-Associazione Culturale Giorgio Gaber, MILANO.



Gaber senza Gaber, senza chitarra e senza canzoni (soltanto un'aura musicale composta da Carlo Cialdo Capelli, al pianoforte in fondoscena, con Corrado Dado Sezzi alle percussioni). L'azzardo che il Piccolo Teatro ha voluto correre per partecipare all'insieme delle manifestazioni (un po' ridondanti, a conti fatti) per ricordarlo. La scelta è caduta su *Il Grigio*, monologo scritto nell'88 con il sodale

Sandro Luporini, portato da lui stesso in scena. Ma l'operazione sarebbe riuscita, senza il personaggio Gaber? Domanda d'obbligo, che si è posta la critica dopo la *prima* in via Rovello: con risposte dubbiose. Una sfida è stato l'allestimento, anche per il piglio decisamente anticonvenzionale, antinostalgico, anticelebrativo con cui Ronconi e Escobar hanno voluto caratterizzare l'omaggio del Piccolo a Gaber: scegliendo un attore giovane, trentenne, come Fausto Russo Alesi, per impersonare quel Signor G. qualunque che si ritira in campagna per sfuggire alla volgarità metropolitana e nascondere anche a se stesso le proprie nevrosi, ma che deve fare i conti, tra Buzzati e Kafka, con un topaccio astuto e disinibito, metafora di un'introvabile quiete, e per la regia scegliendo l'altrettanto giovane Serena Sinigaglia, emersa in questi anni con giovanile vigore dall'Off e chiamata a dominare la temibile macchina del più importante Stabile italiano. Da questa versione "giovane" (ma ineccepibilmente matura per impegno e professionalità: questo è stato da tutti riconosciuto) ho ricavato l'impressione: che l'allestimento sia stato, a conti fatti, un'operazione-verità a tutto beneficio del testo. E a consolidamento dell'immagine di Gaber: che in questo periodo, per la frammistione di affetti, nostalgie e promozione postuma della sua musica, ha rischiato di diventare consenso stereotipato. È vero che *Il grigio* e gli altri "copioni" diventavano spettacoli completi quando Gaber li vestiva con la sua musica e con la sua singolarissima natura di interprete. Ma è stato a mio parere interessante, e molto, vedere *Il Grigio* in una impaginazione rigorosissima, al metro, senza accessori di scena, nel cubo opaco di una scena geometrica priva di accessori, e nell'interpretazione "altra" di un attore non fotocopia. Per poter giudicare così, finalmente, il testo per quello che è. Prolisso, divagante, scontato nella metafora vagamente karfiana del topo che rode l'ultima quiete di un uomo qualunque? Senza dubbio; e sarebbe stato opportuno concedere alla regia la facoltà di praticare più liberamente il "taglia e cuci": cosa che mi risulta le sia stata impedita. Ma anche così – ecco il punto, ecco il piccolo miracolo – il testo regge, eccome! Regge proprio perché la confessione e l'autoanalisi del Signor G. diventa, l'analisi diffusa di un malessere esistenziale; e gli spunti "alla maniera di" Buzzati, o Kafka, si colorano da un lato di un grottesco alla Gogol che è, ripeto, nel testo (e non solo nella prima interpretazione di Gaber). Sicché, preso nell'insieme, soprattutto per il crescendo tragicamente grottesco del finale, con efficaci rese sceniche di stati allucinatori, bui precipizi, instabilità stroboscopiche, mi è venuto da accostare *Il Grigio* ai migliori modelli del genere, come *Il tabacco fa male* di Cechov o *Relazione all'Accademia* di Kafka. L'intesa fra regista e interprete è totale, essa si esprime in un lavoro intelligente, minuzioso, costante di ricerca delle equivalenze teatrali, dei segni espressivi delle nevrosi, delle emozioni, degli scoramenti, degli astratti furori del Signor G. nella confessione davanti allo specchio Leporini. E in tal modo, ripeto, il testo diventa di tutti, giù in platea. Dei giovani d'oggi, il che soprattutto conta: la metafora – primaria, se vogliamo – del topo che rode la residua quiete diventa affare di tutti. Così come la musica di fondo sostiene e dà corpo al soliloquio che dice qualcosa di diverso, e di più ampio, di uno sfogo privato. Penso che dobbiamo essere grati a Serena Sinigaglia e a Fausto Russo Alesi per avere traghettato Gaber sulla sponda del teatro giovane. *Ugo Ronfani*

regia della Sinigaglia

1968 tra utopia e disincanto

Un anno diventato una metafora – della contestazione, della ribellione, della liberazione dalle prigioni morali e ideali del passato – e, come tutti i simboli, inneggiato ovvero dileggiato ma solo sporadicamente analizzato. Serena Sinigaglia, con la candida curiosità di chi ha avuto la "sfortuna" di essere nato dopo quel mitico 1968 ma è stato tuttavia costretto a sentirne parlare fin dalla culla, compie un'indagine a tutto campo su quanto avvenne in quel fatidico anno. Il manifesto degli studenti del maggio francese e la diffidenza degli operai, restii a farsi convincere dalle argomentazioni troppo intellettualistiche degli universitari, e poi gli *hippies* e la guerra del Vietnam. Ma nel 1968 ci furono anche Basaglia e Don Milani, Martin Luther King e Bob Kennedy, la primavera di Praga e le manifestazioni delle femministe. La regista non cerca tuttavia di esaurire un anno tanto composito, in cui stati d'animo e spinte da tempo striscianti si addensarono per poi esplodere con forza inaspettata, né il suo obiettivo è quello di compilare una sorta di Bignami destinato alle generazioni successive o ai tanti smemorati. Lo spettacolo è, piuttosto, una raccolta di suggestioni e di pensieri, un percorso che, per quanto accuratamente documentato, segue strade affatto personali. Sinigaglia porta sul palcoscenico immagini e suoni generati dalle sue approfondite ricerche storiche così come dalle sue predilezioni, con l'implicita consapevolezza di dovere parte della propria identità proprio a quell'anno mitico, dopo il quale nulla fu più come prima. Accanto alle rivoluzioni ci furono infatti anche le violenze: la strage in Messico, poco prima delle Olimpiadi che si svolsero comunque regolarmente e, in Europa, il terrorismo e le stragi di stato. Le parole, quelle tratte dai documenti dell'epoca, dalla letteratura (come *Urlo* di Ginsberg), dalle canzoni (da Guccini a De André, da John Lennon a Springsteen), eseguite dal vivo della brava Sandra Zoccolan accompagnata da tre musicisti, sono pronunciate senza nostalgia, appoggiate a quel presente che è unico possibile termine di paragone possibile per la regista. Non c'è retorica, né rimpianto, bensì la curiosità, divertita e commossa, di chi guarda a un mondo di cui non potrà mai fare parte ma da cui non sa distogliere lo sguardo. Paradigmatica la scena iniziale: le frasi del manifesto degli studenti francesi risuonano in tutta la loro astrattezza e ingenuità, ma anche nella loro indiscutibile sincerità. Ecco, Sinigaglia sa vedere con lucidità i limiti e possiede l'ironia per sdrammatizzare quanto viene preso troppo sul serio, ma non nasconde malinconie e inquietudini. Assecondata dalle sue quattro mobilissime ed eclettiche attrici, la regista applica quella che nello spettacolo è raccomandata come "formula" per attuare un reale cambiamento, vale a dire la salda e consapevole unione di utopia e disincanto. *Laura Bevione*

1968, drammaturgia di Serena Sinigaglia e Paola Ponti. Progetto e regia di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Federica Ponissi. Luci di Alessandro Verazzi. Con Beatrice Schiros, Irene Serini, Marcela Serli, Sandra Zoccolan e Massimo Betti, Elvio Longato, Andrea Poli (musicisti). Prod. A.i.i.r., MILANO - TORINO Spettacoli.

Se Il killer è il linguaggio

LA LEZIONE, di Eugene Ionesco. Interpretazione, regia e scena di Franco Graziosi, interprete con Elisabetta Arosio. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

La leçon di Ionesco, dopo il travagliato, sbeffeggiato esordio a Parigi più di cinquant'anni fa, oggi è diventato un classico del teatro dell'assurdo. Di più, una sorta di manifesto del genere. L'abbiamo vista, anche in Italia, con interpreti eccellenti: non soltanto (in ritardo) negli scantinati dell'Off ma anche sulle scene maggiori, con Bosetti ad esempio. Strano, il fenomeno: più il tempo passa e più il testo colpisce per la sua attualità. Forse, anzi certamente perché la lingua della comunicazione, quella del teatro compresa, non soltanto è in perdita di significati, ma tende a essere pericolosa. Nel senso che le attribuiamo Orwell in 1984: una neolingua che è lo strumento del controllo totalitario sugli individui, fino alla follia e all'assurdo per l'appunto. Voglio dire che *La lezione*, nel suo sbocco tragicomico, fa del linguaggio il vero serial killer, non il professore schizofrenico che, in cartesiani raptus di *esprit de géométrie*, uccide le sue allieve. Bene ha fatto perciò Franco Graziosi - un attore di collaudate esperienze che, essendosi reso conto della vanità di tante imprese teatrali di questi anni, ha deciso di misurarsi con testi di impegno, Beckett o Ionesco - a riproporre in una sua lettura totale - interpretazione, regia, scena - il testo del drammaturgo romeno. Con qualche spolverata di modernità: per esempio un impianto scenico in bianco e nero, in una cornice fra gli arredi dell'Ikea e fondali di Magritte; o la decisione di affidare il ruolo della serva, che enumera i delitti del professore-padrone, fino a 40 al giorno, a un attore *en travesti*, che commenta con inflessioni siciliane. Ma il resto, a cominciare dal lucido crescendo dell'interpretazione dall'ossessione pedagogica alla violenza verbale al raptus sessuale che conduce al delitto, ha l'andamento implacabile di un teorema euclideo, s'intende secondo una logica rovesciata. Paradossi stringenti, intelligenti idiotismi e inquietanti nonsense alimentano, in scientifica progressione, il raptus criminoso dosato nel dettaglio, che smantella le resistenze dell'allieva con la sua normale incoscienza e la grazia sfrontata della giovinezza, con il suo mal di denti e la sua caparbia a non capire. E bisogna dire che in questo ruolo, assolutamente essenziale per creare l'altro

In apertura, Fausto Russo Alesi ne *Il Grigio di Gaber*, regia di Serena Sinigaglia; in basso, Irene Serini in una scena di 1968, regia di Serena Sinigaglia.



polo del circuito dell'assurdo, Elisabetta Arosio è seducente ed efficace. Ugo Ronfani.

Micheli, cuoco di Garibaldi

GARIBALDI, AMORE MIO, di Maurizio Micheli. Regia di Michele Mirabella. Scene di Giovanni Licheri. Costumi di Alida Cappellini. Musiche di Lino Patruno. Luci di Marcello Jazzeffi. Con Maurizio Micheli, Claudio Angelini, Paola Lorenzoni, Antonio Cascio, Anna Casalino, Francesco Gusmitta, Federico Vigorito, Pippo Sollecito, Andrea Benfante, Emanuele Accapezzato. Prod. Apas Produzioni, MILANO - Teatro Franco Parenti, MILANO.

Maurizio Micheli si misura con il mito dell'eroe dei due Mondi, scrivendo nel 2003 un romanzo *Garibaldi, amore mio* e traendone ora la sceneggiatura per uno spettacolo teatrale. Ritenendo che un periodo storico come il Risorgimento venga ricordato solo per pompose celebrazioni, lo sdrammatizza e porta alla ribalta la storia di un omosessuale, Giosué Borghini che, per lo scherzo di alcuni ragazzi del suo paese, si trova arruolato fra gli eroici Mille, catapultando così una piccola storia personale nella grande Storia d'Italia. Borghini, dopo lo sgomento iniziale, poiché fortuitamente salva la vita a Garibaldi diventa il suo cuoco e attendente e, naturalmente, ne subisce il fascino, arrivando a sfidare mille pericoli pur di accontentarlo. Micheli con maestria caratterizza i turbamenti del suo personaggio che nasconde la sua diversità per poi abbandonarsi a malinconiche riflessioni quando immagina di danzare per il suo eroe o a comiche situazioni quando si traveste da donna per dare, anni dopo, l'estremo saluto al defunto Garibaldi. Con un'eccellente mimica, costruisce per sfumature il

timido Giosué in adorazione del suo eroe con cui immagina dialoghi inesistenti mentre il leggendario Generale gli rivolge solamente poche battute. Altrettanto abile è Claudio Angelini, il vivace cuoco della truppa, dichiaratamente omosessuale, che vede messa in ombra dal nuovo arrivato la sua personalità e la sua bravura. Il tema dell'omosessualità è trattato con delicatezza e sensibilità sottolineando quanto all'epoca fosse difficile esprimere la propria natura, come accade a Borghini, prima dell'avventura garibaldina, impiegato pontificio nella retrograda Senigallia. Di grande suggestione le canzoni create da Lino Patruno che restano però poco inserite nel contesto, come invece avrebbero meritato. Infatti quello che manca allo spettacolo, che si regge essenzialmente sulla bravura di Micheli, è una salda regia che tenga insieme le fila degli episodi che invece rimangono essenzialmente sketch scollegati fra loro. *Albarosa Camaldo*

Nella bianca tela di Puig

IL BACIO DELLA DONNA RAGNO, di Manuel Puig. Regia di Antonio Syxty. Scene di Andrea Taddei. Con Gaetano Callegaro e Arturo Di Tullio. Prod. Compagnia Stabile Teatro Litta, MILANO.

Un buon romanzo, che ha furoreggiato al cinema, torna a teatro, in una edizione milanese *bianca*, dopo la versione in nero data anni fa dallo stesso Syxty a Roma. La vicenda è nota: due prigionieri sono rinchiusi in una cella. Molina è un omosessuale ipersensibile, Valentin un terrorista irriducibile. Il gioco di seduzione del primo nei confronti del secondo passa attraverso la narrazione di un B movie cult, presentato come *camp*, richiamato nel titolo della pièce. Syxty ha ghiacciato la vicenda in un *total white*, realizzato con eleganza dalla scenografia e dai costumi. Callegaro ha dovuto affrontare il punto di vista gay, che non appartiene al suo privato. Questo, insieme all'algida intuizione della regia, adeguata alla sensibilità della moda corrente (il *total black* è un *evergreen* del *fashion*, ma non è più *dernier cri*, come si diceva una volta), ha contribuito a raffreddare l'emotività di testo e conte-

sto. I due attori si sono mossi con coerente eleganza attoriale in una performance di stile, di cui non è facile cogliere il nucleo emozionale. Dei tanti livelli narrativi di Puig (un nome che torna di moda nei prossimi cartelloni teatrali), è rimasto il più esteriore, non per questo da giudicar superficiale. I caratteri sono nitidi, ma non coinvolgenti. Il punto di partenza è suggestivo, ma il lavoro rimane un po' al punto di partenza. In sostanza, siamo al capo opposto del Gay Pride, la sfilata dell'orgoglio omosessuale che si è svolta con gaia scompostezza per le strade di Milano nel periodo della messa in scena del Litta. Il ragnò esistenziale si è mosso nella scena latteata senza lasciarsi impigliare, ma senza catturar nella sua rete i pensieri-mosca del pubblico. *Fabrizio Caleffi*

Tentazioni su nero

IL VIOLINO, IL SOLDATO E IL DIAVOLO, ispirato a *L'histoire du soldat* di Igor Stravinskij. Elaborazione e progettazione di Stefano Monti, Rocco D'Onghia, Jolanda Cappli, Giusi Colucci, Daniela Dazzi, Franco Spadavecchia. Regia di Stefano Monti. Drammaturgia di Rocco D'Onghia. Musiche di Alessandro Melchiorre. Scene di Marco Muzzolon. Costumi di Elena Cicorella. Luci di Marco Zennaro. Con Simone Bacchetta, Daniela Dazzi, Cristina Discacciati, Luisa Casatta, Elena Veggetti. Prod. Teatro del Buratto, MILANO.

Trent'anni dal primo, fulminante incontro con *L'histoire du soldat*. Dieci da *Fly Butterfly*. Trent'anni dalla fondazione. Anniversari ed esigenze di rinnovamento del repertorio s'intrecciano, sullo sfondo di questo nuovo *Il violino, il soldato e il diavolo*. Non è una semplice celebrazione: il Buratto rinnova la frequentazione di Stravinskij e si ripresenta al meglio delle proprie possibilità tecniche e figurative. Di mezzo c'è stato

In basso Maurizio Micheli in *Garibaldi, amore mio*, regia di Michele Mirabella; a destra, Gaetano Callegaro e Arturo Di Tullio ne *Il bacio della donna ragno* di Puig, regia di Antonio Syxty; nella pag. seguente, in alto, un momento di *Il violino, il soldato e il diavolo* da Stravinskij del Teatro del Buratto e, in basso, una scena di *Le onde del mare e dell'amore* di Grillparzer, regia di Monica Conti (foto: A. Marpicati).



Brescia

L'ombra dell'Austria infelix sull'amore di Ero e Leandro

LE ONDE DEL MARE E DELL'AMORE, di Franz Grillparzer. Traduzione di Cesare Lievi e Monica Conti. Regia di Monica Conti. Scene di Giacomo Andrico. Costumi di Domenico Franchi. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Paolo Ugoletti. Con Cristina Spina, Roberto Trifirò, Tommaso Amadio, Fabio Troiano, Esther Elisha, Sergio Mascherpa, Paola Salvi, Franco Sangermano, Maria Do (flauto), Maria Giulia Lodrini (violoncello). Prod. Ctb Teatro Stabile di BRESCIA.

La messinscena di un testo di Grillparzer incute sempre un certo timore e qualche sbadiglio. Per quel suo dipendere un po' pedante da modelli

l'approfondirsi della tecnica dell'animazione su nero, la contaminazione tra questa, il mimo, l'espressione corporea e la danza, l'arte visiva, il teatro d'oggetti. E c'è stata la messa a punto di una raffinata sintassi scenica, che si nutre d'immagini, brandelli di azioni fisiche, cambi di luce che fanno svanire e riapparire i corpi degli animatori-mimi, improvvisi cambi di dimensione tra il rarefatto mondo degli oggetti e la sfera del corporeo, abiti che prendono vita e cornici che si aprono come varchi su mondi diversi. La scena è uno spazio virtuale, in cui scomporre, suscitare o rompere un'illusione, trasportare l'immaginazione dello spettatore o straniarne l'attenzione, animare o agire. In tanta raffinatezza tecnica, formale e linguistica, il soldato riprende la sua marcia verso casa, riceve ancora un violino in dono, incontra di nuovo il diavolo che glielo sottrae e lo tenta: le massime soddisfazioni materiali in cambio dell'anima. E, ancora una volta, il soldato vince la tentazione, contro ogni pronostico. Ma ora, dopo trent'anni e *Fly Butterfly*, la storia antica si frange in una drammaturgia soprattutto musicale, evocativo-simbolica, suggestiva, astratta. Troppo: chi non conosce la storia originale, chi non padroneggia le chiavi di questa sofisticata partitura visivo-musicale, è tagliato fuori. O annaspa. Ed è un peccato: tanta bellezza non meriterebbe neppure il rischio di restare muta.

Pier Giorgio Nosari

classici, tragici e mitologici, e per quel linguaggio aulico, che tende ad allontanare i personaggi da qualsiasi concetto di teatralità. E l'idea di Monica Conti di allestire *Le onde del mare e dell'amore* (1831) aveva, sulla carta, solo un'attenuante: la curiosità generata dall'essere la prima edizione in lingua italiana. Ma la regista bresciana, che notoriamente ama "cercare rogne", ci ha dato una bella lezione. Non frutto di bizzarrie neo-avanguardistiche, ma di un duro e rigorosissimo lavoro di scavo sul testo, di addestramento di una compagnia composta in buona parte da ventenni e di addomesticamento della lingua. La traduzione, realizzata con Cesare Lievi, ha un'immediatezza e una vitalità, che solo chi conosce bene i meccanismi del "mettere in scena" riesce a imporre. E poi è riuscita a mettere in giusta evidenza che, dentro le pieghe un po' polverose di un mito in significativi costumi ottocenteschi, c'erano i segni premonitori di un'Austria infelix ormai proiettata verso un destino di decadenza. Il mondo appartato e aristocratico in cui si rifugia la giovane Ero (la dolce e risoluta Cristina Spina), con una fede fin troppo razionale nella sua presunta vocazione al sacerdozio, mostra le sue crepe fin dall'inizio, come il cortile bello e austero ideato dallo scenografo Giacomo Andrico. Infatti, nel momento stesso in cui prende i voti, conosce l'amore, corrisposto, nel volto di un giovane straniero capitato lì per caso. È l'inizio della fine, perché da quella gabbia dorata, una volta entrati, non è possibile uscire. E non si tratta di un problema morale (i due ragazzi, infatti, non prendono neanche in considerazione di rinunciare alla loro passione), ma dell'impossibilità di uscire da un ordine preconstituito. L'unica forza in grado di contrastare questo amore è la morte, che si manifesta come accidente del destino: la fiaccola spenta dal sonno di Ero, che impedirà a Leandro (Tommaso Amadio, pieno di slanci genuini ma a tratti un po' esteriori) di raggiungere sano e salvo la riva. Lui muore annegato e lei lo segue per disperazione, moderni Romeo e Giulietta in un mondo sclerotico che annaspa per sopravvivere a se stesso, come il severo e dolente zio sacerdote che governa il convento (Roberto Trifirò, con qualche rigidità di troppo) aggrappandosi a regole di cui, sotto sotto, ben conosce l'inefficacia. E a proposito di sopravvivenza, piange il cuore sapere che, come spesso accade per le "produzioni cadette" dei teatri stabili (logica perversa e sprecona del nostro sistema teatrale), questo spettacolo non sia destinato a una ripresa nella prossima stagione. Claudia Cannella



Zorica schiava dell'est

ANIME SCHIAVE, OVVERO LA MERAVIGLIOSA STORIA DI ZORICA, liberamente ispirato a *Anime schiave* di Marco Neirotti. Testo di Beppe Rosso e Filippo Taricco. Revisione drammaturgica di Remo Rostagno. Regia di Beppe Rosso. Scene e luci di Lucio Diana, Andrea Violato, Massimo Violato. Movimenti scenici di Tommaso Massimo Rotella. Con Beppe Rosso, Natasha Plyaskina, Olga Makovska, Franco Barbaro. Prod. ACTI-Teatri Indipendenti - Teatro Stabile TORINO/Città di TORINO - Teatro Convenzionato, TORINO.

Portare sul palcoscenico un fenomeno drammatico e complesso come quello della "tratta" delle giovani ragazze dell'est europeo condotte in Italia con la promessa di una professione e di un matrimonio rispettabili e invece costrette a prostituirsi, richiede allo stesso tempo spietata oggettività e commossa sensibilità. Lo sguardo obiettivo e quasi cinico che vuole andare oltre la superficie e indagare tutti i risvolti di quella realtà, e l'umana compassione e la delicatezza nell'avvicinarsi alle sue infelici protagoniste. Lo spettacolo di Beppe Rosso - seconda tappa di quella "Trilogia dell'invisibilità" inaugurata lo scorso anno con *Seppellitemi in piedi*, dedicato all'universo dei Rom - non pare però costruito su quelle due coordinate, bensì maldestramente raffazzonato. Lo spunto è tratto dall'omonimo libro inchiesta del giornalista Marco Neirotti, integrato con suggestioni dal romanzo *Sole bruciato* dell'albanese Elvira Dones. L'ambientazione è quella di un torbido *night* in cui, quasi si trattasse dei singoli numeri previsti da una qualunque serata di apertura dello stesso, si susseguono senza reale soluzione di continuità le esibizioni di un cantante melodico di pianobar e di due spogliarelliste, la narrazione della tragedia di Zorica prostituta per forza e le confessioni di clienti e sfruttatori. Il tutto presentato da un certo Richard, interpretato dallo stesso Rosso, che dà corpo e voce anche ad altri personaggi. L'accento alla mercificazione del corpo femminile, affidato agli spogliarellisti delle due giovani danzatrici ucraine, si affianca da un lato al tentativo di svelare pensieri e desideri dei clienti, e dall'altro alla denuncia di quella tratta inumana. Nessuno di questi motivi, tuttavia, viene adeguatamente approfondito né tradotto in efficace linguaggio drammaturgico, così che le lodevoli buone intenzioni di Rosso annegano tristemente in un superficiale pressapochismo. *Laura Bevione*

Valentin, clown musicale

L'ULTIMO SUONATORE, liberamente tratto da *Tingeltangel* di Karl Valentin. Scritto, realizzato e interpretato da Eugenio Allegri e Banda Osiris. Scene di Matteo Fantoni e Federico Scaioli. Costumi di Elena Gaudio e Roberta Vacchetta. Luci

di Piera Fulvi. Prod. Piccola Società Cooperativa Artquarium, TORINO.

Karl Valentin, pseudonimo di Valentin Ludwig Fey, fu clown e drammaturgo, protagonista di quel cabaret allo stesso tempo severamente satirico e fantasti-

Torino

LA PESTE un kolossal post-ronconiano

Dopo Caligola, Claudio Longhi si confronta ancora con il maestro dell'esistenzialismo francese Albert Camus, mettendo questa volta in scena il suo testo più complesso e astratto, *La Peste*. L'esito è uno spettacolo di grande impegno, coprodotto dallo Stabile di Torino e da il Teatro degli Incamminati, per un totale di circa 60 attori (compresi gli allievi del TST) e oltre cinque ore di rappresentazione. *La peste*, pubblicato da Camus nel 1947, racconta della terribile malattia che dilaga nella città di Orano facendo migliaia di vittime e che dura un anno intero per sparire inspiegabilmente così come è arrivata. Dietro alla storia cova in realtà la "pestilenza" del nazismo e di ogni dittatura: un virus mortale da cui è difficile liberarsi. E la sua fine non serve da vaccino per i superstiti, poiché da qualche parte del mondo, prima o poi, si riaccenderà il contagio. Al massimo vi si può opporre una disincantata lotta individuale, che porta qui a interrogarsi su cosa sia la libertà, la convivenza civile, la solidarietà, la politica, l'amore, Dio. La scena ricostruisce un'immaginaria strada della città. È qui che prendono vita gli eventi, i pensieri, le domande di un'umanità che va e che viene, che balla e che vive dentro una storia raccontata ora epicamente e ora in presa diretta dal dottor Rieux, il protagonista, interpretato da vecchio da un indimenticabile Franco Branciaroli, che tocca in molti tratti il sublime puro, e, da giovane, dal promettente Lino Guancia. Lo affiancano il suo generoso amico Tarrou che crede nella solidarietà, (Massimo Popolizio, impeccabile come sempre), l'emozionante padre Peneloux (di Warner Bentivegna), il giornalista Rambert (il sempre più bravo Tommaso Cardarelli). Gli anni Quaranta sono ricostruiti con eleganza nei costumi di Gianluca Sbicca e di Simone Valsecchi, sullo sfondo di mobili oggetti di scena e musiche di Satie. Da ricordare ancora, per intensità, Gabriella Zamparini, Bob Marchese, Franca Penone, Franco Olivero e Giovanni Battaglia. In questo spettacolo, Claudio Longhi, dopo aver assimilato e fatto propria la lezione ronconiana, si avvia verso una grafia personale, che scommette sulla forza del teatro nel raccontare storie. Storie che però, modernamente, non possono che frammentarsi e darsi a ondate e risacche che spingono a riva gli oggetti narrati. Frammenti, brandelli, tracce da rimontare assieme in tante lunghe soggettive, sintetizzate nella voce di Rieux-Branciaroli. Ma questa è solo una delle storie possibili - pare dirci - e quando si chiude, in uno splendido, commovente, finale, un'altra - si potrebbe immaginare - sta per iniziare. *Giulia Calligaro*

LA PESTE, di Albert Camus. Regia e drammaturgia di Claudio Longhi. Scene di Daniela Alberli. Costumi di Gianluca Sbicca e Simone Valsecchi. Luci di Giancarlo Salvatori. Con Franco Branciaroli, Massimo Popolizio, Warner Bentivegna, Bob Marchese, Gabriella Zamparini, Giovanni Battaglia, Tommaso Cardarelli, Ettore Cibelli, Enzo Curcurù, Gaetano d'Amico, Lino Guancia, Claudio Migliavacca, Franco Olivero, Franca Penone, Massimiliano Sbarsi, Andrea Soffiantini, Nanni Tormen. Prod. Teatro Stabile di TORINO e Teatro degli Incamminati, MILANO.



camente divertito che tanto piaceva a Brecht. Alle opere di questo poliedrico artista bavarese – nacque a Monaco nel 1882 – si sono ispirati Allegri e la Banda Osiris per mettere in scena uno spettacolo che vuole essere omaggio a un personaggio ancora poco conosciuto ma anche postuma realizzazione di un desiderio. Valentin avrebbe voluto essere "clown musicale", ma gli iniziali insuccessi lo convinsero a dedicarsi esclusivamente alla drammaturgia. I quattro musicisti-attori, diretti dall'improbabile maestro Eugenio Allegri, trasformano, invece, il palcoscenico in una disordinata pista da circo, abitata da complicate macchine sonore e animata da scenette, più o meno brevi, che si susseguono freneticamente e senza il conforto di un qualche filo rosso di collegamento. Vediamo Allegri assumere l'identità dello stesso Valentin che, da un allegro aldilà, dichiara di avere finalmente raggiunto il benessere. Poi assistiamo ai tentativi, vani, dell'incompetente e malato d'amore direttore d'orchestra di far suonare ai suoi quattro indisciplinati strumentisti un'inedita *ouverture*. Una situazione che è debole pretesto per un incessante susseguirsi di battute – non sempre originali – brevi sketch, parodie musicali e persino riflessioni moraleggianti sul nostro triste presente. Le agitate prove sono, inoltre, interrotte da un movimentato intervallo in cui, fra l'altro, Allegri mette in guardia dal cosiddetto "teatro dormitorio". Forse temendo che il proprio spettacolo ricadesse in questa purtroppo vasta categoria, l'attore-regista e la Banda Osiris accumulano indiscriminatamente invenzioni – visive, verbali e ovviamente musicali – e mescolano forzatamente basso e alto, puro divertimento e denuncia sociale. Il risultato è un disordine nient'affatto organizzato che lascia confusi e infelicitamente frastornati. *Laura Bevione*

Giochi d'amore e di denaro

DISPETTO D'AMORE, di Molière. Traduzione di Roberto Alonge e Monica Conti. Regia di Monica Conti. Scene e costumi di Domenico Franchi. Luci di Stefano Mozzanti. Movimenti di Daniela Schiavone. Con Maria Ariis, Laura Bombonato, Beatrice Faedi, Miro Landoni, Antonio Merone, Luigi Mezzanotte, Francesco Migliaccio, Dijana Pavlovic, Umberto

Petranca, Oreste Valente. Prod. Il Contato/Teatro Giacosa di IVREA.

Una commedia giovanile di Molière, assai poco frequentata dai teatranti, forse più per la sua scarsa notorietà che per i suoi innegabili limiti drammaturgici. Prova di ciò è la messa in scena curata da Monica Conti che, preso atto delle incongruenze del testo, orchestra uno spettacolo divertito e attuale, dal ritmo serrato e dall'impuntabile coerenza. Tutto avviene in un'annoiata giornata di fine carnevale: una proposta di nozze e un matrimonio segreto, un travestimento improbabile e l'agnizione finale, servi pasticcioni ovvero intriganti, cameriere scaltre e padri avidi di denaro più che di amore filiale. La soluzione dei tanti disguidi avviene repentina e senza troppe spiegazioni, quasi fosse nascostamente intervenuto un qualche discreto *deus ex-machina*. E allora rimangono spazio e tempo soltanto per la festa,

regia di Malosti

I giorni (in)felici di Giulietta-Winnie

«**L**a donna è meravigliosa. La donna è l'universo». Così parlò Federico Fellini. Malosti è sempre stato uno spericolato, con spettacoli come *Drive e Orgia*, per esempio. E a teatro, come nella vita, l'azzardo paga. Bisogna aver l'intuizione felice e far la puntata giusta. Nel cinquantenario della Giulietta Alfa Romeo, simbolo a 4 ruote dei migliori anni della nostra vita, Valter, che ha la fortuna di aver dalla sua un'attrice meravigliosa (e altrettanto coraggiosa) come Michela Cescon, si è misurato con il Sommo Fellini. E con i temi di *Giulietta degli Spiriti*. Al materiale narrativo felliniano ha messo mano Trevisan, scrittore-attore al fianco di Michela anche in uno dei film più insoliti e interessanti della stagione, *Primo amore* di Matteo Garrone. Dal *treatment* cinematografico di Federico ad una regia neobeckettiana, che interra Michela, dando pieno risalto e gran smalto all'espressività "universale" del suo volto. Giulietta, moglie piuttosto pateticamente e molto poeticamente legata al suo matrimonio, è un'apparizione teatrale. Se quella di Strehler con De Filippo è stata una Grande Magia, questa è la Piccola Grande Magia di Malosti. Gli spiriti parlano attraverso Cescon, una delle poche interpreti in grado di affrontare non tanto il monologo quanto l'*one woman show*, che è un'altra cosa. Dal Circo Malosti continuiamo ad aspettarci numeri strabilianti. *Fabrizio Caleffi*

GIULIETTA (DEGLI SPIRITI), di Federico Fellini. Adattamento di Vitaliano Trevisan. Regia di Valter Malosti. Scene di Paolo Baroni. Costumi di Patrizia Tirino. Marionette di Gianni Busso. Musiche di Giovanni D'Aquila, di Nino Rota e Fatboy Slim. Con Michela Cescon. Prod. Teatro di Dioniso, TORINO.

Nella pag. precedente Franco Branciaroli in una scena della *Peste* di Camus, regia di Claudio Longhi; in basso, Michela Cescon in *Giulietta degli Spiriti* di Fellini, regia di Valter Malosti.





In alto la morte di Seneca in *Le metamorfosi della natura* di Tonino Conte.

LE METAMORFOSI DELLA NATURA, di Tonino Conte da Ovidio e Lucrezio. Regia di Tonino Conte. Scene e luci di Emanuele Conte. Costumi di Danièle Sulewicz. Con Marta Bettuolo, Alberto Bergamini, Enrico Campanati, Pietro Fabbri, Susanna Gozzetti, Fabrizio Lo Presti, Lorenza Pisano, Giovanna Rossi. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

Ennesima prova di "spettacolazione" di testi classici famosi, i poemi di Ovidio e di Lucrezio, *Le metamorfosi* e *La natura delle cose*, sono rappresentati nella chiesa di Sant'Agostino, l'intero spazio della quale è sfruttato da attori e spettatori insieme. Una sorta di *rêverie* onnicomprensiva unisce immagini visionarie e allegorie, figure mitologiche e gesti simbolici. La scenografia condiziona il viaggio, di andata e ritorno, lungo la navata attraversata da una passerella. All'ingresso, da un piano inclinato con botola centrale, escono gli attori a proporre il poema di Ovidio. L'abside segna l'inversione per passare alla visione di Lucrezio. La concezione del percorso è dunque semplice e didascalicamente valida, nei due itinerari complementari e opposti. Peccato che in questo *teatro-immagine* parlato, si miri alla totalità dell'espressione scenica sacrificando l'attore mediante la mortificazione (o la soppressione) del personaggio. La fantasia vaga dall'azione mimica alla figurazione in posa plastica, seguendo la voce narrante descrittiva di immagini o situazioni curiose, con prevalenza dell'allusione figurativa "poetica" sull'invenzione linguistica. In principio, vengono circoscritti i limiti della situazione umana nel creato, nel racconto di una "genesì" che conduce dal Caos all'Uomo, fino alla nascita

del linguaggio con l'alfabeto pronunciato dalle Moire. L'amore di Apollo per Dafne, incorniciato in ambito musicale, ma privo di suono, è rappresentato come un'opera buffa piuttosto concitata. La metamorfosi della Ninfa in fronde d'alloro introduce al giardino di Epicuro, dove il gusto dei piaceri acquista senso nobile ed esclude ogni vizio carnale. Lo testimonia Seneca suicida che si scorge riflesso da uno specchio, immerso in una vasca da bagno e offerto quale esempio di stoica meditazione. Il cammino guidato da Ovidio termina quando Licaone si trasforma in lupo e viene sorpreso dai tuoni che preludono al Diluvio e dalla tensione drammatica che pervade gli

spazi con fragori stereofonici. Allora Deucalione e Pirra sorgono a rigenerare l'umanità annientata. Il pensiero di Lucrezio, predicato dal pulpito, è dedicato alla serenità, alla saggezza che emana dalle alte sfere, mentre vecchi telescopi vengono puntati come riflettori su meravigliosi pianeti appesi al soffitto. Procedendo a ritroso, gli umani si imbattono nella peste di Atene, alternativa alla mitica strage delle acque. Poi si torna al punto di partenza, dove Lucrezio (Pietro Fabbri) e Ovidio (Enrico Campanati) in dialogo, invitano a riflettere sull'opera imperitura della Poesia, capace di suscitare la coscienza della sostanziale unità che pervade la Natura. *Gianni Poli*

Genova

Irlanda, quanto sangue per un gatto

L'argomento evoca il terrorismo, ma il registro è da farsa nera, da *vaudeville* atroce e granguignolesco, senza esclusione di effetti. Il parallelo sconcertante tra la condizione di personaggi ben individuabili nella storia dei conflitti irlandesi e quella dei felini, può apparire incongruo o moralisticamente indulgente e scontato. Il testo al contrario consegue una sobria, dura moralità, mediante un drammaturgia di irresistibile e spiazzante dinamismo. Far ridere dell'orrore è la strategia comica efficace, un po' demenzialmente catartica, del giovane autore anglo-irlandese. Il suo Padraic è ribelle tanto oltranzista da essere bandito dall'Ira. Persegue in clandestinità i suoi attentati, le sue rappresaglie atroci. Unico vero amore lo dimostra solo al proprio gatto, il nero Wee Thomas. La morte dell'animale, per un presunto incidente, provoca il suo ritorno alla casa del padre, il quale tenta la restituzione della vittima offrendo un'altra bestiola dipinta di nero. Dall'incontro con la bellicosa Mairead, altresì fatalmente e risibilmente seduttrice, si forma una coppia degna del miglior stereotipo romantico. Del resto, anche la ragazza stravede per il suo micio e vanta probanti esperienze di guerriglia infantile, maturate accecando le mucche col Flobert. D'allora i due sono braccati dalla cellula avversaria, composta dai tre veri responsabili dell'esecuzione del gatto. Le sparatorie echeggiano repentine e mortali, indi si assiste al macello - con assiduo lavoro di seghetto e spargimento di vernice rosso sangue - dei cadaveri. Mairead brucia una carriera risoluta di *pasionaria*, guadagnandosi sul campo il grado di tenente e rivaleggiando col compagno. Scene decisive, il confronto in cui ciascuno piange la spogliata del proprio gatto, o il momento in cui il primo felino viene ritrovato, vivo, e definitivamente smarrito, nel gioco, sempre scopertamente illusorio, del teatro. Le battute traboccano di giochi verbali, godibili grazie alle invenzioni di Paravidino, nelle varianti scurrili del linguaggio parlato. Il regista esalta la facoltà dell'autore di "far diventare protagonisti, come in Molière, gli stupidi e gli ossessi". Di grande aderenza funzionale la scenografia, centrale rispetto al pubblico che la circonda, cratere di un'esplosione o paesaggio di rovine che ospita sopravvissuti degradati. Gli attori rispondono energicamente alle sollecitazioni gestuali e verbali, con recitazione sopra le righe, ma con un esito controllato di provocazione e di mimetismo ironico rispetto ai ruoli, abnormi fino al grottesco. La Mairead di Arianna Comes dimostra, su tutti, completezza interpretativa, con Ugo Maria Morosi punto di riferimento per l'intera matura compagnia giovanile. *Gianni Poli*

IL TENENTE DI INISHMORE, di Martin McDonagh. Traduzione di Fausto Paravidino. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene e costumi di Guido Fiorato. Musiche di Andrea Nicolini. Luci di Sandro Sussi. Con Ugo Maria Morosi, Enzo Paci, Gianluca Gobbi, Arianna Comes, Aleksandar Cvjetkovic, Roberto Alinghieri, Gaetano Sciortino, Pietro Tammaro. Prod. Teatro di GENOVA.

Dandin in salsa napoletana

GEORGE DANDIN O IL MARITO CONFUSO, di Molière. Traduzione di Enrico Groppali. Regia di Luca De Fusco. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Giuseppe Crisolini Malatesta. Musiche di Antonio Di Pofi. Luci di Emidio Benezzi. Con Lello Arena, Gaia Aprea. Prod. Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni", VENEZIA - Teatro Stabile di CATANIA.

Di mariti "confusi", o meglio cornuti, è pieno il mondo. E nel molierano *George Dandin*, marito confuso che si aggira per il palco in camicia da notte cercando di smascherare la moglie Angélique, c'è davvero la semplicità del genio. Il genio di Molière che osa riscrivere la propria vita in forma di farsa giocando spietatamente con se stesso, e il genio di un personaggio che non si rassegna ad accettare la dolorosa realtà del tradimento, tanto da preferire di condividere la donna amata con altri piuttosto che perderla del tutto. Anche perché in gioco c'è il classico complesso molieriano dell'inferiorità sociale, per cui il tradimento è quasi lo scotto necessario per chi abbia osato l'ascesa. De Fusco lo allestisce con "oniriche", ma da sogno agitato e sudaticcio, luci azzurre e una grande, sghemba scala blu, a simboleggiare la condizione di Dandin, un non-nobile che vuole essere accolto dalla nobiltà. E da questa scala i personaggi appaiono e scompaiono minacciosi, proprio come in un sogno crudele dal quale il protagonista fatica a svegliarsi. Dandin-Arena è così catapultato nell'incubo delle proprie ossessioni: il tradimento della moglie con un uomo di umili origini, smanioso oltre tutto di far valere il diritto alle proprie corna davanti ai suoceri di lui, nobili decaduti che assorbono le ricchezze del genere. Giustamente

vengono sottolineate alcune componenti *noir* della vicenda, trasposte in scena in un percorso continuo di trappole e trabocchetti. L'intuizione cattura, ma l'impressione è che ai toni lividi non faccia riscontro la stessa crudeltà psicologica nei personaggi. E se la vivace Gaia Aprea con le sue parrucche stupefacenti e le sue vesti di retrogusto sadomaso incarna un'estraneità indomabile, Lello Arena, seppur bravo, mette fin troppo in salsa napoletana il ruolo del protagonista, ricavandone un manichino poco credibile, senza vera complessità o disperazione interiore. *Giulia Calligaro*

Ruzante fra le due guerre

L'ALPIN CHE TORNA DA LA GUERA e EL FAINA, due Dialoghi di Ruzante. Adattamento in dialetto trentino di Andrea Castelli. Regia di Marco Bernardi. Scene e costumi di Roberto Banci. Luci di Andrea Travaglia. Con Andrea Castelli, Antonio Caldonazzi, Susanna Gabos, Giovanni Vettorazzo, Licia Miorando. Con la partecipazione del Coro Castel Pergine e del Coro Laurino. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO - Centro Servizi Culturali S. Chiara di TRENTO.

L'alpin che torna da la guera e *El Faina* sono i titoli dei corrispettivi *Parlamento de Ruzante che jera vegnù de campo* e *Bilora*, i due testi di Ruzante raccolti nei *Dialoghi*, che Andrea Castelli ha adattato in dialetto trentino. L'operazione linguistica ha il pregio di non tradire la fisicità e la potenza comunicativa propria del commediografo rinascimentale. Inoltre, nello scrupoloso lavoro drammaturgico, le vicende dei due *Dialoghi* sono trasferite in due diversi contesti storici. Il primo risulta contestualizzato dopo la prima Guerra Mondiale, con il reduce smanioso di ritrovare la moglie e che, nel racconto tutto grottesco della sua esperienza, denuncia la brutalità bellica; il secondo si cala in un'atmosfera posteriore di una decina d'anni. Protagonista dei due episodi è lo



stesso Castelli, che si misura con abilità e sicurezza creativa con i due complessi personaggi ruzantiani, l'uno volgare, irruente e falso, l'altro, vecchio innamorato bavoso e tremolante. La regia di Marco Bernardi, che anni fa si era già confrontato con lo stesso capolavoro ruzantiano in lingua originale e con Gianrico Tedeschi nel ruolo del protagonista, da un lato disegna con cura le ansie esistenziali dei personaggi e la brutalità dei loro istinti, dall'altro lato trova il giusto equilibrio tra la sostanza comica dominante e le sfumature tragiche. Fondamentali nella riuscita dello spettacolo risultano altri fattori: il contributo di Antonio Caldonazzi, lucido e convincente interprete del personaggio del Faina, cornuto e ubriaco assassino; la bella e semplice scenografia di Roberto Banci che presenta un palco vuoto, caratterizzato da un covone di grano nel primo episodio, simbolo rurale, e un lampione urbano nella vicenda successiva; la suggestiva presenza di un coro con i cantanti vestiti come i contadini di inizio Novecento.

Massimo Bertoldi



A sin. una scena del *Tenente di Inishmore* di McDonagh, regia di Marco Sciaccaluga; in alto Gaia Aprea e Lello Arena in *Georges Dandin o il marito confuso*, di Molière, regia di Luca De Fusco. In basso, Andrea Castelli in *L'alpin che torna da la guera* di Ruzante, regia di Marco Bernardi.



Rose sulle scale del'900

ROSE, di Martin Sherman. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Mario Licalsi. Scene e costumi di Andrea Svanisci. Musiche di Carlo Moser. Luci di Peppe Pizzo. Con Ariella Reggio. Prod. La Contrada, Teatro Stabile di TRIESTE.

È un po' il testamento artistico di Mario Licalsi il commovente monologo di Sherman *Rose*, interpretato con raffinata non-chalance da Ariella Reggio e portato alla messa in scena definitiva da Sabrina Morena, giovane regista ben nota al Mittel-Friuli. Il monologo semplicemente ripercorre la vita non semplice dell'ebrea ucraina Rose Rose, oramai ottantenne, passata attraverso tutti i principali eventi della storia del'900: dall'infanzia in un villaggio ebraico dell'Urss, alla giovinezza nella Varsavia anni '30, alla reclusione in un ghetto sotto alla minaccia nazista, che costerà la vita al marito e alla figlia di appena tre anni; al drammatico viaggio con l'Exodus verso la Palestina, per approdare nella grande e promettente America postbellica, dove assiste da lontano alla nascita dello stato di Israele, per toccare invece in seguito con mano la delusione di una possibile Terra promessa di fronte alle bombe e agli eccidi che separano palestinesi e israeliani. Il tutto senza dogmi, teorizzazioni e ideologie, ma seguendo le tappe, gli amori, gli errori di una donna che porta in sé tutta la drammatica storia recente del popolo ebraico. Un grande affresco del Ventesimo secolo, tracciato senza patetismi né intenti epici, eppure profondissimo nella semplicità. La messa in scena, di

fronte alla forza degli eventi-parola, non poteva che essere ridotta all'osso: allo saliscendi di scale che portano alla panca di legno dove Rose Rose prosegue nel rito dello Shivah, la veglia con cui la religione ebraica onora i propri morti. E proprio questo continuo andare e riandare da brevi gradinate che sempre riconducono alla panca del rito fa quadrato su una storia di morte che pare non aver redenzione, eppure trovare in Rose una donna forte, sempre pronta a cambiare e a rilanciare le proprie carte della speranza. Sta perfettamente nella misura di questa grande parabola esistenziale l'interpretazione di Ariella Reggio, che spende al meglio le proprie virtù: maturità, intensità e dolce-amara ironia. *Giulia Calligaro*

Ciechi davanti al male

CECITÀ, di Josè Saramago. Adattamento teatrale di Gigi Dall'Aglio. Regia, scenografia e costumi degli studenti Luav, Facoltà di design e arti di Venezia. Luci di Alberto Bevilacqua. Con Roberto Abbati, Francesco Accomando, Maria Ariis, Paolo Bocelli, Cristiana Cattellani, Fabiano Fantini, Rita Maffei, Ciro Masella, Renato Rinaldi, Tania Rocchetta, Roberta Sferzi, Massimo Teruzzi, Marcello Vazzoler. Prod. Teatrodue di PARMA e CSS Stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia, UDINE.

È certo un progetto ambizioso quello di restituire in teatro la scrittura, se possibile "iper-romanzesca", del premio Nobel Saramago. Gigi Dall'Aglio ci prova addirittura con uno dei suoi testi più complessi, *Cecità*. Una cecità che si fa simbolo dell'incapacità da parte degli uomini di comportarsi come esseri razionali. Una cecità della ragione, insomma, che il racconto dispiega sotto forma di improvvisa epidemia che colpisce l'umanità. I primi colpiti vengono rinchiusi in un ex-manicomio allestito a nuovo lager e trattati come bestie, restando vittime di tutti i peggiori comportamenti umani. Qui, per esempio, ci sono i pazienti di un dottore oculista, restato

colpito anche lui visitandoli, e c'è la moglie del dottore, l'unica, inspiegabilmente, rimasta indenne al contagio. La sua figura, interpretata con energia da Maria Ariis, diventa a sua volta simbolo: conservare la vista per lei significa fare l'esperienza dolorosa di conservare la vista del male in un mondo di male, senza poter fare molto per impedirlo, come una nuova Cassandra. Tutto il primo atto racconta dunque della vita disumana nel lager. Nel secondo c'è la fuga dal lager in un mondo che ormai è tutto contagiato, devastato, lasciato in mano agli istinti e alla logica del più forte. Alla fine la malattia scompare, lasciando nel dubbio di quale sia, tra la vista e la non vista, la vera cecità. La resa teatrale riesce a metà. Il primo atto restituisce al meglio il luogo angusto-lager, dove vanno addensandosi tutti i rifiuti dell'umanità. E se il dialogo drammatico non basta alla storia, intervengono brevi "a parte" dei personaggi che si rivolgono al pubblico carnefice-spettatore (toccante, perfetto, quello della giovane folle, che riferisce dello stupro collettivo delle donne internate), o brevi trascrizioni proiettate sullo sfondo. Ma nella seconda parte la narrazione scappa fuori dai ritmi teatrali, e come già aveva fatto Ronconi in *Lolita*, ci viene dato un personaggio narratore a mettere i cerotti al procedere della storia, che si fa più confusa, stiracchiata, slegata. Serve certo ancora un certo rodaggio a uno spettacolo non semplice, ma il problema parte proprio dalla resa drammaturgica e si riversa poi anche sulle scelte sceniche che non aiutano a chiarire i punti di oscurità o si fanno, al contrario, didascaliche. Della ferocia geometrica e del male organizzato perfettamente reso nel primo tempo non resta più che il riflesso. *Giulia Calligaro*



Societas Raffaello Sanzio

La Tragedia si riproduce a Londra e Strasburgo

di Massimo Marino

La *Tragedia Endogonidia* continua a germinare teatro, visioni, domande. Il progetto della Societas Raffaello Sanzio ha prodotto, da febbraio a maggio, due nuovi spettacoli, una ripresa e varie "crescite", sviluppi di figure estratte dai contesti originari in cui erano apparse. A Cesena si è visto *BN.#05 Bergen*, preparato l'anno scorso per la città norvegese, sintesi di momenti di stazioni precedenti, un rituale che fa precipitare il tempo in un circolo di vecchiaia e gioventù che ripetono le stesse oppressioni, sedotte da figure luminose e ambigue. *S.#08 Strasbourg* segna, invece, una rottura visiva e concettuale. Si sviluppa in un vecchio padiglione fieristico: gli spettatori vedono una distesa di terra e, al di là di una parete a vetro, la strada, con il suo movimento casuale. Ma prima di guardare vengono guardati: un torpedone rovescia turisti che scrutano nel teatro e poi si piazzano a osservare le prime scene di *Psycho* di Hitchcock. Mentre

TRAGEDIA ENDOGONIDIA, di Romeo Castellucci. Regia, scene, luci e costumi di Romeo Castellucci, drammaturgia musicale e composizione vocale di Chiara Guidi. Traiettorie e scritture di Claudia Castellucci. Musiche originali di Scott Gibbons. Prod. Societas Raffaello Sanzio, CESENA.

S.#08 STRASBOURG. Con Gertrude Chinwe Ajemba, Victorine Mputu Liwoza, Fatou Ndeye Sall, Sylviane Tienjieu, Cecilia Dossin-Ngaibino, Sarah Ali, Estelle Mbazoa, Ayrélie memel, Élodie Memel, Flora Kutu Malaka. Prod. Societas Raffaello Sanzio, CESENA - *Le Maillon* - Théâtre de STRASBOURG.

L.#09 LONDON. Con Francesca Proia, Eva Castellucci, Sergio Scariatella, Agata Castellucci, Cosma Castellucci, Demetrio Castellucci, Sebastiano Castellucci, Teodora Castellucci, Chiara Guidi. Prod. Societas Raffaello Sanzio, CESENA - LONDON International Festival of Theatre - Laban Theatre.

la pellicola continua a scorrere bianca, nella sala prende vita con lentezza rituale il deserto: la terra si popola di donne africane in divisa militare, fuoriuscenti da fragili tende di un qualche avamposto ai confini dell'umanità. Il terzo mondo sterile, prosciugato di risorse ed energie dall'occidente e noi, spettatori senza speranza di sottrarci allo specchio eternamente riflettente dello spettacolo, siamo a confronto. I gesti stereotipati del gruppo esterno si misurano con gli atti

essenziali del popolo interno, scavare, lavarsi senza acqua, seppellire assorbenti macchiati nella terra, pestare grano, estrarre armi e lasciarle penzolare, una bandiera rossa, inginocchiarsi in cerchio, stendersi... Si giustappungono due tempi, due orizzonti, due attese senza catarsi. Il tempo antico non si redime e quello contemporaneo riesce solo a implodere. I due gruppi si fronteggeranno come ombre sotto un vento elettronico lungo il vetro divisorio, per scomparire mentre un carro armato irrompe dall'esterno contro il pubblico. Un ultimo raggio illumina un prisma simile a quello della *Melancholia* di Dürer. L'episodio londinese, *L.#09 London*, è avvolto in una luce pulviscolare, nebbiosa. È aperto da una donna e chiuso da una bambina, da bianco e nero contrapposti, con spazi geometrici e corpi in torsione statuaria, dolorosa, innaturale. Un San Paolo simile a un affarista della City ai tempi del grande impero detta la sua *Lettera ai londinesi* sull'obbedienza, mentre vecchi marinai disoccupati, interpretati dai figli del regista, protestano sbilenchi con cartelli senza parole. La storia si consuma in un incubo affascinante, rilucente: ma sempre qualche particolare risulterà sfocato, una sfida alle voracità dell'occhio. Tutta la nitida visione si rivela apparenza. In realtà è impossibile ricomporre i dettagli di un insieme irrimediabilmente esplosivo, come il nostro sguardo, la nostra attenzione, le nostre persone, le maschere che in scena ci rappresentano: quella vuota di tragedia portata dall'attrice sul sesso, quelle della donna che sfuma in una bambina, come lei intenta a combattere una corda che la tortura. ■

Nella pag. precedente Ariella Reggio in *Rose* di Sherman, regia di Mario Licalsi e una scena di *Cecità* di Saramago, regia degli studenti dello Iuav di Venezia. In questa pag., in alto, una scena da *S.#08 Strasbourg* e, in basso, da *L.#09 London* della Societas Raffaello Sanzio.



Foto: Luca di





Un'Orgia cinematografica

ORGIA, di Pier Paolo Pasolini. Regia di Andrea Adriatico. Scene di Andrea Cinelli. Con Francesca Ballico, Maurizio Patella, Rossella Dassu. Prod. Teatri di Vita, BOLOGNA.

Andrea Adriatico dà un taglio cinematografico al verbosissimo *Orgia* di Pier Paolo Pasolini, una dei sei drammi scritti dal poeta-regista fra 1966 e 1969, l'unico portato in scena dallo stesso autore. Nei Teatri di Vita di Bologna gli spettatori sono addossati, in due file contrapposte, alle pareti di un tunnel nero. Gli attori al centro, intorno a un lungo letto, inquadrati da proiettori da interrogatorio, legati a catene penzolanti agli estremi e sui lati, danno vita a una cerimonia di tortura che mette in scena l'oppressione della famiglia borghese in un mondo dominato dal bisogno di possesso, dalla smania di denaro e di rappresentazione. Vittima e carnefice, marito e moglie, si scambiano i ruoli, in pose e tagli che rendono fisiche le parole, che incidono il sado-masochismo come dimensione della relazione borghese. La coincidenza temporale con la rivelazione delle torture in Iraq è impressionante: Pasolini in questo testo mette in scena l'essenza di una borghesia tronfia e crudele, nostalgica a parole di mondi passati e capace di giocare con le vite come con oggetti da possedere. E Adriatico rivela il tormento nascosto sotto i tanti, forse troppi piani del discorso intrecciati dal poeta. L'uomo torturerà anche una ragazza rimorchiata per strada, per poi trovare, in fondo al

disgusto e alla crisi, la risorsa ultima di far emergere l'Altro che è in sé, la donna, la diversità sessuale come segno di una più ampia alterità, offrendosi

come vittima al suono delle campane di una qualche Pasqua di resurrezione. Al disegno di essenzialità rivelante del regista corrispondono le prove asciutte di

regia di Tiezzi

Una gelida Antigone

ANTIGONE DI SOFOCLE, di Bertolt Brecht. Traduzione di Cesare Mazzonis. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Francesco Calcagnini. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Roberto Innocenti. Con Chiara Muti, Sandro Lombardi, Debora Zuin, Alessandro Schiavo, Giampiero Ciccio, Massimiliano Speziani, Silvio Castiglioni, Marion D'Amburgo, Massimo Grigò, Fabio Mascagni, Lucia Ragni. Prod. Compagnia Lombardi Tiezzi, FIRENZE - Emilia Romagna Teatro - Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.

Una *Antigone* gelida, non solo perché ambientata da Tiezzi in una fredda stanza di obitorio, ma anche perché raggelata in un clima che resta sempre segnato da uno straniamento fatto di distacco e astrazione. Questo terribile gelo interiore è tradotto in una specie di visionaria rarefazione, mentre la presa emotiva rimane vigorosa e innegabile, anche su di noi spettatori apparentemente lontani dalla realtà evocata da Brecht. La freddezza di impostazione, invece, arriva in seguito, quando si avvia la vicenda della tragedia di Sofocle, del quale il testo di Brecht è più di una traduzione e meno di una riscrittura. Distacco e astrazione sono, molto probabilmente, una scelta, dettata già dalla cornice in cui viene ricreato il dramma: quella, appunto, di un obitorio, che forse è anche manicomio, e comunque un luogo che ha a che fare con la morte. Un luogo dove i personaggi del Coro si collocano sui lettini dei cadaveri, corpi distesi coperti da lenzuola. È in questo spazio inquietante che avvengono i drammatici confronti-scontri tra i vari personaggi, portatori di urgenze, se non di ideologie opposte. Ancora una volta, uno spettacolo firmato Tiezzi sembra avere la sua essenza nell'idea registica e scenografica di una ambientazione sorprendente quanto efficace. Il severo Brecht dell'*Antigone* dà meno possibilità, tiene a freno Tiezzi e costringe lui e noi a concentrarci sul testo, sul contrasto netto e didascalico tra una Antigone paladina della libertà e della giustizia, teorizzatore del fatto che la violenza si guadagna, con la forza, anche la ragione. Quello che ne esce è, anche a causa della prova degli attori, una restituzione indubbiamente di qualità - sia sul piano tecnico che interpretativo - e profonda sul piano ideale e intellettuale, che non riesce, però, a farsi avvertire come artisticamente "necessaria", e a coinvolgere veramente. Lo spettatore non si cala, insomma, nel dramma, nel nodo tragico ed emotivo dell'aspro, contrasto tra idee e persone. E così questa *Antigone* è uno spettacolo che si fa apprezzare sì, ma come dall'esterno, quasi che né la regia né la bravura di attori giovani ma talentuosi (Chiara Muti fra tutti) o arrivati alla parola con grandi capacità e autorevolezza da altri tipi di teatro (impeccabile Sandro Lombardi, che è Creonte, ma bene anche gli altri) riuscissero a evitare, alla lunga, una impressione di astrattezza e di rigidità tutta razionale, senza riuscire a far "credere" a quello che succede in scena. E senza nemmeno mettere in crisi chi guarda, provocare intellettualmente per far capire e pensare come voleva Brecht con il suo teatro.

In questo modo lo spettacolo finisce per far avvertire una certa staticità e faticosa lunghezza: riprende quota soltanto quando a Tiezzi sono consentiti nuovi colpi d'ala, nuove invenzioni spiazzanti: il Tiresia ironico e in carriola di Giampiero Ciccio e - più azzeccate - le due donne delle pulizie (D'Amburgo e Ragni) che dicono la parola fine sul mitico dramma con un flash di amara, desolata quotidianità tutta contemporanea. Prima del suggello finale, il didattico ed "epico" *Nuovo Prologo di Antigone*, scritto a posteriori da Brecht, che Federico Tiezzi ha piazzato, molto felicemente, al termine della messa in scena. *Francesco Tei*



Francesca Ballico (la moglie) e di Rossella Dassu (la ragazza), e le maschere fisiche assunte da Maurizio Patella, esasperato celebrante del rito di una forma perduta, che non sa ritrovarsi e che cerca perciò di contaminare la vita intorno. *Massimo Marino*

Trittico del disagio

UNA SPECIE D'ALASKA • LA STANZA • UNA SERATA FUORI, di Harol Pinter. Regia di Nanni Garella. Luci di Gigi Saccomandi. Costumi di Elena Dal Pozzo. Con Luca Formica, Pamela Giannasi, Mariarosa Iaffoni, Fabio Molinari, Mirco Nanni, Alessandro Padriali, Deborah Quintavalle, Moreno Rimondi, Roberto Risi, Francesca Simonazzi. Prod. Associazione Arte e Salute Onlus, BOLOGNA - Arena del Sole Nuova Scena-Teatro Stabile di BOLOGNA.

Il pubblico per sedersi attraversa lo spazio scenico e sfiora gli attori, disposti su divanetti intorno a un letto di ospedale. Negli spettacoli che il regista Nanni Garella da alcuni anni va dirigendo con pazienti dei servizi psichiatrici il teatro lambisce le sofferenze, le ferite della realtà, e le apre a nuove prospettive con l'immaginazione, con la poesia, con il lavoro dell'attore su se stesso e oltre i propri limiti. Trasforma le difficoltà in ricchezza umana, bellezza, diversità che ci rendono meno monodimensionali. Dopo Shakespeare e Pirandello gli attori dell'Associazione Arte e Salute affrontano i mondi sospesi e avviluppati di Harold Pinter, mettendo in fila tre atti unici che mostrano situazioni limite di sofferenza, di disagio, di mistero e ambiguità. Una ragazza che si sveglia dal coma in una luce diacina e si rende conto, a poco a poco, di un mondo mutato che non comprende, che forse non ha mai capito e tollerato neppure nella normalità dei suoi rapporti, in un'accelerazione e rallentamento del tempo che sa di minaccia; una stanza di inquilini misteriosi e in prestito; una serata fuori, una festa che dallo svago scivola nella nevrosi e nella solitudine. La famiglia è sempre complice e avversaria, fantasma sociale che scatena situazioni insieme quotidiane ed estreme. A esse gli attori "diversi" di Garella donano una particolare risonanza, con una recitazione a volte spezzata, a volte accelerata fino all'ansimo, a volte sospesa, come se il personaggio si confrontasse con un alone esterno, una sto-

ria, un peso, uno svuotamento eccessivo che incombe. Vite mostrate in teatro, senza immediatezze consolatorie, scavate e trasfigurate nella necessità di tro-

vare nel disagio una ragione, o perlomeno di aprire una domanda. Con un'intensità superiore a quella di molti attori "normali". *Massimo Marino*

Firenze

Fabre e Morte star a Fabbrica Europa

C'era una volta una manifestazione dedicata al confronto - incontro fra le arti. L'XI edizione di Fabbrica Europa ci è sembrata andare in altra direzione. Il festival che si è tenuto a Firenze dall'1 al 22 maggio 2004 ha infatti ospitato 25 spettacoli di danza, 26 teatrali, 25 appuntamenti musicali, 16 eventi collaterali, ma ha messo un po' in ombra la sua vocazione di cantiere creativo, dedicato alla contemporaneità non convenzionale, alle forme d'arte e ai linguaggi capaci di creare anche un pubblico nuovo. Fabbrica Europa (che per la prima volta, oltre alla Stazione Leopolda, ha abbracciato anche altri spazi spettacolari fiorentini) è sembrata più arroccata in se stessa. Meno permeabile e quindi meno coinvolgente. Un bel contenitore di spettacoli (ne ha proposti tanti, fra cui 14 prime nazionali, 7 delle quali nuove produzioni), ma niente di più. Ecco quindi la scelta di commentare, come se fossero inseriti in qualsiasi stagione teatrale, i due eventi più interessanti: *Leservedijeangenet - Genet Show* e *Quando l'uomo principale è una donna* di Jan Fabre. La prima assoluta di *Leservedijeangenet* ci ha regalato il ritorno di un Andres Morte ispirato anche dal punto di vista multimediale. Il regista (che è stato uno degli ideatori del Festival Fabbrica Europa) ha ancora il gusto di giocare e sperimentare con le arti sceniche. E lo fa con una conferenza teatrale che prende spunto da *Le Serve* di Genet, ma poi si specchia in una colonna sonora e un montaggio drammaturgico per certi versi molto cinematografico. Bravi i giovani attori in prima battuta seduti fra il pubblico, dividono le loro storie con dei "doppi" che prendono vita sullo schermo che avvolge il pubblico e gli attori (efficace la regia video di Marta Puig Paltor, come pure la scenografia, i costumi e il disegno luci di Lalli Canosa). Ed è una sorprendente e grintosa Carla Cassola (nei panni di una presentatrice - maestra di cerimonie) a dare i tempi all'azione, a integrare e rafforzare la narrazione, con interventi calibrati e appropriati. Ma veniamo all'evento di gran lunga più bello e intrigante del festival: *Quando l'uomo principale è una donna*, un "dance solo" che Jan Fabre ha realizzato magistralmente per Lisbeth Gruwez. Un'ode alla leggerezza, ma nel contempo alla forza e alla potenza delle donne, che questa fantastica danzatrice, sola in scena, è riuscita a colorare di sensualità e poesia. Le suggestioni che si nascondono dietro al movimento hanno abbracciato l'emozione della musica di Maarten Van Cauwenberghe e di Domenico Modugno (*Nel blu dipinto di blu*, eseguita dal vivo). Fabre collega la volontà di volare con una scenografia di bottiglie che gocciolano senza fine olio d'oliva. La danzatrice, più che convivere con questa materia, diventa tutt'uno con l'olio e il suo movimento si fa sempre più fluido, trasparente, balsamico, teatrale. Le fattezze androgine di Lisbeth aggiungono fascino e mistero all'azione. E il corpo scolpito dalla danza della Gruwez mostra tutta la sua dinamicità. Anche nel saltare da un emisfero all'altro, dal mondo (e dall'espressività) maschile a quella femminile. *Giovanni Ballerini*

Nella pag. precedente, una scena di Orgia di Pasolini, regia di Andrea Adriatico; in basso una scena dai monologhi di Pinter messi in scena da Nanni Garella; in questa pag., una serie di immagini di Lisbeth Gruwez (foto: Esther Keris)



Quattro favole per Poli

FAVOLE, da autori vari. Regia di Paolo Poli. Musiche di Ravel, Prokof'ev, Poulenc. Con Paolo Poli e Antonio Ballista (pianoforte). Prod. Produzioni teatrali Paolo Poli, FIRENZE.

Lo spettacolo assembla e trasforma, come alchemicamente, quattro favole, quattro classici del genere e consente al duo Paolo Poli ed Antonio Ballista di dare prova della loro bravura. Un pianoforte e un tavolino nero, nient'altro sulla scena, ed ecco d'incanto spuntano, in frac e scarpe di vernice, due distinti personaggi. Sono loro: voce (ma cosa fa quella voce!) e musica che accompagna e inventa su Ravel, Prokof'ev e Poulenc. All'incirca due ore, scandite da una festosità a tutto campo. *La bella addormentata del bosco* di Perrault, tradotta da Collodi nel suo volume intitolato *I racconti delle fate*, è tenuta da Poli sul filo dell'umorismo fino a farne un evento scenico sorprendente. Tocca poi a *Pollicino* e a *La bella e la bestia* della Beaumont (sempre nella rilettura di Collodi, al quale Poli ha reso omaggio con una sapienza capace d'invenzioni talora paradossali), due fiabe seguite da *Giulietta e Romeo* nella versione di Matteo Bandello. E qui Poli dà il massimo, alleggerendo ma evocando insieme la realtà e la tragedia di Shakespeare, facendo insieme il verso e il resoconto del "cunto" e della mortale passione amorosa. È stata dunque la volta della *Storia dell'elefantino Babar* di Jean de Brunhoff, musicata da Francis Poulenc, con inventiva rara, buona a mescolare musica da ballo a melancolie da cinema muto. Uno spettacolo sognante, che ci porta con un'incredibile semplicità (e ironia) in posti lontani, boschi fitti e castelli incantati, percorrendo le storie che forse non ci ricordavamo più, grazie a due grandi professionisti che sanno far sorridere con simpatia ed eleganza. Parte dello show sono anche i soliti bis "alla Poli", in cui fonde sapori agrodolci, mai tanto in tema come in questo spettacolo. *Chapeau. Giulia Calligaro*

In basso, una scena del *Faust* del Teatro di Buti e, a destra, del *Dottor Faust* o la cabala del Golem di Pupi e Fresedde; nella pag. seguente *Mascia Musy ne il sole dorme* di Antinori, regia di Cristina Pezzoli.

Buti/Pupi e Fresedde

Doppio viaggio tra i mille volti del Faust

Due *Faust*, curiosamente, in contemporanea messi in scena da realtà teatrali toscane. Pupi e Fresedde ha creato una sorta di libera, ma non semplicistica versione scolastica, diretta appunto ai ragazzi delle medie superiori, e il Teatro di Buti, in uno spettacolo ancora più "da camera", si è limitato a considerare solo due o tre scene. Così - restiamo sul lavoro di Marconcini - in una sorta di suggestiva, quasi interiore nudità si procede, partendo da una dimensione teatrale di assoluta essenzialità, "dentro" la parabola di una leggenda che diventa, addirittura, una categoria mentale, dove ci si muove tra colpa, suggestioni magico-demoniache e indagine dentro la coscienza, di qua e di là dai limiti di una morale che da "antica" tende a farsi perenne e laica. Brevi, ma di grande incisività prove d'attore come quella di Gaetano Ventriglia crocifisso di sghembo, quasi a testa in giù, impegnato con la "confessione" scritta da Cipriano d'Antiochia, l'autore del primo antenato del *Faust*, o quelle di Marconcini stesso e di Giovanna Daddi, che restituiscono il primo, cruciale dialogo tra Faust e Mefistofele secondo Goethe e il *Doktor Faustus* di Mann. Entrambi riescono a muoversi in singolare equilibrio sul crinale di un grottesco corrosivo, che però è anche profondità: basterebbe pochissimo per cadere nell'esagerazione, nel kitsch o nel fumettistico (soprattutto al Mefistofele androgino della Daddi...), ma i due sanno fermarsi prima, raggiungendo il massimo effetto, e riescono a darci un colloquio tra l'Uomo e il tentatore graffiante, inquieto, ambiguo come mai. Fino a rendere, miracolosamente, nuova e attuale questa storia: e non è un risultato da poco. Il lavoro di Savelli, invece, unisce in maniera tutto sommato convincente elementi a dir poco eterogenei, in uno spettacolo composito. Così il tema, tutto moderno, di una scienza che valica colpevolmente i confini della natura si unisce, in questo *Dottor Faust*, alla citazione di un mondo magico e cabalistico - ecco la presenza del Golem sin dal titolo - e i momenti più ispirati e solenni del messaggio poetico e morale dei "grandi" *Faust* letterari coesistono con un ribellismo giovanilistico rock in chiave trasgressiva e demoniaca, legato alla scelta di un Mefistofele che canta, ambiguo e provocatorio. E poi, di passaggio, il *robot* di Capek e perfino il *Dottor Jekyll*, e un immaginario che è debitore del cinema fantastico, trasportato in scena senza troppi danni: infine, un ampio lato comico e ironico, che spazia dalla citazione di *Frankenstein junior* alla presenza accattivante del cabarettista Andrea Muzzi. Gli attori, comunque, se la cavano bene, anche nei momenti più difficili. Il limite dello spettacolo sta, però, nel suo restare entro i confini di un qualcosa di didattico, rivolto al pubblico dei ragazzi delle scuole: è difficile immaginare diretto a un pubblico adulto, più consapevole e più esigente sotto il profilo dell'originalità. E non è la prima volta che si nota questo nei pur fortunati spettacoli per le scuole di Pupi e Fresedde. *Francesco Tei*

FAUST (parte prima) - STORIA DI UNA CONFESSIONE E UN CONTRATTO, da Cipriano d'Antiochia, Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Mann. Regia di Dario Marconcini. Scene e costumi di Leontina Collaceto. Con Dario Marconcini, Giovanna Daddi, Gaetano Ventriglia, Fabio Bartolomei, Roberto Da Silva. Prod. Associazione Teatro di BUTI (PI) - Fondazione PONTEDERA Teatro.

DOTTOR FAUST O LA CABALA DEL GOLEM, scrittura scenica e regia di Angelo Savelli. Scene di Mirco Rocchi. Costumi di Mirco Rocchi e Manuela Del Planta. Musiche di Nicola Pecci e Alessandro Luchi. Luci di Roberto Cafaggini. Con Marco Sodini, Andrea Muzzi, Valentina Banci, Andrea Bruno Savelli, Nicola Pecci. Prod. Pupi e Fresedde/Teatro di Rifredi di FIRENZE.



Nel buio della cecità

BATTAGLIA NEL NERO, di Roland Topor. Regia di Riccardo Massai. Con Lorenzo Franciolini, Luca Carboni, Maria Stopani, Lucia Gaffi e Daria Caselli. Prod. Il Faro compagnia di attori non vedenti ed ipovedenti - Archètipo ac onlus, FIRENZE.

Fa un effetto strano calarsi in una realtà che non si conosce. Se poi si parla di cecità, è ancora più sorprendente (e inquietante) avere, anche solo la sensazione momentanea di riuscire a capire cosa si prova in un'esistenza senza riferimenti visivi. Stiamo parlando di *Battaglia nel nero*. L'attenta regia di Riccardo Massai trasporta la platea in un universo tenebroso e surreale in cui sono le voci, le parole, i rumori a guidare i sensi (e l'attenzione) degli spettatori in sala. Dopo quasi un'ora completamente nel buio si ha l'impressione di iniziare a scorgere qualcosa nell'oscurità, l'occhio indaga nelle sfumature di grigio creati dalle azioni sceniche di Lorenzo Franciolini, Luca Carboni, Maria Stopani, Lucia Gaffi e Daria Caselli. Due bagliori abbaglianti riazzerano le percezioni. Ma il pubblico non è mai assopito nella sua improvvisa cecità. Merito di un testo immaginifico, realizzato senza cadute di tono dal pittore, disegnatore, scrittore e sceneggiatore francese di origine polacca Roland Topor (Parigi 1938-1997). L'autore, stimato in tutto il mondo per la sua attività multiforme di ricercatore e sperimentatore di linguaggi nell'ambito dell'arte figurativa, in questa pièce (sinora mai messa in scena) evoca il ventaglio dei sensi, scoprendo inusuali canali di comunicazione e nuove sensazioni, che vengono solo dall'ascolto, dall'immaginario personale. L'angoscia iniziale lascia facilmente il posto alla scoperta, alla sorpresa, all'adattamento a impreviste soluzioni comunicative. Il risultato è uno spettacolo (di teatro nel teatro) che diverte e appassiona per la leggerezza ironica del contenuto e stupisce per le inconsuete scoperte legate alle capacità sensoriali dell'uomo. Deliziosi, candidi e grotteschi, i dialoghi dei protagonisti di questa sorta di riuscito radio-dramma live in tre parti. Una metafora sulle difficoltà comunicative fra due mondi (quello dei vedenti e quello dei non vedenti), ma anche un tentativo riuscito per sottolineare il cammino di questa compagnia di attori non

vedenti e ipovedenti verso la consapevolezza della propria condizione di disabile, verso l'orgoglio della propria umanità. *Giovanni Ballerini*

Germania, futuro di piombo

IL SOLE DORME, di Sonia Antinori. Regia di Cristina Pezzoli. Scene e costumi di Rosanna Monti. Luci di Emiliano Pona. Con Ilaria Occhini, Antonio Casagrande, Barbara Valmorin, Mascia Musy, Mauro Malinverno, Beatrice Visibelli. Prod. Associazione Teatrale pistoiese, PISTOIA.

Espressionismo trasformato in effettismo, viluppi storici e generazionali virati in melodramma, in una scenografia di mura incombenti come un vortice di pietra, con un cilindro di materiale plastico cangiante con le luci molto kitsch nel primo atto, e l'irrompere di un sole nero nel secondo. *Il sole dorme*, di Sonia Antinori, portato in scena da Cristina Pezzoli dieci anni dopo la vittoria al Premio Riccione, racconta interni tedeschi dopo la riunificazione. Da un lato di una strada vive sola, con un baule di ricordi dai quali uscirà la divisa del marito nazista, una vecchia, interpretata con toni di sorvegliata follia da Barbara Valmorin. Da un'altra parte una famiglia lituana di origine tedesca, fuggita dall'ex Unione Sovietica, è dominata dal perbenismo della madre (Ilaria Occhini), che odia gli stranieri e vezzezza o vessa psicologicamente i figli oltre ogni limite, con un marito (Antonio Casagrande) sperduto nello sradicamento e nella senilità. Una vicina è l'unica voce del mondo esterno in un claustrofobico, cattivo, mondo piccolo, dai valori e dalle speranze sgretolate. E il nucleo ribollente sono i figli: lui (Mauro Malinverno) chiuso a sognare in una cuccia autoprotettiva, lei (Mascia Musy) che si presta ai giochi di fantasia del fratello e contemporaneamente prova a portare qualche soldo a casa assistendo la vecchia dall'altro canto della via. Un quotidiano grigio e faticoso esplose in un finale allucinato, di fughe, ribellioni, intrecci di violenza che fanno deflagrare due mondi travolti dalla storia, alla ricerca di un futuro che non riesce

a rivelarsi altro che con i colori del piombo. Un testo frammentario e alquanto letterario e una regia insieme illustrativa e dispersiva lasciano soli attori di buon livello, a navigare ognuno per proprio conto. È comunque apprezzabile il partito preso di Cristina Pezzoli per una produzione orientata radicalmente verso la drammaturgia d'oggi. *Massimo Marino*

Socrate e i suoi yuppies

REPUBBLICA, da Platone. Testo di Luca Malavasi, Patrizia Pinotti, Andrea Rodighiero, Massimo Stella, Martina Treu. Regia di Italo Spinelli. Scene e costumi di Elisabetta Di Pisa. Con Paolo Graziosi, Roberto Accornero, Elia Schilton, Francesco Pennacchia, Andrea Carnevale. Prod. Laboratorio teatrale del Centro interdipartimentale di studi antropologici sul mondo antico dell'Università di SIENA e Centro Warburg Italia.

In un momento di crisi della democrazia ateniese e di decadenza delle sue istituzioni, Platone affronta, nella *Repubblica*, temi cruciali come il rapporto tra potere e giustizia, le riforme costituzionali e i mezzi più adatti per realizzarle, ma anche la creazione di una città ideale e il sogno di una società perfetta. Ridotto per la scena da un gruppo di lavoro, che fa capo al Laboratorio di drammaturgia antica dell'Università di Pavia diretto da Anna Beltrametti, il testo platonico viene aggiornato, mettendo in evidenza alcuni personaggi-chiave. Sono Cefalo e i due figli, Polemarco e Lisia, immigrati che hanno fatto fortuna ma che sono senza diritti politici, vittime designate delle repressioni da parte dell'aristocrazia, di cui fa parte Glaucone, e Crizia, influente e cinico uomo politico. Tra loro, arbitro tra le diverse posizioni, Socrate, che sarà condannato per empietà nel 399 a.C. Nella finzione scenica si immagina, usando la tecnica del flashback, che Lisia, interrogato come testimone nel processo contro Socrate, rievochi una serata di alcuni anni prima in cui, proprio a casa di suo padre Cefalo, si erano riuniti questi personaggi, destinati in breve tempo a dividersi in opposte fazioni. Tutti



in doppiopetto grigio, tra eleganti divani bianchi, questi giovani squali dell'intelligenza politico-intellettuale duellano verbalmente con ritmi frenetici da yuppies in carriera e un linguaggio appiattito da qualche disinvoltura di troppo. Pochi e significativi oggetti scenici, sapienti cambi di luce e un cast complessivamente di buon livello, in cui spicca il Socrate un po' antipatico di Paolo Graziosi, assecondano un disegno registico di intelligente sobrietà ed efficacia. Ma è il pensiero platonico a perdersi, frantumato in una verbosità ipertrofica e frenetica, che non permette ai concetti più importanti di emergere e di sedimentarsi, in tutta la loro pur sconcertante attualità, nella testa e nel cuore degli spettatori. *Claudia Cannella*

Un Processo "in falsetto"

IL PROCESSO, di Franz Kafka. Adattamento e regia di Andrea Battistini. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Stela Verebceanu. Suono di Paolo Cillerai. Con Valentin Zorila, Pavel Kvadrelovich, Angela Ciobanu, Sandu Cozub, Mihaela Damian, Natalia Longu, Constantin Mosoi, Petru Oistric, Ion Mocanu, Margarita Pinteac, Andrei Sochirca. Prod. Teatro di Castalia, CARRARA (MS) - Teatro Studio Chisinau.

Testo-chiave della letteratura moderna *Il processo* di Kafka, su di esso si sono abbattuti. Tentativi di riduzione drammaturgica che, per stare in casa nostra, si sono ripetuti con le versioni (tutte assai discusse), firmate la prima negli anni Settanta da Ripellino e Bosetti per la regia di Missiroli, una seconda sul finire degli anni Ottanta da Andrée Ruth Shammah e sul finire degli anni Novanta quella, forse la più memorabile e riuscita, di Giorgio Barberio Corsetti. Versioni a cui si è affiancata adesso quella curata da Andrea Battistini, il quarantenne teatrante toscano formatosi a varie scuole e fondatore del Teatro di Castalia, impostosi all'attenzione sia per la riduzione scenica di altri famosi romanzi (vedasi *Il gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, di *Cassandra* di Christa Wolf, nonché, spettacolo non privo di geniale fantasia, *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov) sia per il suo operare con un pool di attori stranieri, nella fattispecie moldavi di formazione

russe. Attori messi alla prova anche in questo *Processo* dove la messinscena vira decisamente verso l'espressionistico (lettura, sia detto, che ci sembra trovi pochi appigli in quella scrittura kafkiana così oggettiva e sorvegliata) e verso, va aggiunto, un che di virulento. La regia a esasperare e a caricaturare i tratti dei personaggi e a camuffarli (maschere di lattice sul viso; trucco ormai superabuso) con cupa clownerie. Non escluso il protagonista (Valentin Zorila) tutto preso da un'ansia nevrotica, a tratti ridotto quasi ad una sorta di burattino senza equilibrio. Quanto all'azione a comprimersi in una scena livida e claustrofobica (ben studiata da Carmelo Giammello) pronta a rapidamente comporsi e a scomporsi che, con i suoi elementi scorrevoli, determina i vari luoghi deputati e che fa ricordare l'aria irrespirabile dei solai e della cancelleria, le stamberghe e le camerette praguesi che fanno da sfondo al celebre romanzo. Tutto (compreso la ben curata colonna sonora; va da sé una partitura di suoni tetri e agghiaccianti) molto teatrale, anzi iperteatrale. Col risultato che lo spettacolo, pur non mancando di una sua tensione e di un suo ritmo, rimane molto al di qua della disperata rappresentazione di un enigma. Si ferma sulla soglia del simbolo che pure è il lievito di questa parabola nichilista e spietata. Un Kafka alla fine, senza veri incubi e senza vera angoscia. Se vale l'espressione, un *Processo* eseguito "in falsetto", dove tutto (ma non vorremmo esagerare) sembra finto. *Domenico Rigotti*

Come ti punisco l'adulterio

NON TI CONOSCO PIÙ, di Aldo De Benedetti. Regia di Gigi Proietti. Scene di Ezio Frigerio. Costumi di Franca Squarciarino. Con Sandra Collodel, Edoardo Siravo, Vittorio Viviani, Gisella Sofio, Valentina Piserchia, Natale Russo, Alessia Giangiuliani, Ilaria Cramerotti. Prod. Teatro Stabile dell'Abruzzo, L'AQUILA.

Negli Anni Trenta dei miti littori e dell'esaltazione fascista si impose per legge di contrappasso la drammaturgia scintillante e paradossale di Aldo De Benedetti, costretto pochi anni dopo al silenzio dalle inique leggi razziali. Per un capriccio del destino e per gli oscuri giochi dell'intrigo politico le commedie del

fervido ebreo romano stentaronò a imporsi nel mutato clima del dopoguerra, dando origine a un caso emblematico di assurdo ostracismo. La rinnovata attenzione per il suo provocante repertorio è attestata a iniziativa del Teatro Stabile dell'Abruzzo, della surreale vicenda di *Non ti conosco più* incentrata sulla decisione della vendicativa Luisa Malpieri di fingere di non riconoscere il marito dopo averlo sorpreso tra le braccia di una disponibile segretaria. La regia di Gigi Proietti, che era stato tra i protagonisti della fortunata trasposizione cinematografica della capricciosa commedia, sottolinea fin troppo i risvolti paradossali del clima d'epoca accentuando in particolare la sottolineatura farsesca del versante servile (affidato ai sovrattoni che il lepido Natale Russo presta al cameriere Francesco) e la ridicola accensione amorosa nei confronti del padrone di casa ostentata dall'inglese Evelina interpretata in chiave clownesca da Valentina Piserchia, nipote dell'anglofona zia Clotilde maliziosamente colorata da Gisella Sofio Al centro dell'intrigo si colloca soprattutto il gioco degli equivoci ingenerato dalle cervelottiche decisioni dello psichiatra chiamato in causa dall'esterrefatto marito affidato all'ingegnosa interpretazione di Edoardo Siravo. È il napoletano Vittorio Viviani a progressivamente accendersi - nel ruolo fittizio dello pseudo consorte della maliziosa Luisa - per la seducente padrona di casa la cui grazia esuberante è messa in adeguata evidenza dalla tentatrice Sandra Collodel. Ma l'adulterio è soltanto sfiorato giacché la sorridente trama debenedettiana non consente complicazioni insidiose. E alla fine la ravveduta Luisa riaccoglie tra le braccia il "punito" coniuge. Il fantasioso interno "deco" immaginato da Ezio Frigerio contribuisce ad accertamente datare una favola tenuta sempre entro i confini di un garbato "divertissement". *Gastone Geron*

Come asini in estizione

L'ASINO ALBINO, di e con Andrea Cosentino. Regia di Andrea Virgilio Franceschi. Prod. Teatro Lanciavichchio di Avezzano, L'AQUILA.

Un'isola è un'isola, e un carcere è un carcere. Andrea Cosentino, giovane

attore-autore con una solida formazione internazionale (Dario Fo, Monika Pagneaux, Philippe Gaulier) al Festival Festina Lente ha indossato in uno straordinario assolo, i panni di turisti in cerca dell'isola incontaminata e quelli di un recluso nella stessa isola non per proprio atto volontario. L'Asinara è la *location* di questa storia tra il surreale e il troppo reale, che alterna passaggi di comicità esilarante a una disamina caustica della società civile e delle nostre incomunicabilità quotidiane; il carcere che ha trattenuto come ospiti nel tempo, appestati e terroristi, è oggi méta turistica, come i cespugli di rare piante. Ma oltre all'asino albino, specie protetta sull'isola, c'è un'altro genere in via di estinzione: l'umanità, la resistenza alla prigionia delle apparenze, delle finte relazioni, all'amministrazione controllata degli affetti quotidiani, all'illusione della felicità che ha la forma di un compromesso tra benessere e realizzazione personale. Di questo mondo dove il vero è un momento del falso - come chiosava Debord - sono protagonisti alcune figure/maschere ritratte con gli eccessi da pièce dell'assurdo e cabaret espressionista: con cappellino, cuffia, telefonino si aggirano in tondo (l'isola) a visitare un altro cerchio (il carcere) inconsapevoli di abitare loro stessi in isolotti, e del vivere una vita alienata e ripetitiva, ridotta a gesti ridicoli e banali (fumare, abbronzarsi, far invidia all'amico che non è in vacanza). L'attore entra ed esce dal personaggio quale testimone dell'inferno del tempo subito cui ogni vivente sembra destinato e invita a fuggire alla

sua morsa. Nello spazio-tempo dello spettacolo Cosentino ci trascina così con grande abilità affabulatoria antirealista in un tempo altro con uno sguardo, oltraggioso e tragico insieme, sul mondo e sulle sue "mutazioni antropologiche".
Anna Maria Monteverdi

La solitudine di Euridice

LA NOTTE IN CUI ORFEO E DRACULA SI DIEDERO BATTAGLIA, di e con Mariano Dammacco. Prod. Centro Diaghilev, BARI.

Sette giornate scandiscono la reclusione e il dolore di una donna costretta in casa per sfuggire al male di vivere. Sette brevi monologhi per svelare un'anima devastata da angoscia e solitudine. Due assoli invece per Orfeo, il poeta che prima narra di una fanciullezza banale e poi sprofonda nei gorgi degli inferi per contendere al Signore della notte lo spirito dell'amata Euridice. Una sola apparizione per Dracula - proprio lui, la star della letteratura e del cinema - che domina sul regno dei morti e che saggiamente ricorda che non si può sfuggire al destino, che tutto è già scritto e che quindi è inutile combattere. Nel fine settimana la donna - Euridice stessa? - inizierà a inseguire ombre in un appartamento trasformatosi in sconfinato labirinto e finirà per perdersi. *La notte in cui Orfeo e Dracula si diedero battaglia* è il bel testo che consacra la piena maturità raggiunta come drammaturgo da Mariano Dammacco che interpreta anche, in uno spettacolo difficile ma molto affascinante, le tre figure che lentamente si avviluppano l'una alle altre in uno spazio claustrofobico e poveramente e cupamente sontuoso.

Un flusso di parole che lascia spazio all'ambiguità e alla visione, che svela grumi di sofferenza destinati a mai sciogliersi, mentre il protagonista gioca di intensità in maniera superba per catturare l'attenzione e la disponibilità di un pubblico che deve farsi complice e testimone di una emozionante tragedia nello stesso tempo quotidiana e mitica. *Nicola Viesti*

Lorca a sesso unico

LA CASA DI BERNARDA ALBA, di Federico Garcia Lorca. Regia di Giampiero Borgia. Con Christian Di Domenico, Daniele Nuccetelli, Maurizio Lucà, Filippo Ughi, Giancarlo Vulpes, Saba Salvemini, Alessandro Sciusco, Giampaolo Gotti. Prod. La Compagnia delle Formiche di Puglia, NOCI (BARI).

Confessiamo di esserci accostati con una certa diffidenza a questa *Casa di Bernarda Alba* tutta appannaggio di interpreti maschili. Temevamo un'operazione ormai molto in voga sulle nostre scene dove, spesso senza una vera ragione, il palcoscenico è dominio di un solo sesso. Sbagliavamo poiché lo spettacolo diretto da Giampiero Borgia trova una forte e risolutiva linfa proprio in una tale, radicale scelta che risolve, con grande efficacia, il problema di rappresentazione di un testo, grande quanto si voglia, ma ormai ampiamente anacronistico. Una messa in scena in cui la figura principale, l'inflessibile e crudele Bernarda, è posta quasi in sottofondo per evidenziare il coro filiale, il gineceo in fibrillazione per l'irrompere del maschio, del bello e invisibile Pepe promesso sposo alla più vecchia e brutta delle figlie e bramato da tutte le altre. Una rappresentazione corale pervasa da nervosismo e sensualità, tutta dedicata al controllo e alla contaminazione e siglata da una accentuata presenza del corpo. Ma non solo la fisicità caratterizza questa proposta della Compagnia delle Formiche che rischia, per difficoltà produttive, di trasformarsi in un continuo *work in progress*. Infatti la giovane compagine pugliese è dedita e si impegna in un lavoro rivolto principalmente alla formazione dell'attore con risultati di grande rilevanza, inediti per il territorio e felicemente esibiti nella tenuta e nella bravura dell'intero cast. *Nicola Viesti*

A sin. Andrea Cosentino, interprete e regista di *L'asino albino*; in basso Mariano Dammacco in *La notte in cui Orfeo e Dracula si diedero battaglia*.



Pedofili a Bangkok

BANGKOK (IL SERPENTE NELLA PANCIA), testo, regia e musiche di Renato Giordano. Coreografie di Guido Silveri. Luci di Tordinona. Con Virginio Gazzolo, Annalea Antolini, Francesca Lacava, Guido Silveri. Prod. Centro di Drammaturgia Europeo della Basilicata, POTENZA.

Un impiegato modello, un po' ingrigo e represso ha un rigurgito di vitalità improvvisa. La paura del baratro della vecchiaia, il rimpianto per le occasioni perdute e le frustrazioni vissute in una carriera lavorativa priva di luce, il traguardo pensionistico ormai prossimo, lo caricano di adrenalina e voglia di trasgressione. Fra le iniziative della sua azienda c'è la proposta di un viaggio in Thailandia: Bangkok e Pucket, dieci giorni tutto compreso. È la sua occasione: l'ultima. La città ammaliante del piacere lo eccita fino alla demenza: il sesso facile ed esotico con giovanissime fanciulle lo stordisce completamente. Il vortice del piacere sradica nel vecchio qualsiasi barlume di sensibilità e senso di compassione per le giovani prostitute sfruttate e vittime sociali. Virginio Gazzolo in questo lungo monologo è intenso e straordinario. Proviamo un misto di compassione e ribrezzo per il vecchio marpione irretito dai sexy show, dalle vasche scivolose dedicate ai pornomassaggi. Alla fine, in questo viaggio di progressiva perdita di umanità e dignità, cederà ignaro suo malgrado a una ninfetta nuda, una lolita esotica per il cui sfruttamento verrà incriminato per pedofilia. Il turismo sessuale viene analizzato come fenomeno sociale da

In basso Virginio Gazzolo in Bangkok di Renato Giordano; a destra Roberto Herlitzka e Milena Vukotic in *Lasciami andare*, madre di Helga Schneider e Lina Wertmüller, anche regista.



Renato Giordano con rara capacità introspettiva. L'autore indaga nei meandri più oscuri dell'egoismo umano: il vecchio pedofilo non si rende neanche conto della sua aberrazione perché è un fatto culturalmente accettato (almeno a Bangkok). Nella vita si è sempre inchinato e ha obbedito a leggi non sue, indette dai superiori e dal lavoro; ora, catapultato in un'altra società, Bangkok, fa la medesima cosa. Si adegua. La realizzazione scenica è minimalista: la scena è

vuota e illuminata da inquietanti e malate luci rosse. L'azione viene raccontata dal protagonista e ciò amplifica la scabrosità nell'immaginazione dello spettatore. Accanto a Gazzolo, Annalea Antolini e Francesca Lacava, sono le danzatrici thai in fiore, figure eteree e misteriose, che ondeggiavano sulle suggestive musiche di ispirazione "sangarila" scritte dallo stesso Giordano ed eseguite mirabilmente in scena dal violinista Her Castrista. *Simona Morgantini*

regia della Wertmüller

Herlitzka mamma kapò en travesti

Una storia terribile, resa ancor più sconvolgente dal fatto di essere assolutamente vera. È quella infatti della scrittrice Helga Schneider, drammaticamente segnata a soli quattro anni insieme al fratellino di pochi mesi dall'abbandono della madre, accorsa nel 1943 a dare il suo contributo al Führer, arruolandosi nelle SS. E proprio dal libro *Lasciami andare, madre* nasce l'omonimo spettacolo, messo in scena da Lina Wertmüller. L'ultimo incontro della scrittrice con la madre che l'ha abbandonata sessant'anni prima rivive sull'elegante chiarezza della scena di Enrico Job, dominata da un orologio senza lancette, che simbolicamente allude a un tempo sospeso, di cui il lento movimento del pendolo richiama tuttavia l'eterno scorrere. Affidando ai magnifici interpreti il compito arduo di dar vita sul palcoscenico alla tragica contrapposizione di una donna traumatizzata per sempre dalla sua dolorosa infanzia e di un essere di mostruosa determinazione, incapace di dubbi e tantomeno di pentimenti. Un compito che Milena Vukotic affronta da parte sua con magistrale duttilità di sfumature pacate e vibranti, incarnando con controllatissima sapienza il bisogno mai sopito della figlia di comprendere le ragioni dell'abbandono. Facendone rivivere al tempo stesso, col ricorrente pigolio infantile che supplica la madre di non lasciarla, lo straziato travaglio di anima adulta che, tra fascinazione, repulsione e balenii di istintivo intenerimento, si protende sull'abisso dell'orrore a scoprire l'immensità di una disumana ferocia. Mentre Roberto Herlitzka si produce in una straordinaria prova di attore, capace di restituire sulla scena *en travesti* l'indefettibile certezza di una fede cieca, capace di giustificare la tortura, il sadismo, l'efferezza con la visione di un fantomatico bene dell'intera umanità. Imponendo con l'espressività della sua maschera la figura di una madre novantenne di mani adunche e di gesti tremanti, che, sospesa tra la veglia di una mente lucidissima e l'assente nebbiosità di una vecchiezza sonnolenta, dichiara con orgoglio l'incrollabile fiera del suo passato di kapò e al tempo stesso invoca dalla figlia immeritate tenerezze di epiteti materni. Fino a quella fuga inorridita che conclude con la ripulsa definitiva l'originale impostazione di un musikdrama di venature grottesche che, sulle musiche essenziali di Lucio Gregoretti e Italo Greco, si apre a tratti nei ritmi scanditi di un recitar cantando di misuratissima impronta brechtiana.

Antonella Melilli

LASCIAMI ANDARE, MADRE. Musikdrama di Lina Wertmüller ed Helga Schneider, tratto dal libro *Lasciami andare, madre* di Helga Schneider. Regia di Lina Wertmüller. Scene e costumi di Enrico Job. Musiche di Italo Greco e Lucio Gregoretti. Luci di Jurai Saleri. Con Roberto Herlitzka e Milena Vukotic. Prod. NuovoTeatroEliseo, ROMA.



Roma

L'esilio e il regno ovvero Martone alla riconquista dell'India

EDIPO A COLONO, di Sofocle. Traduzione di Guido Paduano. Regia di Mario Martone. Scene di Mimmo Paladino. Costumi di Loredana Putignani. Luci di Pasquale Mari. Con Toni Bertorelli, Elena Bucci, Monica Piseddu, Andrea Renzi, Gianfranco Varetto, Valerio Binasco. Prod. Teatro di ROMA.

È davvero una strana tragedia l'*Edipo a Colono*. Strano regista, del resto, questo Mario Martone, al quale, come a Edipo, nulla viene perdonato di una *hybris* artistica divisa tra teatro e cinema, e che, con la stessa ostinazione del suo modello tragico, torna sui propri passi per rovesciare le antiche sconfitte nella più luminosa delle riuscite espressive. Strano, perché riconquistando "da straniero" lo spazio (anzi gli spazi) del Teatro India, il Martone itinerante dell'esilio non vuole far dimenticare il Martone *tyrannos* che, quattro anni prima, sventrava la sala del Teatro Argentina per installarvi l'agorà polverosa e multirazziale del suo *Edipo Re*, strappando gridolini di riprovazione al pigro e smaliziato *parterre* romano. Al contrario, lo ricorda in continuazione, persino in qualche dettaglio delle superbe scenografie firmate da Mimmo Paladino, come quella vasca lustrale posta in fondo alla reggia di Teseo, simile, se non identica, alla piscina amniotica in cui la timida Giocasta di Licia Maglietta cercava vanamente di placare le angosce di un agitatissimo Claudio Morganti. Ma soprattutto lo ricorda, e lo compie, nella continuità razionale della lettura. Già nello sfortunato allestimento dell'*Edipo Re*, infatti, Martone era convinto (anche sulla scia delle analisi di René Girard) che la triste vicenda del sovrano di Tebe fosse anzitutto una storia di espulsione e di persecuzione, la storia di un capro espiatorio. Oggi, il mendicante cieco di Toni Bertorelli, che in lacere vesti si trascina alle porte di un'altra città, sorretto dalla fedele Antigone, ha perso lo scettro, non l'animosità della giustizia negata. È un profeta miserabile, ma invitato. Mai spettacolo itinerante è apparso più sensato nella felicità della sua progressione figurativa.

Né rito assembleare si è espresso con parole più limpide e laiche, sostenuto dalla dedizione di tutti i suoi celebranti: dai coreuti confusi al pubblico (tra i quali spicca, biancovestito, un arcigno Roberto Latini) a Bertorelli, bella e magagnata figura di re pescatore; dal *pathos* democratico del Teseo di Andrea Renzi a quello filiale di Elena Bucci (Antigone) e alla misurata Ismene cui dà vita Monica Piseddu; dal *cupio dissolvi* del Polinice terroristico incarnato da un Valerio Binasco frugale ed esitante alla smagliante *rentrée* di un vecchio leone come Gianfranco Varetto nei panni di Creonte, politicante in carrozzella ambiguo e ironico. Da un ambiente all'altro - e dall'esterno all'interno - lo spettatore segue l'eroe, varcando le soglie iniziali del suo cammino di liberazione. Fin quando, nel terzo spazio, il cielo si spalanca in uno squarcio della parete traversato da una passerella - ed è la più toccante, la più suprematista delle visioni sceniche di Paladino. Il vecchio sale ad abbracciare il suo mistero. Ma, nel punto in cui il suo destino si ribalta, noi, accecati di splendore, abbiamo ormai smesso di vederlo. Sull'epilogo assembleare grava ancora il mutismo folgorato di questo rapimento. Teseo, il re, distribuisce armi al popolo. In quella processione silenziosa, sembra racchiudersi una delle ossessioni più esemplari di un teatro, quello di Martone, inesorabilmente votato allo *stato d'eccezione*: l'idea di una *polis* che, per definizione, è sempre minacciata, sempre sotto assedio. Eppure, rifondata nella coscienza di un profeta disarmato, la sua legittimazione diviene indistruttibile. Retorica? Forse. Ma la retorica, ricordava Roland Barthes, è la parte *affettiva* del linguaggio: ogni passione produce fatalmente la propria. Con la messinscena dell'*Edipo a Colono*, Mario Martone ha scritto lo spettacolo più *suo* e dunque il suo spettacolo più bello. *Attilio Scarpellini*



Il marchio della discordia

GIOCHI DI FAMIGLIA (*La Griffa*), di Claude De Anna e Laure Bonin. Regia di Giuseppe Cairelli. Traduzione di Giulia Serafini. Adattamento di Valeria Valeri. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Gianni Serra. Musiche di Ottavio Sbragia. Con Valeria Valeri, Domenico Brioschi, Cinzia Sartorello, Simona Celi, Emanuele Arrigazzi. Prod. Lux Factory Production, ROMA.



Sempre alla ricerca di novità intonate ai tempi odierni, ma in consonanza con la sua predilezione per i toni fluenti della commedia di costume, Valeria Valeri ha adottato per la sua ennesima stagione la problematica vicenda di *La Griffa (Il marchio)* scritta dai famosi sceneggiatori francesi Claude De Anna e Laure Bodin e accortamente adattata per le nostre scene dalla stessa Valeri. Sotto il titolo di *Giochi di famiglia* lo spettatore assiste a un insolito processo che si svolge nel disadorno interno di un'area di servizio di un'autostrada non lontana da Parigi dove uno "sciopero selvaggio" costringe a una snervante attesa l'acciaccata vedova di un filandiere, la figlia primogenita Irene, disinibita regina dell'alta moda, la giovane sorella Delphine e un disincantato giornalista da quattro anni vessato compagno dell'incontentabile donna-manager. La variante comica di un garagista affidato alle risorse beffarde di Emanuele Arrigazzi spezza ripetutamente l'ondata drammatica delle plurime confessioni che mettono a nudo il sostanziale fallimento esistenziale della ipervolitiva manager (Cinzia Sartorello), il dimissionario bilancio del tormentato giornalista (Domenico Brioschi) e la fuga in un altro universo familiare della giovane Delphine (Simona Celi) tutta presa dall'adorato marito e dai tre figlioletti che hanno allietato la loro unione. Tra gli aculei del ginepraio non prende un graffio l'impassibile Mina, madre svagata e nonna indifferente, che nella personificazione maliziosa della trascinate Valeria Valeri governa sapientemente la personale scialuppa tra i marosi di una tempesta che sembra non lasciare scampo. È un'autentica lezione interpretativa quella che una delle ultime regine della scena coraggiosamente impartisce al pubblico e ai suoi stessi compagni di avventura. *Gastone Geron*

A sin. Toni Bertorelli protagonista di *Edipo a Colono* di Sofocle, regia di Mario Martone.

Chicago + Vacanze romane

ASSASSINE



e principesse dal set al musical

di Albarosa Camaldo

Va in scena per la prima volta tradotto in italiano il celeberrimo musical *Chicago*. Negli anni Trenta la vicenda divenne un film finché, arrivata nelle magiche mani di Bob Fosse e trasformata in musical, trionfò a Broadway nel 1975. Fedele al musical originale è la versione italiana di Giorgio Calabrese che dimostra, ancora una volta, la sua abilità nel trovare gli adatti correlativi in un testo in cui è arduo far coincidere la lingua italiana con una lingua jazz che, in alcuni casi, racconta la storia attraverso il suono stesso delle parole, si pensi a *Razzle Duzzle* o al brano portante *All that jazz* che si trasforma nell'altrettanto ritmato *E vai col jazz*. Nella scenografia-carcere tutta luci e colori rivive la storia di omicidi, adulterio, corruzione e violenza delle affascinanti carcerate in cerca di notorietà. Le musiche, che spaziano dallo swing al jazz, sono eseguite dal vivo dall'orchestra collocata al centro della scena sulle eleganti e sensuali coreografie eseguite dal cast che, anche quando non si esibisce, resta sempre in scena ai lati del palco.

Maria
Laura

CHICAGO-THE MUSICAL, di Fred Ebb. Libretto originale di Fred Ebb e Bob Fosse. Musiche di John Kander. Coreografie di Ann Reinking. Regia di Walter Bobbie. Adattamento italiano di Giorgio Calabrese. Scene di John Lee Beatty. Costumi di William Ivey Long. Luci di Ken Billington. Con Luca Barbareschi, Maria Laura Baccarini, Lorenza Mario, Pierpaolo Lopatriello e venti solisti. Prod. Clear Channel Entertainment - The Blue Apple - Fabrizio Celestini & Andrea Maia, ROMA.

VACANZE ROMANE, tratto dall'omonimo film di William Wyler. Libretto di Paul Blake. Regia di Pietro Garinei. Musiche e canzoni di Cole Porter. Adattamento di Jaja Fiastrì. Musiche originali di Armando Trovajoli. Coreografie di Gino Landi. Scene di Uberto Bertacca. Costumi di Silvia Frantolillo. Con Massimo Ghini, Serena Autieri, Christian Ginepro, Laura Di Mauro, Livia Alessi, Massimo Del Rio e venti solisti. Prod. Fabrizio Celestini & Andrea Maia, ROMA - Il Sistina, ROMA - Clear Channel Entertainment.

Baccarini conferma la sua straordinaria versatilità di ballerina nella parte di Roxie che bene caratterizza anche con la sua recitazione ora infantile e apparentemente indifesa, ora sensuale e scaltra. Lorenza Mario è la fatale e determinata Velma che, vedendo messo in ombra il suo primato da Roxie, la combatte a passi di danza dimostrando uno stile volutamente più grintoso. A tirare le fila degli interpreti, che diventano burattini nelle sue mani come nella scena della conferenza stampa davanti ai giornalisti, è lo scaltro avvocato Billy Flynn a cui Luca Barbareschi attribuisce il giusto fascino e cinismo, mostrando la sua abilità nel danzare anche il tip tap, mentre è meno ferrato nelle parti cantate. Uno spettacolo tecnicamente perfetto, energico e divertente con un saldo cast di professionisti che non ha nulla da invidiare neppure al film di Rob Marshall, pluripremiato agli Oscar nel 2003.

Il maestro del musical Pietro Garinei trasforma, invece, in una favola *Vacanze romane* e la arricchisce con un apparato scenografico (costruito da Uberto Bertacca) da lasciare a bocca aperta gli spettatori che sono riusciti ad accaparrarsi un biglietto per le richiestissime repliche. Garinei e la Fiastrì modificano l'originale in direzione di una maggior romanità: Gianni Velani diventa giornalista del *Messaggero* e compare il personaggio di Francesca (Laura Di Mauro) - la fidanzata di Otello (Christian Ginepro), il fotografo complice di Gianni che impartisce lezioni di uno spassoso romanesco alla sofisticata principessa Anna. E a completare la caratterizzazione, ecco i bulli del quartiere che si radunano al bar del Pincio, il barcone sul Tevere con le luci colorate, la trattoria con le tovaglie di carta, le affollate strade attorno a Piazza di Spagna, la fontana di Trevi in dimensioni reali, la Bocca della Verità. Le ambientazioni romane sono pensate da Bertacca con toni pastello come in una cartolina, proprio per suggerire visioni da favola così come i luoghi appaiono ad Anna. Una geniale trovata rende realizzabile in teatro il giro in Vespa di Anna e Gianni: la moto resta ferma al centro del palcoscenico e, con un sofisticato meccanismo di *tapis roulant* e piattaforme girevoli, scorrono i più celebri monumenti romani cosicché è la città a girare intorno ai protagonisti. Massimo Ghini, già collaudato nel musical di Garinei *Alleluja brava gente!*, mostra sicurezza nel cantare, ballare e recitare e mantiene anch'egli la giusta intonazione romanesca senza esagerare, mostrando l'evoluzione del suo personaggio da cinico a romantico innamorato. Serena Autieri conferma le doti canore, ma appare più insicura nella recitazione facendosi guidare dal coprotagonista. Ma la vera rivelazione sono i due comprimari Laura Di Mauro, dalla straordinaria voce, come si rivela in *Begin the Beguine* cantata durante la festa sul barcone, e Christian Ginepro, eccezionale ballerino, che dimostra ora anche doti di comico. Coinvolgente la colonna sonora grazie alla commistione tra le musiche di Trovajoli e le eleganti rielaborazioni dei brani di Cole Porter ideate da Fabrizio Cardoso. Colorati, scintillanti i costumi di Silvia Frantolillo che servono anche alle indiate coreografie di Gino Landi interpretate da venti ballerine, spaziando dalla danza moderna, al ballo acrobatico alla pantomima. L'ennesima sfida vinta per Pietro Garinei che tragherà *Vacanze romane* a Broadway. ■



STELLA. COMMEDIA PER AMANTI, di Johann Wolfgang von Goethe. Regia di Stephan Kimmig. Musiche di Wolfgang Siuda. Drammaturgia di Roland Koberg. Scene di Katja Hab. Costumi di Anja Rabes. Luci di Thomas Langguth. Con Petra Hartung, Corinna Harfouch, Sven Lehmann, Ellen Schlootz, Inka Fiedrich, David Rott, Marina Lubrich. Prod. Deutsches Theater BERLIN - Goethe Institut-ROMA.

È uno spettacolo di grande interesse e di indubbio valore questo *Stella*, presentato ai Percorsi Internazionali, promossi dall'Etì. E soprattutto un'occasione per apprezzare l'arte lucidamente critica e incisiva del quarantaquattrenne Stephan Kimmig che mostra di saper maneggiare la materia classica con un talento pieno di inventiva, capace di restituire, senza stravolgerla, accenti di stupefacente lucidità. Come accade in questa *Commedia per amanti*, che, scritta da Goethe nel 1775, non mancò di suscitare scandalo in una società troppo solidamente ancorata al formalismo di valori borghesi per poter accettare il superamento dell'intima incompatibilità tra amore e fedeltà nella scabrosa libertà di un'unione a tre. Arditezza che attraverso il presente allestimento torna a parlare alla nostra attualità. Lo spettacolo messo in scena dal Deutsches Theater Berlin ripropone infatti la versione originaria della commedia, qui ambientata sugli spazi ampi di una geometria sobria ed essenziale, firmata da Katja Hab, evocativa insieme di eleganti interni borghesi e pronta a mutarsi, con l'estrazione a vista di ben mimetizzati pannelli e la suggestione di dosatissime proiezioni, nella funzionale lindura di una locanda o nel

raccogli-
mento
bucolico
di un
solita-
rio
giar-

Etì/Percorsi Internazionali

I colori dell'adulterio

da Goethe a Shakespeare

dino. Dove gli attori, tutti assai affiatati, vanno tessendo sulla scena la trama sfaccettata di un'inquietudine esistenziale che tra

ansie, sofferenze e contraddizioni si dipana su un tormentato ansito d'assoluto. Concorrendo con professionalità determinante alla riuscita di un allestimento di esemplare asciuttezza e di ineccepibile coerenza di ritmi, che conserva tutta l'essenza romantica della vicenda e tuttavia la trasmuta in un respiro di straordinaria modernità. *Antonella Melilli*

OTHELLO, di William Shakespeare. Regia di Declan Donnellan. Con Matthew Douglas, Jonny Phillips, David Hobbs, Nonso Anozie, Ryan Kiggell, Michael Gardiner, Caroline Martin, Jaye Griffiths, Kirsty Besterman, Robin Pearce, Oliver Boot, Alex Kerr. Scene di Nick Ormerod. Luci di Judith Greenwood. Produzione *Cheek by Jowl* e *Théâtre du Nord*, in associazione con Odéon - Théâtre de l'Europe, PARIGI.

È gradito il ritorno al Valle del regista inglese Declan Donnellan (classe 1953) con i solidi attori della sua compagnia, *Cheek by Jowl*. Cofondatore dell'Accademia della Royal Shakespeare Company, Donnellan è un appassionato di Shakespeare e ne ha realizzato diverse apprezzate regie, fra cui il *King Lear* visto a Roma l'anno scorso e l'*Othello* passato per i *Percorsi Internazionali* dell'Etì. Una passione sanguigna e raffinata, lontana da intellettualistiche introspezioni esegetiche, si focalizza in particolare sull'attore, il britannico di origini nigeriane Nonso Anozie, artista dal ben calibrato vigore, che sembra nato per essere il Moro. Anche se è notoriamente lago l'architrave del dramma, qui interpretato da un eccellente



Jonny Phillips, che lo spoglia di ogni ombra demonica, riportandolo alle concrete ed efficaci fattezze di un soldatuccio invidioso e scaltro, animato dal rancore del marito che si ritiene tradito e del militare mediocre estromesso dal potere. Così, l'intera pièce è improntata a una lineare prosaicità tutta umana, dove sparisce per altro ogni afflato sentimentale e morale. Gli abiti sono quelli di tutti i giorni, con la sobria eleganza che il rango dei personaggi e le occasioni meritano, mentre la scena è nuda e priva di quinte, con delle semplici casse di legno che articolano lo spazio. Gli attori sono quasi sempre tutti visibili, in disparte sui lati quando non recitano. Perfino Desdemona è una ragazza normale e vivace, che solo nella scena del letto di morte comprensibilmente si abbandona alla disperazione. Quelli della morte di Desdemona e del successivo ravvedimento di Otello sono forse gli unici episodi di (fisiologica) retorica teatrale, ben governata, tuttavia, dagli interpreti. Essi sono ottimi attori, che fanno invidia al panorama italiano: attori di razza che divorano e metabolizzano il testo, rendendolo senza sbavature di sorta. Insomma: non recitano. È un congegno del tutto preciso ed efficiente, questo *Othello*, che paga con una certa freddezza la chiarezza materiale del gioco: e non è necessariamente un male. La scelta di Donnellan, senza sovrastrutture che diano aura culturale all'operazione, ci offre la vicenda nella sua semplicità quasi banale, smascherando al contempo il rito colto del teatro: un museo di testi, che vengono offerti in degustazione, in un certo modo. È su di esso e sul suo valore che converrebbe ora interrogarsi. *Andrea Rustichelli*

Nella pag. precedente, in alto, Lorenza Mario, Luca Barbereschi e Maria Laura Baccarini, protagonisti di *Chicago-The musical*, regia di Walter Bobbie; in basso Serena Auteri e Massimo Ghini in una scena di *Vacanze romane*, regia di Pietro Garinei; in alto il protagonista di *Othello*, regia di Declan Donnellan e, in basso, due interpreti di *Stella* di Goethe, regia di Stephan Kimmig.



Un gayo Victor Victoria

VICTOR VICTORIA, di Blake Edwards. Musiche di Henry Mancini. Arrangiamenti musicali di Valeriano Chiaravalle. Traduzioni di Paolo Orlandelli. Regia di Claudio Insegno. Coreografie di Marco Garofalo. Scene di Aldo De Lorenzo. Costumi di Graziella Pera. Con Matilde Brandi, Paolo Ferrari, Justine Mattered, Gianni Nazzaro, Massimo Cimagli, Giorgio Gatto, Mario Di Franco, Paolo Bonami. Prod. Enzo Sanny, ROMA.

È una sfida su più versanti l'odierna versione italiana di una commedia musicale interpretata sul grande schermo da Julie Andrews con la regia del marito Blake Edwards e dalla stessa coppia portata al trionfale traguardo del palcoscenico qualche anno dopo. Nell'odierna versione italiana il ruolo dell'androgina inglesina Victoria Grant, che l'inventivo amico "gay" Carol Todd spaccia per il conte polacco Victor Grazinsky, campione di travestimento, è assunto dalla longilinea e conturbante Matilde Brandi, beniamina della grande platea televisiva, capace di alternarsi con altrettanto merito sul piano coreografico e su quello recitativo. La sua algida figurazione ambigua risulta in accorto contrasto con la vivacità fracassona dell'americana Justine Mattered, travolgente personificazione della disordinata ed esuberante Norma Cassidy, scatenata personificazione dell'imprevedibile "pupa del boss", l'intrigante affarista miliardario King Marchant impersonato dal cantante napoletano Gianni Nazzaro. Ambientato in una trasognata Parigi, eletta a simbolo di tutte le trasgressioni, il musical *Victor Victoria* in versione italiana punta fin troppo sul risvolto "gay" che elegge a campione

l'ingrigo ma irresistibile Paolo Ferrari, capace di giganteggiare in un raffinato ritratto di anziano omosessuale che s'invventa la ricetta vincente della bella donna che si finge uomo. Tra maliziose coreografie a doppio senso, talvolta un po' troppo compiaciute nel rimando galeotto, è in sostanza la misura dell'intramontabile Paolo Ferrari a sorreggere la finzione del sedicente conte polacco esaltato dalle risorse androgine dell'intrigante Matilde Brandi perdutamente innamorata del rude King Marchant. Le raffinate risorse psicologiche con cui Julie Andrews coloriva la sua Victor Victoria emerge meno nell'odierno rifacimento di palcoscenico per lasciar più ampio spazio alle maliziose contraffazioni di Paolo Ferrari e alle contagiose esplosioni vitalistiche dell'americana Justine Mattered. *Gastone Geron*

Quando l'amore non ha età

HAROLD E MAUDE, di Colin Higgins. Adattamento di Dacia Maraini. Regia di Rossana Siclari. Scene e costumi di Tiziano Fario. Con Marisa Mantovani, Barbara Bouchet, Roberto Capitani, Riccardo Castagnari, Caterina Mannello, Giorgia Marini. Prod. Spettacoli Immagini Teatro PRO.S.I.T., ROMA.

A trent'anni dall'omonimo film di Hal Ashby legato alla mitica interpretazione di Ruth Gordon e di Bud Cort, la scrittrice e drammaturga Dacia Maraini ha adattato per la scena la provocante favola dell'"amore impossibile" di un adolescente introverso e depresso per un'inarrivabile signora ottantenne dal prodigioso carattere di eterna ragazza. Nel ruolo la felicemente ritrovata Marisa Mantovani, affiancata da Barbara

Bouchet nella parte della sofisticata madre del problematico Harold, affidato alla genuinità esistenziale dell'ottimo Roberto Capitani. L'attenta e non prevaricante regia di Rossana Siclari conserva intatto profumo alla progressiva accensione del solitario diciottenne per l'imprevedibile compagna di scelte avventurose inducen-

dolo a resistere alle sollecitazioni materne fatalmente contrarie alla scandalosa *liaison* che sconvolge le prospettive di una raffinata signora altoborghese impegnata nella ricerca di una ragazza adatta ai gusti eccentrici dell'unico figlio. La scansione accorta dei tempi scenici trascolora nell'iperbole fantastica i momenti centrali di una favola senza tempo che simpaticamente coniuga l'imbarazzo del giovane depresso con la libertà visionaria della dissetata contessa costretta dai troppi debiti ad abbandonare la sua ultima casa. La sostanziale indifferenza dell'impassibile Maude nei confronti dei suoi assillanti problemi esistenziali stupisce e conquista l'impacciato Harold preso nel vortice di un'esistenza tanto diversa dall'ovattata atmosfera della sua ricca casa. In una ammirevole gara di risorse interpretative si confrontano e si esaltano il lindore salottiero che Barbara Bouchet conserva al suo accattivante disegno di madre fidente, il sostanziale rifiuto del figlio complessato che Roberto Capitani esaspera fino al limite della depressione, e soprattutto la prodigiosa bravura di Marisa Mantovani nel dare plausibilità allo sgargiante ritratto della vecchia Maude rimasta fedele ai suoi ideali di perenne giovinezza. *Gastone Geron*

Tris di coppie in (dis)amore

SCHERZI D'AMORE, di Anton Cechov. Regia e scene di Andrea Taddei. Costumi di Silvia Polidori. Musiche di Gian Maria Testa. Con Francesca Reggiani, Rolando Ravello, Luis Molteni. Prod. Teatro Ambra Jovinelli, ROMA.

Per un'attrice comica di larga popolarità come Francesca Reggiani misurarsi con un classico della grande drammaturgia come Cechov poteva dare luogo a molti rischi. Ma il regista Andrea Taddei intuisce felicemente il percorso da intraprendere, innanzitutto attenendosi rispettosamente al testo originale: i tre celeberrimi atti unici *Il tabacco fa male*, *L'orso* e *La domanda di matrimonio*. Taddei dimostra che i "classici" non hanno bisogno di attualizzazio-

In basso Francesca Reggiani e Rolando Ravello in *Scherzi d'amore* di Cechov, regia di Andrea Taddei. A destra, Andrea Giordana e Ivo Garrani in *Zio Vanja* di Cechov, regia di Sergio Fantoni.



ni o sperimentazioni per colpire la nostra sensibilità; preferisce limitarsi a irrorare di nuova linfa vitale il testo con la comicità vivace e irresistibile della Reggiani che colora felicemente e sapientemente i personaggi femminili interpretati. La vis comica tutta italiana della Reggiani che deriva dalla Commedia dell'Arte, si adegua perfettamente all'ironia sarcastica di Cechov nell'analizzare una società che vive di apparenze e di immagine esattamente come la nostra. Il tema del rapporto tra i sessi è presente in tutti e tre gli atti e la dialettica nevrotica di coppia (specie nell'incontro scontro dell'*Orso*) risulta immutato a distanza di un secolo. Partner maschile della Reggiani è un Rolando Ravello in splendida forma. Come i grandi attori di teatro, Ravello riesce ad "arrossire in scena", passando dalla rabbia infuocata ai toni meno accesi della timidezza e dell'imbarazzo con una maestria davvero sorprendente. Buona anche la prova del cameriere Luis Molteni in comica e aggraziata sintonia con gli altri per uno spettacolo che restituisce freschezza e godibilità a un classico. *Simona Morgantini*

Vanja tra fedeltà e maniera

ZIO VANJA, di Anton Cechov. Regia di Sergio Fantoni. Scene di Nicolas Bovej. Costumi di Annamaria Eeinreich. Musiche di Paolo Vivaldi. Con Andrea Giordana, Ivo Garrani, Marioletta Bideri, Laura Nardi, Francesco Biscione, Giselda Castrini, Gianluigi Pizzetti e Paola Sebastiani. Prod. B.I.S. srl, ROMA.

Personalmente ho sempre ritenuto che *Zio Vanja* di tutte le sue commedie sia la più bella perché la più pura



Aree intermediali

SENTIERI DI LUCE per viandanti incerti

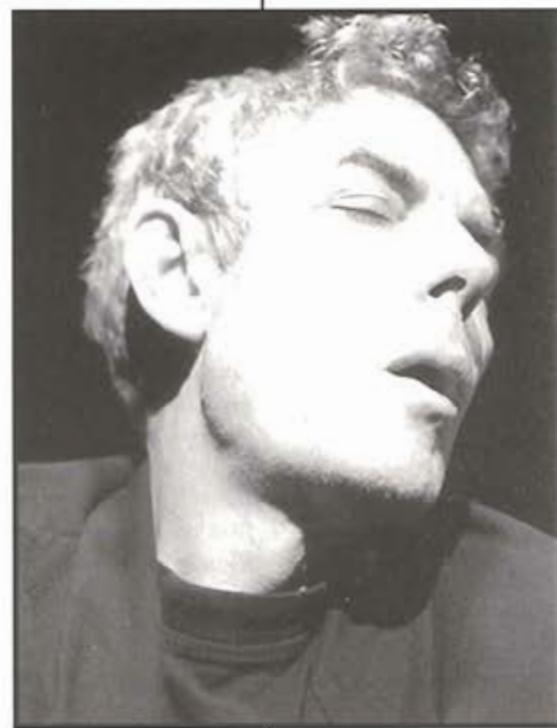
La vecchia guardia vola, le nuove leve crollano. Nei giorni in cui meditavo sul teatro barbarico come perdita d'inciviltà non ritrovata, non potevo perdermi *Danze locuste* dell'indomito Sambati nel nuovo spazio teatrale chiamato Campo Barbarico. Campo come luogo aperto, delimitato, umbratile, così periferico da far centro. Campo come luogo di passaggi, attraversamenti, transiti, trasformazioni sostenute da forti comportamenti poetici, agoracrite esplosioni e silenzi riempiti dalla presenza dell'uomo totale e indivisibile. Nel rettangolo buio del Campo Barbarico di Sambati nascono sentieri di luce per l'incerto viandante che danza, ossuto e leggero, come una cavalletta insensata e vulnerabile: "presenza inferma e sognante, fascinosa e tremenda". Si oppone alla morte o si oppone alla vita, l'inferma? "Deposito di trame", la piccola cosa appare e scompare sempre sull'orlo dell'abisso. Gli spasmi e lo scalpacciare tremulo scaturiscono dal pensiero della mente e dal pensiero del corpo. Il risultato è una gestualità minuta, legata all'uso degli arti inferiori e superiori, opposta alla spazialità dell'oggetto che privilegia l'azione primaria del tronco. I fiotti e le cascate dei segmenti gestuali rendono percepibile il mondo impalpabile e invisibile del naufrago. Perché le sue parole dicono l'indicibile? Il corpo che frema è punto d'incrocio e di coagulo di variegati codici espressivi, ma il dire non sempre scaturisce dal fare: l'accompagna piuttosto. La performance d'attore di Sambati, pur non essendo affascinante come la precedente "lezione delle tenebre", è tuttavia bella e significativa. Eseguita con il pieno possesso dei mezzi espressivi e con alcune facoltà che producono un valore aggiunto, l'opera somiglia ad una nuvola che vola in un cielo che ha perduto la terra.

Saverio La Ruina con il suo *Kitsch Hamlet* confeziona un'opera drammaturgica che offre a se stesso, regista, solo una possibilità: trasformare la parola scritta in parola parlata. Nel finale, per far capire che i fratelli di Amleto sono tre cadaveri viventi, fa scendere dalla soffitta tre bare, compiendo un atto supremo di descrittivismo. Scena Verticale, assieme ad altre Compagnie degli anni '90 muove passi decisi verso il teatro mimetico, abbandonando il terreno della ricerca e dimostrando di non avere più nulla da dire. Il tentativo di doppiare la realtà per qualche "piazza" in più rivela i segni di una caduta nel processo generale d'impoverimento del teatro, ridotto a logos della parola. Se il "teatro d'innovazione" non innova e il "terzo teatro" scimmiotta la tradizione immobile, cosa resta da fare? Sparare contro lo spazio residuale assegnato alla critica o sparare nel "quarto teatro"? *Alfio Petri*

DANZE LOCUSTE, di e con Marcello Sambati. Progetto, testo, luci, suoni e regia di Marcello Sambati. Prod. Dark Camera/Teatro Furio Camillo, ROMA.

KITSCH HAMLET, ideazione, testo e regia di Saverio La Ruina. Scene e costumi di Luciana De Rose. Luci di Danila Blasi. Con Saverio La Ruina, Dario De Luca, Rosario Mastrota, Fabio Pellicori, Oriana Lapelosa, Giovanni Spina. Prod. Scena Verticale, ROMA.

In basso, Saverio La Ruina in *Kitsch Hamlet*, in basso Marcello Sambati, autore e protagonista di *Danze locuste*.



in senso drammaturgico, perché la vita degli uomini vi è riflessa in tutta la sua verità. È nella perfetta cornice della Russia *fin de siècle*, in un angolo di provincia soffocata da una quieta sensatezza e dove la felicità è un lontano miraggio che si consuma questa storia di un'impotenza a opporsi a una realtà che nel suo fluire distrugge ogni bellezza. Il gentiluomo di campagna Zio Vanja, che amministra i beni di famiglia insieme alla nipote Sonja, bruttina, fresca e sognatrice; Sonia figlia della sorella morta e dell'ambizioso e vacuo professore Serebrjakov risposatosi con la giovane ex-allieva Elena. È proprio l'arrivo nella casa di campagna della coppia da Mosca che stravolge la sua semplice e stupida vita. Germogliano vicende sentimentali, ma tutto alla fine (dopo che vanamente zio Vania avrà sparato i suoi ridicoli colpi di pistola contro il cognato) ritornerà nella norma, in quel lento fluire dei giorni senza sorrisi. «Né naturalismo, né realismo. Non bisogna forzare nulla», lasciò scritto lo stesso Cechov a proposito della recitazione dei suoi lavori. E aveva ragione. La chiave della messinscena di ogni sua opera, *Zio Vanja* compresa, sta tutta nella semplicità. Nella semplicità che è frutto di rinuncia, di rifiuto e di sottrazione per evidenziare la verità che trasuda dalle cose, dagli stessi fatti, dalle parole. E questa aurea regola non si può non affermare faccia sua anche Sergio Fantoni che evita il crepuscolarismo, anzi spinge qua e là verso il *vaudeville*. Anche se poi lo spettacolo finisce con lo scorrere via piuttosto piatto, banale, le battute "bruciate" spesso via, anche per il fatto che i personaggi, non tutti è pur vero, finiscono col cadere nello stereotipo, cedere alla maniera. Si vedano ad esempio il superficiale Astrov di Francesco Biscione e la assai poco approfondita Elena di Laura Nardi. Migliore la prova, oltretutto del decano Ivo Garrani (che è Serebriakov, il barone universitario), di Marioletta Bideri che è una Sonia molto composta e rassegnata. E lodevole poi lo zio Vanja di Andrea Giordana che vive di tratti fanciulleschi ma anche rivela bellissimi tratti dolorosi. *Domenico Rigotti*

Massimo De Francovich e Valeria Moriconi in *Gin game* di Coburn, regia di Piero Maccarinelli. Nella pag. seguente Isa Danielli, protagonista de *La visita* di Dürrenmatt, regia di Armando Pugliese (foto: Oreste Lanzetta).

Moriconi/De Francovich

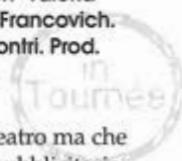


Le partite perse al tavolo della vita

Un match tra due "mostri sacri." E il ritorno di un vecchio successo, *Gin Game*. La gara accesa è quella tra l'indomita Valeria Moriconi e il bravissimo Massimo De Francovich. Il nome dell'autore è quello dello statunitense James Coburn.

Non uno di quei commediografi destinati a rimanere negli annali del teatro ma che godono di un momento di successo. E il successo per Coburn, un ex pubblicitario, avvenne sul finire degli anni Settanta quando *Gin Game* godette di ampia popolarità (e ottenne un prestigioso Premio Pulitzer). La prova del fuoco e la consacrazione a Broadway con 517 repliche a "tutto esaurito" e poi il giro su tutti i palcoscenici del mondo. In Italia, a fare conoscere i due atti, e a subire anche (udite, udite!) un processo per blasfemia (a indignarsi uno spettatore milanese, e avvocato; ampio rumor di chiacchiere sui quotidiani) a provvedere la coppia Franca Valeri e Paolo Stoppa. Non un capolavoro, ma solo un prodotto di abilissimo mestiere la commedia "venduta" e "acquistata" come una agrodolce riflessione sulla "terza età". La storia, raccontata con molta arguzia e punte addirittura di sarcasmo, quella di due solitudini. E il *Gin Game*, che dà titolo alla *pièce*, una variazione del gioco del ramino o del pinacolo che giocano fino all'esaurimento due anziani ospiti di una ricca casa di riposo. Per ammazzare il tempo, per riempire lo squallido vuoto delle loro esistenze che ormai muovono alla fine. Una partita che diventa alla fine rabbiosa e rancorosa, quasi una capitolazione degli errori e delle frustrazioni di due esistenze sbagliate. Una sorta di bilancio quello dei due, Fonsia Dorsey e Martin Weller che non consente di decantare nella pace e nella tranquillità degli ultimi anni. Dietro i continui *Gin* vincenti della signora, dietro le altrettante sconfitte dell'uomo, ad affiorare ben altre partite perse al tavolo della vita. Lui, ex agente di commercio, presto diviso dalla moglie, ignorato dai figli, lei uscita da una rigida famiglia presbiteriana altrettanto presto separata da un marito impossibile, tradita nell'affetto dall'unico figlio. Entrambi spinti a trovare un'effimera felicità. Tutto a reggere sulla buona qualità della scrittura ma soprattutto sulla recitazione. E qui va detto che De Francovich è inimitabile nei soprassalti d'umore, negli scatti rabbiosi seguiti da altrettanti autentici pentimenti, nella coloritura straziante di un buono travestito da burbero che facilmente cede al turpiloquio. La maschera svagata dietro cui nasconde il suo lacerante dramma di madre, a sua volta Valeria Moriconi eccellente nel restituire intatta certa *pruderie* della donna e nella costruzione della sua autodifesa. De Francovich con una carica aspra e sanguigna, con una punta di volgarità che è paravento all'amarezza. La Moriconi che trova la sua liberazione di donna nella violenza verbale che si adegua ai modi del suo *partner*. Un duello memorabile. A sorvegliare i due con una regia discreta e patinata Piero Maccarinelli. *Domenico Rigotti*

GIN GAME, di James Coburn. Regia di Piero Maccarinelli. Con Valeria Moriconi e Massimo De Francovich. Scene di Bruno Buonincontri. Prod. Teatro e Società, ROMA.



con Isa Danieli

L'onore ritrovato di Claire Zachanassian

All'interno del capannone delle acciaierie Posto al sole, chiuso e in squallida rovina, i cittadini di Güllen attrezzano, come in un teatro di posa, il set che ospiterà il ritorno di una loro concittadina, la miliardaria Claire Zachanassian. I convulsi preparativi, però, vengono vanificati dall'anticipo con cui irrompe in scena l'attesa signora: una splendida Isa Danieli che, abbandonati i ruoli di matrice partenopea, si cala con ironico cinismo nel personaggio principale de *La visita della vecchia signora*, favola tragicomica del caustico Dürrenmatt. Un'opera nella quale il drammaturgo svizzero, con sapiente icasticità, ritaglia personaggi densi, pur nella loro statura umana, per tratteggiare una storia plausibile e, nello stesso tempo, deformare la realtà con le armi del grottesco. Una vecchia e ricchissima signora decide di far ritorno al proprio borgo natio dopo cinquant'anni di assenza. Un lungo periodo durante il quale molte cose sono cambiate: la semplice contadinotta, scacciata in malo modo dal suo paese, dopo essere stata sedotta e abbandonata, si è tramutata in una donna elegantissima dal fascino perverso e malvagio che giunge a Güllen per placare la sua sete di vendetta. Con studiata perfidia offre un miliardo a chi deciderà di "giustiziare" l'uomo che anni prima l'ha oltraggiata. Un seguito bizzarro quanto improbabile accompagna la vecchia signora: i suoi mariti VII e IX, Toby, Roby, Koby e Loby, due uomini che masticano gomma e due eunuchi, che conferiscono alla brigata una fisionomia quasi circense e infine il decrepito maggiordomo, una delle figure più inquietanti della commedia, destinato a rivelarsi il magistrato che a suo tempo condannò la giovane Claire. Nella lettura del regista, ritornato finalmente alle scene, si ammira una composita fedeltà alle intenzioni dell'autore: la cinica commedia ricca di humor nero e di sottile ironia viene tradotta con originalità e arguzia, non prescindendo dal bagaglio artistico dei singoli interpreti: diciotto attori per trentadue personaggi. Isa Danieli con la carica espressiva che la contraddistingue, con umanità e tristezza, riesce a restituire con prepotenza «la donna più ricca del mondo» che «grazie al denaro può agire come un'eroina della tragedia greca, assoluta e crudele», per riconsegnare a se stessa la dignità perduta. Dosando ironia e malvagità delinea la personalità di una cattivissima ed eccentrica diva che non nasconde

LA VISITA DELLA VECCHIA SIGNORA di Friedrich Dürrenmatt. Regia di Armando Pugliese. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Silvia Polidori. Musiche di Pasquale Scialò. Luci di Cesare Accetta. Con Isa Danieli, Massimo Foschi, Virginia da Brescia, Giuseppe De Rosa, Lombardo Fornai, Elena Cepollaro, Gino De Luca, Vito Facciolla, Francesco Baruffa, Giuseppe Mastrocinque, Salvatore Mistione, Patrizia Monti, Adriano Mottola, Andrea Mugnai, Sandro Calmieri, Ernesto Parisi, Paolo Pollio. Prod. Compagnia Gli Ipocriti e Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI.

de il suo spessore umano. Massimo Foschi con credibile abiezione veste i panni del lurido bottegaio che con disarmante candore crede che la vita da sola abbia cancellato tutte le sue colpe. I movimenti coreografici armonici e sincronizzati conferiscono dinamicità a una scena briosa dove la leggerezza e i colori dei costumi, ubbidendo alla legge dei contrasti, si sposano al cinismo dei singoli personaggi. *Giusi Zippo*

Misantropo da psicanalista

IL MISANTROPO, di Molière. Regia di Roberto Guicciardini. Scene di Piero Guicciardini. Costumi di Maison Versace. Musiche di Nicola Piovani. Luci di Luigi Ascione. Con Mariano Rigillo, Anna Teresa Rossini, Edoardo Sylos Labini, Nicola

D'Eramo, Liliana Massari, Mirella Mazzeranghi, Luciano D'Amico, Pietro Faiella, Francesco Cutrupi, Luca Lambertini. Prod. Doppiaeffe - Compagnia di Prosa Mariano Rigillo, NAPOLI.

Roberto Guicciardini, fino a oggi sfuggito abilmente alla tentazione del riadattamento teatrale in chiave moderna, questa volta cede alle lusinghe della contemporaneità, raccontando di un mondo dove i personaggi possono impunemente parlare del proprio inconscio, delle proprie frustrazioni, emicranie e depressioni. Questi hanno una certa familiarità con il lettino freudiano e sembrano quasi compiacersi nel riferirsi ad un «pusher che porta le spezie direttamente in ministero». Il testo di Molière è stato riadattato a tal punto da contrabbandare una discutibile scelta estetica con la necessità di un linguaggio più moderno, ma che già di per sé era scevro da inutili ridondanze. Linguistica a parte, il lavoro di Guicciardini si presenta come sempre raffinato ed elegante. Gli abiti griffati, il *fair play* di circostanza e l'ammiccante galateo degli ipocriti personaggi denunciano un desolante mondo di finzione. L'allestimento è orchestrato con estrema lucidità e una curiosità quasi geometrica interviene a indagare la relazione tra messa in scena e movimento. E così, tra due quinte scorrevoli che danno respiro ad una scena volutamente essenziale, possiamo assistere ai movimenti simmetrici di due marchesi vestiti da clown e all'esilarante litigio di due amiche sospese a mezz'aria impegnate in sorta di partita di tennis verbale. La commedia dei doppi e della simmetria, dei giochi di specchi e degli opposti che non si equivalgono è rinnovata. Tra gli intermezzi danzati sulle musiche di Nicola Piovani e i colori pastello di un mondo tra cielo e terra *Il misantropo* di Mariano Rigillo (confidenziale nella sua elegante recitazione) ha imparato la lezione. Vittima indifesa della sua stessa moralità e deluso dall'ipocrisia dell'amata Celimene (la brava Anna Teresa Rossini) troverà nell'esilio dal mondo la propria salvezza. *Dimitri Papanikas*

Salemme, mago della risata

LA GENTE VUOLE RIDERE!, di Vincenzo Salemme. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Giusi Giustino. Musiche di Antonio Boccia. Luci di Luigi Ascione. Con



Vincenzo Salemme, Maurizio Casagrande, Ernesto Lama, Roberta Formilli, Teresa Del Vecchio, Stefano Saracinelli, Rosa Miranda, Elisabetta D'Acunzo, Biancamaria Lelli, Nando Paone, Domenico Aria, Giovanni Ribò. Prod. Diana Or.I.S., NAPOLI- Chi è di scena, NAPOLI.

Salemme recupera e rielabora un suo testo, scritto dieci anni fa, e diventato oggi di grande attualità: una compagnia di scalcinati guitti di pirandelliana memoria viene ingaggiata da una misteriosa contessa che offre loro vitto e alloggio, purché rappresentino nella sua villa la vita quotidiana, dando origine a una sorta di satira del *reality show* alla *Grande Fratello*. L'esile trama funge solo da contenitore, infatti *La gente vuole ridere!* è uno spettacolo truccato da commedia, una specie di varietà, in cui i personaggi, che sbucano da tutte le parti, si susseguono l'un l'altro come nel glorioso avanspettacolo: Jou Jou, la sciantosa a cui dà vita Rosa Miranda; Cinellino, tenero omosessuale di Ernesto Lama; Alfa (Teresa Del Vecchio) e Romeo (Stefano Saracinelli), la coppia di primi attori; Bettina (Elisabetta D'Acunzo), la ballerina acrobatica che si blocca a metà degli esercizi; Criscuolo (Giovanni Ribò), lo iettatore che tutti evitano e i pittoreschi personaggi (una vecchia sopravvissuta al terremoto, un bambino troppo cresciuto, un improbabile attore giapponese) creati dalla mimica eccezionale di Nando Paone. E lo stesso camaleontico Salemme si misura in molti ruoli oltre alla contessa: lo sgangherato "Mago Dante con turbante", che tanto ricorda Sik Sik del suo maestro Eduardo, un custode con velleità d'attore che, dato un difetto di pronuncia, parla un esilarante linguaggio tutto suo, e si misura nell'amletico «To be or not to be» che diventa un modesto «Tobia o

Vincenzo Salemme, regista e interprete di *La gente vuole ridere!* Nella pag. seguente, un'immagine di Medea di Euripide, regia di Peter Stein.

non Tobia», una signora parvenu che parla a strafalcioni. A tutti questi folli personaggi si oppone l'alter ego di Salemme, l'immacabile Maurizio Casagrande, che rappresenta la parte razionale dei suoi spettacoli: qui è Moscini, impassibile funzionario del Comune, in cerca della contessa per requisire l'immobile e farne un parcheggio. Egli viene sconvolto dalle follie degli attori e, come il pubblico, assiste attonito, in una girandola di *sketch*, all'incredibile alternarsi tra finzione e realtà.

Albarosa Camaldo

Tre uomini d'autunno

GRACIAS A LA VIDA, testo e regia di Enrico Ianniello e Tony Laudadio. Scene di Alberto Guarriello. Costumi di Teresa Cibelli. Scene e luci di Fabio Ianniello. Con Enrico Ianniello, Tony Laudadio, Vincenzo Ferrera. Prod. Onorevole Teatro Casertano, CASERTA - Sempre Aperto Teatro Garibaldi - Teatri Unifi, NAPOLI.

Sasà faceva il barbiere. Carlo ricorda un memorabile capodanno durante il quale ha suonato con Raul Casadei. Elio ha condotto per anni il tram numero 29. Tutti e tre si trovano - senza sapere perché - in un solitario angolo di strada a cantare, accompagnandosi con la chitarra, canzoni senza tempo come *Gracias a la vida*, *Volevo un gatto nero*, *Popoff*, *White Christmas*. Alle loro spalle c'è solamente un palazzo con una piccola finestra, dalla quale s'intravede un albero di Natale lampeggiante. Nell'attesa che passi qualcuno, per potersi esibire e racimolare qualche soldo, questi sconosciuti, diventati compagni d'una condizione a prima vista imperscrutabile, rievocano frammenti di storie personali. Così, tra discorsi apparentemente strampalati, scanditi da una sorta di "metronomo stagionale", i tre finiscono finalmente per acquisire, con sgomento, la consapevolezza del loro comune destino, che li ha voluti vittime dello stesso, fatale incidente. Una consapevolezza che, guarda caso, giunge in autunno, la stagione caratterizzata dalla caducità delle foglie. Un finale a sorpresa, dunque, riconducibile a recenti successi cinematografici (*Il sesto*

senso e *The others*) per un testo dai toni beckettiani, che conferma le notevoli capacità drammaturgiche di Ianniello e Laudadio, già evidenziate, peraltro, con *Sconosciuti e lontani - la farsaccia*, vincitrice del Premio Troisi 2000 per la migliore scrittura comica. L'apparente uso illogico e non comunicativo del linguaggio, come pure la presunta mancanza di razionalità delle situazioni proposte, del tutto sganciate da qualsiasi riferimento temporale e geografico, rappresentano i cardini di efficaci meccanismi comici, capaci di evidenziare il grande affiatamento e le apprezzabili qualità recitative di tutti e tre i protagonisti.

Stefania Maraucci

Come un moscone impazzito

4.48/CANTICO, di Sarah Kane. Regia, ideazione, spazio scenico e colonna sonora di Davide Iodice. Disegno in scena di Maria Pia Cinque. Luci di Maurizio Viani. Con Valentina Capone. Prod. Teatro Laboratorio San Leonardo - Teatrosfera, NAPOLI.

A chiusura di stagione il Teatro Mercadante ha voluto mandare un "saluto da Napoli" a Leo de Berardinis, grande protagonista della scena teatrale contemporanea, da qualche anno "costretto" al silenzio, ripercorrendo con il cuore le tappe di un'opera e d'una ricerca estetica e pedagogica tra le più innovative del teatro italiano del Novecento. Sotto il segno di Leo, questo il nome del progetto firmato da Enzo Moscato, ha proposto, pertanto, *Il Mercante di Venezia*, interpretato e diretto dal gruppo di attori storici legati al lavoro di de Berardinis (Elena Bucci, Stefano Randisi, Marco Sgroso, Enzo Vetrano); *Raccontare Leo*, un incontro con Franco Quadri, Claudio Meldolesi e Enrico Fiore sulla vita artistica e il ruolo dell'attore e regista nel panorama della scena teatrale italiana; *Partitura per Leo*, un reading di testi scritti dallo stesso Moscato e dedicati al maestro e *4.48/Cantico* di Sarah Kane, con Valentina Capone e la regia di Davide Iodice. Una dolorosa e disperata combinazione di noia, solitudine, insoddisfazione, fallimento, perdita d'interessi, vergogna di sé, il flusso di coscienza che sta al centro di quest'ultimo testo scritto dalla drammaturga inglese. Una cronaca d'un suicidio annunciato che, nel bell'allestimento di Davide Iodice, è accompa-

(segue a pag. 88)



Siracusa

La via crucis di Edipo



di Giuseppe Montemagno

È un'umanità dolorosamente piagata, quella che popola lo spazio scenico evocato da Guicciardini per *Edipo*, un enorme scudo ligneo, che copre l'orchestra, invaso da corpi ormai fossilizzati, immagini sinistre di colpe mai espiate. La sua regia predilige un'ambientazione raffinatamente astratta, atemporale ricca di riferimenti all'esperienza umana e insieme divina di Cristo, con un Edipo che giace tra le braccia della moglie-madre come in una suggestiva pietà, quindi acclamato tra rami di palme, quando gli viene annunciato che salirà al trono di Corinto, infine nudo e sanguinante, coperto solo da un sudario scarlatto, nel finale. A questa visione si conforma un coro di straordinaria mobilità, sensibile alla dinamica partitura gestuale disegnata dal coreografo Abbondanza, disorientata massa magnetica agitata dalle ipnotiche contaminazioni musicali di Arcidiacono, frammentata in una serie di individualità che si integrano, si dividono e s'interrogano sul destino dei potenti e sul futuro della collettività. Perché di questo, infine, si tratta: del diverso modo di vivere l'oggi, di razionalizzare il passato e di progettare il futuro, nel complesso rapporto con divinità ambigue e implacabili. Da qui la cecità innamorata di Giocasta (Benedetti), sposa canuta trincerata dietro un silenzio vibrante di misteri; la visionarietà allucinata e profetica di Tiresia, un maiuscolo Scaccia in rapporto quasi panico con l'irrazionale e l'ignoto; l'apparente semplicità del ragionare di un Creonte (Mazzenga) saldamente ancorato alla saggezza quotidiana, privo della scintilla del *logos* e forse per questo in pericolosa ascesa verso il potere. Molto ha fatto discutere l'Edipo di Lo Monaco, non solo per l'esuberante, debordante presenza scenica, quanto per la scelta di una declamazione sovente sopra le righe. Dall'ininterrotto dialogo con il coro Edipo diventa così figura eroica, prima di farsi carico della sofferenza e delle colpe di un popolo: fardello insanguinato di cui tutti inorridiscono e che nessuno ha il coraggio di accostare, nella commovente immagine finale, tragico viluppo con quelle figlie di cui è padre e fratello e medesima carne. Spira invece nella *Medea* impaginata da Stein un diffuso sentimento di domesticità, a partire dalla scena, occupata da alcuni giocattoli infantili, da un braciere fumante e, soprattutto, dalla mediterraneità di un casolare dalle tegole in cotto, a

immagine di quello ottocentesco, che

occupava il Teatro di Dioniso di Atene. Cupi come la nera cenere, anche i costumi di *Medea* e di quanti la circondano si contrappongono, all'ironico candore di Creonte, elegantissimo nel suo sari voluttuosamente coperto da un lungo mantello, e a quel Creonte, che aspira a mutare pelle e che perciò sovrappone un manto bianco al nero sottostante. Solo la fulva chioma di *Medea* – e il conseguente rosso cangiante della Nutrice – diventa il segnale di una forza indomita, di un'alterità ingovernabile che ignora il potere persuasivo della parola e che proclama la forza della ragione, della conoscenza e del rispetto di regole, sancite dalla divinità. La Crippa incarna questo groviglio esistenziale con un fare scontroso, con una gestualità magniloquente eppur dedita alle cure quotidiane, con una vocalità impervia e aguzza, asperima nella sua fiammeggiante impostazione di testa. Incorniciate dalle eloquenti narrazioni della Nutrice (Manzon) e del Messaggero (Crippa), le apparizioni degli altri personaggi sembrano dunque i movimenti delle pedine che abitano lo scacchiere mentale della protagonista, costituiscono altrettanti appelli a una razionalità tanto più insopportabile, quanto più appare tendenziosa: la pavida astuzia di Creonte (Graziosi), che alterna minacce e quesiti con la forza di chi è garantito dal potere, la foga appassionata e colpevole di Giasone (Fogacci), incapace di comprendere la tragedia che si prepara, la complice e interessata solidarietà di Egeo (Sartor), che promette un domani impossibile. Tutto, insomma, trascorre verso il mirabolante finale, al quale Stein mira con poche sbavature (gli insopportabili interventi dei figli di *Medea*) e che concepisce in tutta la sua carica di ambiguità. È, infatti, la fine di un'epoca, il risveglio dal sogno, il declino inarrestabile di strutture di convivenza civile difficilmente elaborate e, nello stesso tempo, l'imprevedibile celebrazione di un gesto atroce ma inevitabile. Il sovvertimento dell'ordine di natura si manifesta in un'inquietante forza tellurica, che squassa dalle fondamenta la casa di *Medea*: redenta dal Sole, la maga ascende in cielo circondata dall'accecante bagliore di un'enorme ruota luminosa, addirittura sollevata da una gru che la sottrae agli sguardi e alle imprecazioni di Giasone. ■

EDIPO RE, di Sofocle. Traduzione di Salvatore Quasimodo. Adattamento e regia di Roberto Guicciardini. Scene di Piero Guicciardini. Costumi di Lorenzo Ghiglia. Movimenti scenici di Michele Abbondanza. Musiche di Dario Abbondanza. Luci di Luigi Ascione. Con Sebastiano Lo Monaco, Francesca Benedetti, Mario Scaccia, Claudio Mazzenga, Bindo Toscani, Ettore Confi, Giacinto Ferro, Igor Horvat, Adriano Evangelisti, Maria Rosaria Carli, Davide Sbroglò, Mario Parlagreco. Prod. Istituto Nazionale del Dramma Antico, XI Ciclo di rappresentazioni classiche, SIRACUSA.
MEDEA, di Euripide. Traduzione di Dario Del Corio. Adattamento e regia di Peter Stein. Scene di Ferdinand Wögerbauer. Costumi di Moidele Bickel. Musiche di Giovanni Sollima. Luci di A.J. Weissbard. Con Maddalena Crippa, Paolo Graziosi, Gianluigi Fogacci, Fabio Sartor, Giovanni Crippa, Carla Manzon, Vittorio Viviani. Prod. Istituto Nazionale del Dramma Antico, XI Ciclo di rappresentazioni classiche, SIRACUSA.

gnata da una scrittura scenica di straordinaria eloquenza. Il ronzio d'un moscone impazzito che sbatte ripetutamente contro un vetro nel disperato tentativo di trovare una via d'uscita, un tavolo anatomico capovolto su due gambe, teli bianchissimi a delimitare uno spazio in tutto e per tutto simile a una stanza d'ospedale e parole scritte e riscritte sul fondale da una mano invisibile *descrivono* come meglio non si potrebbe gli ultimi istanti d'una tormentata e infelice esistenza. Ma l'indignazione, il rifiuto, la rabbia, la paura di non essere accettata, l'insopportabile consapevolezza d'esser stata generata per essere sola, per amare gli assenti, purtroppo, non trovano la giusta espressione nel volto, nel corpo e nella voce della pur brava Valentina Capone, non abbastanza convincente nel "materializzare" da un lato l'angoscia d'una donna e d'una generazione attanagliata da profonde e non sempre spiegabili inquietudini, dall'altro l'inesistenza di terapie realmente in grado di ricostruire un animo in frantumi, bisognoso d'attenzione, di condivisione, di calore umano piuttosto che di farmaci. *Stefania Maraucci*

Il (mal) governo delle donne

LE DONNE IN ASSEMBLEA, di Aristofane. Traduzione di Raffaele Cantarella. Regia, scene e adattamento di Luciano

Colavero. Costumi di Colomba Leddi. Con Anna Della Rosa, Gianluigi Fogacci, Sandro Maria Campagna, Andrea Trapani, Stefania Bongiovanni, Chiara Tomarelli, Linda Gennari, Valentino Ferrante, Annalisa Insardà, Rita Salonia, Katerina Daskalaki, Emanuela Trovato, Micaela De Grandi, Gabriella Mazzone. Prod. Istituto Nazionale del Dramma Antico Fondazione Onlus, SIRACUSA - CRT Artificio, MILANO.

Per *Le donne in assemblea* a Siracusa, nel bel Castello Maniace, il giovane regista Luciano Colavero, pigiando l'acceleratore su un versante politico troppo smaccatamente riconoscibile con quello dei giorni nostri, fa perdere di mordente e di curiosità al suo spettacolo. Aristofane scriveva in realtà quello che non poteva mai realizzarsi in una società retta da soli maschi, anche se con le ossa rotte dopo aver perso la guerra del Peloponneso. Bisognerebbe che i registi la smettessero di voler attualizzare a tutti i costi i classici greci e latini. Non ce n'è bisogno. I fatti e i misfatti, le allusioni e le allegorie, le ironie e le metonimie, si capiranno ugualmente senza dover ricorrere a nessun stratagemma. Non c'è bisogno di scrivere come ha fatto Colavero che il suo è «un esperimento di scrittura drammatica, perché l'adattamento del testo si è definito nel corso del tempo come estremamente libero». Che in sostanza significa vestire i personaggi con abiti moderni, «lavorare di drammaturgia modificando

testualmente ciò che ha perso la propria immediatezza», sostituire i riferimenti aristofaneschi con altri che alludono ai giorni nostri con termini licenziosi e un po' porcelli. E così succede che il governo delle donne si sgonfia a causa pure di una contesa fra tre orrende vecchie per il possesso d'un giovane che vuol giacere

invece con la sua morosa mostrando i limiti del regime. E, a differenza del testo originale, che termina a tarallucci e vino con un gran banchetto, Colavero ipotizza che tutti gli uomini, tranne alcuni destinati alla procreazione, diventino fisiologicamente donne con opportune tecniche chirurgiche. Lo spettacolo in poco più di un'ora perde freschezza e spontaneità e si fa fatica a riconoscere il testo di Aristofane. Per i quindici giovani interpreti, per la maggior parte donne già facenti parte del coro della *Medea* secondo Peter Stein, sembra trattarsi d'un saggio di fine anno in cui a ognuno preme vestirsi in scena e trasportare in lungo e in largo nello spazio scenico tanti tavolini rettangolari come fossero copertine di Linus. *Gigi Giacobbe*

Comici in crisi di coppia

IL COMICO E LA SPALLA, di Vincenzo Cerami. Regia di Jean-Claude Penchenat. Scene e costumi di Roberto Moscoso. Musiche di Nicola Piovani eseguito dal vivo da Fabio Ceccarelli. Luci di Franco Buzzanca. Con Tuccio Musumeci, Pippo Pattavina, Anna Malvica, Aisha Cerami. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

L'idea, in sé, pareva interessante: rappresentare il complesso rapporto di un comico con la sua spalla, mostrare le relazioni pericolose che intercorrono nel privato tra i due, verificare il difficile, parassitario equilibrio di attori che si completano a vicenda, puntare i riflettori su una scena in cui è difficile scindere il contributo dell'uno da quello dell'altro, il successo del primo da quello del secondo. Così, nel primo atto, si assiste alle lunghe recriminazioni di Carmelo, la spalla, che se la prende con il comico Alfio per essere stato perennemente sfruttato, oscurato, vampirizzato, sulla scena come nella vita. Quando il sipario si alza sul secondo atto, scopriamo invece che il primo altro non era che una breve *pièce*, interpretata dai due con alterna fortuna (battuta: «dicono che abbiamo fatto metà teatro». «No, metateatro...»). E il loro rapporto sembrerebbe più sereno, se non fosse che la spalla questa volta sembra essersi preso la rivincita, innamorandosi della ventenne figlia del comico. Inutile dire che, anche questa volta, quest'ultimo avrà la

In basso Valentina Capone, protagonista di *4.48/Cantico*, regia di Davide Iodice.





Luci di Franco Buzzanca. Con Enrico Guarnieri, Tiziana Lodato, Margherit Mignemi, Matilde Piana, Olivia Spigarelli, Sergio Vespertino, Riccardo Maria Tarci, Debora Bernardi, Nellina Laganà, Aldo Toscano, Gabriele Alagona, Emma Cardillo, Marcello Perracchio, Gianpaolo Romania, Vittorio Di Paola, Sergio Seminara, Valeria Contadino, Raniela Ragonese. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Giuseppe Dipasquale deve amare molto il romanzo *Don Giovanni in Sicilia*, che Vitaliano Brancati scrisse nel 1940 quando aveva 33 anni. Perché dopo averlo alcuni anni fa rappresenta in modo itinerante sulla centra-

le via Etnea, adesso lo mette in scena sempre *en plain air* nel bel cortile barocco Platamone con quasi tutto lo stesso cast d'attori etnei agghindati con i medesimi abiti anni '40 e avvolti da sdolciate canzoni dell'epoca. E fa bene Dipasquale ad ambientare lo spettacolo in quegli anni, perché oggi il gallismo sventolato da Giovanni Percolla e compagni, fa soltanto sorridere o tutt'al più induce a non infierire più di tanto su quei vitelloni d'antan. A distanza di tanti anni la riduzione teatrale di Ghigo De Chiara risulta un po' vecchiotta e Dipasquale nella fregola di cinematografare in interni-esterni i vari luoghi descritti nel romanzo, realizza uno spettacolo superficiale, grottesco se si vuole, senza approfondire più di tanto la psicologia dei personaggi. Restano tuttavia ben impresse nella memoria le tre premurose sorelle del protagonista, Barbara, Lucia e Rosa Percolla rispettivamente Margherita Mignemi, Matilde Piana e Olivia Spigarelli, o quei galli (Sergio

meglio, costringendo l'amico a dichiarare alla ragazza che anche la madre era caduta tra le sue braccia. Sicché i due riprenderanno la vita di sempre, la qual cosa segna non un ritorno al teatro, si badi, ma alla barzelletta: "buttiamola sul ridere, alla gente piace ridere." Facile immaginare come il compito di Penchenat sia stato impervio: evitare il patetismo *mélo* del finale primo, imprimere ritmo a una vicenda che procede stancamente sin dalle prime battute, dare senso a un testo che vuole essere psicologico, metateatrale, post-pirandelliano, sempre in bilico tra realtà e finzione, e che invece risulta soltanto noioso. Garbata è l'atmosfera creata dalle musiche di Piovani, eseguite dall'ottimo fisarmonicista Ceccarelli, appropriate le interpretazioni di Musumeci e di Pattavina, che in fondo sono chiamati a evocare in scena un sodalizio ormai trentennale, gustoso il cameo tratteggiato dalla Malvica, proprietaria di un improbabile residence, genuinamente acerba Aisha Cerami nel ruolo della giovane contesa: ma tutto sembra rimanere drammaticamente al di qua di qualsiasi approfondimento psicologico e invenzione drammaturgica. Giuseppe Montemagno

Vitelloni en plain air

DON GIOVANNI IN SICILIA, di Vitaliano Brancati. Riduzione teatrale di Ghigo De Chiara. Regia e scene di Giuseppe Dipasquale. Costumi di Angela Gallaro.



Vespertino, Riccardo Maria Tarci in particolare) starnazzanti nella bottega del loro amico farmacista (Aldo Toscano) o al mare in shorts e canottiera con gli occhietti puntuti come saette che trafiggono i punti critici delle bellezze al bagno. Di effetto pure quella lunga corda tenuta con le sole mani da alcuni comprimari a disegnare in controluce la prua d'una nave traghetto sullo Stretto di Messina che riconduce sull'Isola quel siculo Oblomov. *Gigi Giacobbe*

Il nero candore di Minnie

MINNIE LA CANDIDA, di Massimo Bontempelli. Regia di Gianni Salvo. Scene e costumi di Oriana Sessa. Luci di Simone Raimondo. Con Anna Passanisi, Vittorio Bonaccorso, Davide Sbrogiò, Gianni Alderuccio, Nicola Alberto Orofino, Alberto Bonavia, Carmen Panarello, Maria Barbagallo. Prod. Piccolo Teatro di CATANIA.

Una riflessione esistenziale di intensa drammaticità e di grande attualità pervade la pièce di Bontempelli. Minnie è talmente ingenua, infatti, da abboccare a una burla ordita da Tirreno Globetrotter, che le fa credere nell'esistenza di pesci, e addirittura di uomini finti, "fabbricati" in laboratorio, clonati da mano ignota per raggiungere la perfezione. Solo chi è imperfetto, allora, è umano, agli occhi della candida Minnie; presto però i confini del reale si confondono e prevale il timore d'incontrare questi perfidi replicanti: fidanzato, amici e parenti vengono così sottoposti al vaglio di un giudizio ormai dissociato per individuare tracce di ordinaria, quotidiana banalità, in un'indagine a tutto campo che coinvolge la stessa Minnie, finché la follia la inghiotte in un gorgo senza via d'uscita. Da sempre interessato ad una scrittura drammaturgica che scruta la realtà attraverso il filtro deformato dell'immaginazione, Gianni Salvo si confronta con un testo di considerevole difficoltà consapevole della congerie di riferimenti dell'opera, dalla vena polemica futurista al teatro dell'assurdo. Il cammino verso l'alienazione della protagonista viene punteggiato da visioni, allucinazioni che prendono vita in

In alto Tuccio Musumeci e Pippo Pattavina in *Il comico e la spalla*, di Cerami, regia di Jean-Claude Penchenat; in basso Tiziana Lodato ed Enrico Guarnieri in *Don Giovanni in Sicilia* di Brancati, regia di Giuseppe Dipasquale.

raffinata simbiosi con un itinerario musicale ora attento a rievocare lo spirito del tempo (*Bambola rosa* e la canzone anni Venti), ora poeticamente ricostruito attraverso i sentimenti umani della stravinskijana marionetta Petruska. Le angolature sghembe, le finestre pericolosamente penzolanti e senza prospettive, disegnate da Oriana Sessa, completano un'impaginazione visiva che associa con sobria consapevolezza fantasia e rigore, sogno e realtà. E in un universo abitato da inguaribili Globetrotter, creature senza origine e senza destino, cataste di valigie diventano metafore di viaggi senza approdi, inventati da un Astolfo cameriere creativo (Orofino) e assecondati da Skagerrak (Bonaccorso), fidanzato burlone e tragicamente compiacente. Con dolorosa sensibilità, Anna Passanisi squaderna l'orizzonte psicologico di Minnie e incarna un candore che, nell'ultimo atto, assume il nero di chi si distacca da un mondo affrontato con eccesso di logica, protagonista e vittima di una rivolta silenziosa contro gli artifici e le finzioni. *Giuseppe Montemagno*

Un'immagine di *Come campi da arare*, di Sabrina Petyx, regia di Alessandra Fazzino e Giuseppe Cutino; in basso, *Gaia Aprea in Ifigenia in Tauride* di Goethe, regia di Jacques Lassalle.

Il sacerdote della pressa

UNA SOLITUDINE TROPPO RUMOROSA, di Bohumil Hrabal. Versione teatrale di Filippo Arriva. Regia di Gianni Salvo. Scene e costumi di Oriana Sessa. Musiche di Pietro Cavallieri. Luci di Simone Raimondo. Con Gianni Salvo, Emilio Torrisi, Antonio Bruno, Vittorio Bonaccorso, Federica Bisegna, Gianni Alderuccio, Egle Doria, Marcello Montalto, Nicola Alberto Orofino, Fabio Monti, Oriana Calvo. Prod. Piccolo Teatro di CATANIA.

Sono carni di inchiostro per un tenero macellaio: scatoloni usati, fettucce colorate, fiori finti, riproduzioni di quadri, ma soprattutto libri, tutte indistintamente destinate a quella pressa meccanica che, nei sotterranei di Praga, fagocita senza posa carta da macero. Ma a fare la differenza è lui, Hant'a, che della pressa è il sacerdote e l'inconsapevole artista. Ed è brulicante di vita, la quotidianità che si svolge tra le viscere della capitale boema, abitata com'è da raschiafogne (Montalto e Orofino) d'istruzione universitaria, uno zio ferroviere (Alderuccio) ossessionato da tutto ciò che si muove meccanicamente, due zingari (Bisegna e Bonaccorso) che scattano istantanee di una realtà impossibile, corrosivo duetto di straniamento bre-



chtiano pronto a sottolineare i progressi della civiltà. Perfino Gesù (Monti) scenderà nel sotterraneo, come una zingara muta (Doria), che volerà nei forni crematori con il suo aquilone di carta. Hant'a però non proferisce una sola parola. La maschera di Salvo è mobilissima immagine di un inarrestabile flusso di coscienza, registrato su nastro e riprodotto fuori campo, testimone di una babele del silenzio alla quale non si rassegna, di una solitudine troppo rumorosa a cui non intende omologarsi. Gli altri, noi, gli spettatori, diventiamo complici del misfatto, al termine di una lunga discesa agli inferi compiuta muniti di un libro, di un pensiero, di una frase, di un piccolo capolavoro che immoliamo, laggiù, una volta raggiunta la sala teatrale e la monumentale pressa di Hant'a. L'annuncio dell'acquisto di una nuova pressa idraulica, che esegue "igienicamente" tutto il lavoro e sostituirà dopo trentacinque anni di servizio quella vecchia, sporca, amorevolmente azionata da Hant'a, non lascia al nostro alternative: giacere con Novalis, vittima di un patibolo che schiaccia carne umana con quella di inchiostro. *Giuseppe Montemagno*

Danzando ricordi d'amore

COME CAMPI DA ARARE, progetto e testo di Sabrina Petyx. Regia di Alessandra Fazzino e Giuseppe Cutino. Scena di Giuseppe Cutino. Costumi di Daniela Cernigliaro. Luci di Franco Marri. Con Alessandra Fazzino, Sabrina Petyx, Caterina Marciànò. Prod. M'Arte, PALERMO.

È uno spazio essenziale, composto di sole scatole vuote, a riempire, insieme ai gesti disordinatamente equilibrati di tre giovani donne, una scena in cui anche

le più lucide illusioni non bastano a regalare loro la sicurezza di un amore corrisposto. Non riescono a stare in piedi e cadono, si abbandonano al vento, si rialzano, si addormentano e - sfiancate da un passato che più non ritorna - si gettano all'interno delle scatole vuote, come a visitare l'origine buia della vita. Il ventre della terra e i suoi incostanti buchi neri offrono loro l'effimera quiete di frammenti di memoria solo a tratti condivisa. Il testo di Sabrina Petyx - vincitore del IX Premio Scenario - procede per sincope e improvvisi salti temporali evocati, nell'efficace messa in scena allestita dai registi Alessandra Fazzino e Giuseppe Cutino, per mezzo di una colonna sonora che accosta l'hard rock al tango e alla canzonetta italiana. Alessandra Fazzino, Sabrina Petyx e Caterina Marciànò - con grande abilità stilistica e prossemica - recitano frammenti di storie implicite, spesso celate. Una danza automatica, da catena di montaggio, robotica e appassionata, fintamente epilettica e lucidamente emotiva snatura i loro corpi trasformandoli in macchine caotiche che danzano in costante ricerca di un precario equilibrio. Allo spettatore, impotente visitatore del loro implicito universo, non rimane altro che abbandonarsi alla fisicità dei corpi mutanti di donne in attesa di lasciarsi arare, come campi, dall'ordinaria banalità della vita. Sono le labili tracce delle storie passate a non renderle immuni dagli scherzi del tempo. Come in una interminabile tarantella al sole nei campi estivi, in attesa della stagione di una nuova aratura, evocano l'assenza di uomini scomparsi danzandone i ricordi di amori forse - alla fine - solamente sognati. *Dimitri Papanikas*

Il sommier di Ifigenia

IFIGENIA IN TAURIDE, di Johann Wolfgang Goethe. Regia di Jacques Lassalle. Scene e costumi di Antonio Fiorentino. Musiche di Paolo Furlani. Con Gaia Aprea, Massimo Venturiello, Massimiliano Sbarsi, Daniele Salvo, Alberto Fasoli. Prod. Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni, VENEZIA - Teatro Olimpico di VICENZA - Teatro dei Due Mari di MESSINA.

In questa *Ifigenia in Tauride* di Goethe, tratta da quella di Euripide, minimalista e priva di coro, i personaggi per buona parte rievocano quanto già è accaduto: dalla guerra di Troia alla saga degli Atridi, alla fuga di Oreste dopo l'assassinio della madre Clitennestra e del suo amante Egisto, argomento del resto ampiamente trattato nell'*Oresteia* di Eschilo. Qui, nel teatro greco di Tindari, i personaggi si muovono sopra un enorme *sommier* quadrato, grande quanto tutta l'antica *orchestra*, ricoperto da un lenzuolone nero-pece, increspato in superficie come in quei neri dipinti di Malevic o di Burri. Solo un grosso tronco campeggia di lato alla scena a indicare che d'una riva marina si tratta, nera e luttuosa come i fatti che si raccontano in questo dramma intimista per il quale Jacques Lassalle ha curato una fine regia, privilegiando l'edizione in prosa del 1779 e non quella in versi di alcuni anni più tardi, e Antonio Fiorentino ideato una scena da tuffo al cuore (suoi pure i costumi neoclassici). Gaia Aprea in lungo abito giallo-oro e scialle grigio interpreta il ruolo dell'eroina casta e innocente con molto trasporto e impeto romantico, velando le sue parole d'una trepidazione quasi cristiana. Il dramma che si svolge al presente è racchiuso

in quei due stranieri che giungono in nave nella terra di Tauride e che dopo essere stati fatti prigionieri dovrebbero essere sacrificati a Diana giusto da Ifigenia, diventata sacerdotessa della dea dopo essere stata salvata da costei in punto di morte. Il re Toante, tutto dark come una rockstar quello di Massimo Venturiello (lo stesso vale per il messo Arcade di Massimiliano Sbarsi) sbraitante, minaccioso e poi invece molto comprensivo, mentre lei desidera solo lasciare quei lidi e tornare nella casa che fu di suo padre Agamennone

assieme al fratello e del di lui amico. Il pubblico in silenzio aspetta solo che Toante dia il suo assenso e quando l'ha dato tira un sospiro di sollievo applaudendo spontaneamente i cinque bravi protagonisti. *Gigi Giacobbe*

Alice, una favola per adulti

ALICE, liberamente tratto da *Alice nel paese delle meraviglie* e *Alice nello specchio* di Lewis Carroll. Adattamento di Mariapia Rizzo. Regia e scenografia di Domenico Cucinotta. Costumi di Isabella Attanasio. Con Barbara Cucinotta, Domenico Cucinotta, Stefania Pecora, Mariapia Rizzo. Prod. Teatro dei naviganti, MESSINA.

Il Teatro dei naviganti è una realtà culturale messinese. Una delle poche in una città commissariata, dal Comune ai vari Enti teatrali, portuali, fieristici ... Questa piccola e periferica struttura teatrale con pochi soldi e tanta passione ha imbastito un cartellone di teatro sperimentale invitando nomi noti come Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Emma Dante e piccole ma creative formazioni teatrali come la *Nave Argo* di Caltagirone, *Nudo e Crudo Teatro* di Milano, il *Triangolo scaleno* di Roma e altre ancora di livello nazionale, concludendo adesso la stagione di quest'anno con un proprio spettacolo: *Alice* liberamente tratto da *Alice nel paese delle meraviglie* e *Alice nello specchio* di Lewis Carroll. Protagonisti sono i due fondatori della struttura, pure marito e moglie nella vita, Domenico Cucinotta e Mariapia Rizzo, avendo accanto a loro due pepate giovani interpreti imparentate certamente col camaleontico Fregoli: Barbara Cucinotta e Stefania Pecora. Come già accaduto per *Il piccolo principe* di Saint-Exupéry, la ricerca del gruppo è orientata verso il genere della "favola" diretta oltre che ai piccoli anche e soprattutto agli adulti, per far riscoprire quel senso di poesia allo stato nascente sempre meno reperibile in questi nostri tempi instabili, precari e angosciosi. Si apprezzano nello spettacolo i fantasiosi costumi di Isabella Attanasio e le tante maschere che ritraggono il Coniglio bianco, la donna Farfalla, la Lepre marzolina, il Gatto di Cheshire, un grossa Raganella, il Cappellaio Matto, la Regina di Cuori e altre ancora danzanti e sognanti al suono del *Carnevale degli animali* di Saint-Saëns. Il pubblico ride, si diverte e apprezza il lavoro di questa perla culturale messinese. *Gigi Giacobbe*

Lisistrata sessantottina

LISISTRATA, di Aristofane. Traduzione di Salvatore Nicosia. Regia di Maurizio Panici. Scene e costumi di Marina Luxardo. Musiche di Stefano Saletti. Con Pamela Villoresi, Gabriella Silvestri, Silvia Budri, Annalisa Canfora, Renato Campese, Sandra Querci, Giada Colonna e con Francesca Agate, Andrea Bacci, Giorgio Barlotti, Antonello Fezzi, Camillo Grassi, Maria Letizia, Ada Pometti, Luciana Turina (coro), Stefano Saletti, Fabio Catalano, Giovanni Lo Cascio (musicisti). Prod. Teatro dei due Mari di MESSINA.

È uno spettacolo leggerino, buono per platee in vacanza questa *Lisistrata* di Aristofane nella traduzione un po' porcellina di Salvatore Nicosia e con la regia un po' ruffiana di Maurizio Panici, che fa l'occhiolino al pubblico, individuando molte analogie con l'oggi, stretto in una guerra fra mondo islamico e angloamericani con noi nel mezzo in "missione di pace". Panici avrebbe potuto fare riferimento a qualunque periodo storico. Ha scelto gli anni '60 e '70, forse quelli più vicini a lui, quelli della rivoluzione sessantottina, della guerra del Vietnam, dei figli dei fiori e degli hippies. Pamela Villoresi scoppiettante e infervorata nel ruolo del titolo, disegna sulla guancia, occhiali neri e ombelico scoperto, arriva sulla scena di corsa sventolando in mano la bandiera col noto simbolo "facciamo l'amore e non la guerra", affiancata poi da un drappello di donne che si esprimono nelle varie parlate italiane: la Calonice romanesca di Gabriella Silvestri e la Mirrina pugliese di Annalisa Canfora e poi la Lampito di Silvia Budri che profferisce verbo in fiorentino, Antonella Fezzi in romagnolo, Francesca Agate in palermitano, Ada Pometti in lingua sicula, Maria Letizia in napoletano. Un insieme di suoni multietnici e di popoli, per l'eroina ateniese Lisistrata, in grado col suo carisma di radunare attorno a sé anche le donne della parte avversa, spartane, corinzie, beote, impegnandole in solenne giuramento a mettere in atto un digiuno sessuale sino a quando i loro mariti-amantiguerriglieri non avessero smesso di fare la guerra e assicurata infine la pace. I doppi sensi si sprecano, e le parti del coro, forse la cosa più accattivante dello spettacolo, sono cantati e suonati dal vivo da un'orchestrina capitanata da Stefano Saletti, Fabio Catalano Giovanni Lo Cascio e dalla corifea Luciana Turina in grande forma. *Gigi Giacobbe*



SAGGI E MANUALI

Paolo Bosisio (a cura di), 1979-2003: Milano in scena per i 25 anni di "Invito a teatro", Roma, Bulzoni, 2004, pagg. 374, € 24,00.

Per celebrare i 25 anni dell'iniziativa "Invito a teatro", lo speciale abbonamento trasversale agli spettacoli in scena nelle principali sale milanesi, promosso dalla Provincia di Milano, registi, attori, giornalisti, studiosi di teatro ricordano questo periodo di attiva vita teatrale milanese. In appendice i cartelloni dei teatri dal 1979 al 2003.

Claudio Cattaruzza e Egi Volterrani (a cura di), Dedicata a Assia Djebar, Pordenone, Thesis, 2004, pagg. 131, € 8,00.

La decima edizione di Dedicata, manifestazione organizzata da Thesis e da Assoprosas per rendere omaggio a personalità del mondo della cultura, si è incentrata sulla scrittrice algerina Djebar, sostenitrice dell'emancipazione femminile nel mondo islamico. Nel volume, oltre a una intervista alla scrittrice, vengono analizzati i suoi scritti e viene ripercorsa la sua attività di drammaturga e di regista di opere documentaristiche e cinematografiche.

Lucio Argano, Claudia Brizzi, Maurizio Frittelli, Giovanna Marinelli, L'impresa di spettacolo dal vivo, Roma, Officina edizioni, 2003, pagg. 191, € 15,00.

Un manuale pratico che fornisce un orientamento metodologico per la creazione di nuove "impreses" di spettacolo, tratta gli aspetti organizzativi, giuridici, economici, di marketing e offre suggerimenti per scoprire nuovi ambiti di attività.

Domenico Seren Gay, Storia cronologica del Teatro Piemontese, Torino, Il Punto, 2004, pagg. 111.

Un'appassionata e documentata carrellata degli spettacoli in dialetto andati in scena nei teatri piemontesi, dalle sacre rappresentazioni e dalle commedie del 900 fino alla recente stagione 2003, completata da una ricca serie di fotografie degli allestimenti e di locandine delle diverse epoche.

Ekkehard Schall, La mia scuola di teatro, Milano, Ubulibri, 2004, pagg. 179, € 22,00.

L'attore più importante del Berliner Ensemble, l'interprete rigoroso e straordinario del teatro di Bertold Brecht, racconta il suo lungo e, a volte, contrastato rapporto di collaborazione con il drammaturgo. Proprio le divergenze tra i due, come sottolinea nella sua introduzione Maria Grazia Gregori, porteranno l'attore ad acquisire un metodo originale. Rivolto ai suoi allievi Schall, ottimo pedagogo, descrive come ha creato alcuni personaggi indimenticabili: Woyzeck, Coriolano, Krapp. L'attore tedesco ripercorre anche gli incontri con altri maestri del Novecento come Stanislavskij, Artaud, Beckett, Grotowski, Brook e Strehler.



Roberta Gandolfi, La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne, Roma, Bulzoni, 2003, pagg. 511, € 22,00.

Figlia della grande Ellen Terry e sorella maggiore di Gordon Craig, Edith Craig (1869-1947), prima donna dedita alla regia, fu una *pasionaria* femminista delle scene, coreografa di feste suffragiste, fondatrice di una compagnia d'arte e d'intervento con cui diresse opere militanti e anche pedagoga teatrale all'interno di teatri di comunità. Con il suo bellissimo e ampio ritratto, la Gandolfi ci restituisce una protagonista del Novecento teatrale, ingiustamente rimossa dalla memoria storica.



Marco De Marinis, Visioni della scena. Teatro e scrittura, Bari, Laterza, 2004, pagg. 186, € 22,00.

Professore di Storia del teatro e dello spettacolo e di Semiologia dello spettacolo a Bologna, saggista e critico, membro dell'Istituto di Barba, De Marinis è un attento studioso della contemporaneità. In questa raccolta di saggi, a partire dalla Poetica aristotelica, attraverso Rousseau e Barthes, analizza il rapporto fra teatro e letteratura nel Novecento, dalla scrittura pirandelliana ad Artaud, con un capitolo finale sull'autobiografia dell'attore tra XVIII e XX secolo.

Lucia Manghi, Piuma di piombo. Il teatro di Danio Manfredini, Pozzuolo del Friuli, Il principe costante edizioni, 2003, pagg. 151, € 12,50.

Una monografia sull'attore, regista e autore Manfredini della giovane casa editrice (è nata nel 2001) che si occupa di cinema e teatro. Completa il volume una teatrografia. Prefazione di Oliviero Ponte di Pino.

Fra le lettere di Paolo Grassi

Paolo Grassi, Lettere 1942-1980, a cura di Guido Vergani, Milano, Skira, 2004, pagg. 343, € 24,00.

«Il Teatro, se vuole continuare ad essere cultura, ogni giorno deve fare qualcosa per l'uomo e per la società» così scriveva Paolo Grassi, creatore e difensore del teatro come servizio pubblico, fondatore nel 1947, insieme a Giorgio Strehler, del Piccolo Teatro di Milano, di cui rimase alla direzione per venticinque anni. Per continuare, dal 1972, la sua attività di organizzatore come sovrintendente del Teatro alla Scala da dove si

allontanò nel 1977 per trasferirsi a Roma diventato Presidente della Rai fino al 1980. Una vita intensa, che troviamo in parte rispecchiata nelle sue lettere ora pubblicate. Ogni singolo anno della corrispondenza viene introdotto da una sintesi degli avvenimenti politici e teatrali e dai cartelloni degli spettacoli allestiti al Piccolo e alla Scala per sottolineare lo stretto legame tra vita privata e vita artistica. Dalle lettere emerge chiaramente il coraggio e la caparbieta di Grassi («Passi indietro no, altrimenti cambio mestiere») e prende anche corpo il tenace e indispensabile lavoro di Nina Vinchi, rimasta sempre nell'ombra del marito, ma altrettanto importante nella storia dell'affermazione dello stabile milanese. Le lettere, inviate a registi, attori, operatori teatrali, sono una fondamentale testimonianza per la storia del teatro novecentesco.



Mariangela Melato: sul trono non mi siedo

Silvana Zanovello, Io, Mariangela Melato, Genova, De Ferrari, 2004, pagg. 123, € 18,00.

È una biografia scritta per temi, senza ingessature cronologiche, dalla giornalista Silvana Zanovello, critico teatrale del *Secolo XIX*: e la formula prescelta le consente di evitare il "medaglione" di maniera con cui si usa consegnare alla posterità mattatori e primedonne, per rivelare invece aspetti intimi e segreti del personaggio. C'è la Melato rivistaiola e milanese e c'è la Mariangela cui gela il fiato nel freddo torinese di *Mimi Metallurgico*... Si va avanti per scarti di qualità, sfide in tutte le direzioni e sciabolate di ricordi: dalla rivelazione nel '69 con l'*Orlando Furioso* di Ronconi alla Blanche del *Tram che si chiama desiderio*, alla insegnante vittoriana di *Anna dei miracoli*, alle interpretazioni di Eschilo e di O' Neill, di Brecht e di Copi, alla vecchia bambina di *Quel che sapeva Masie*. La Zanovello, isolata la scheda biografica d'uso, raccolte le testimonianze di compagni di lavoro dell'attrice e messa in chiusura un'antologia di giudizi dei colleghi critici, si è avventurata in un colloquio da donna a donna con la Melato. Riuscendo ad andare oltre il risaputo, invitandola alla confidenza oltre i riflettori della celebrità rintracciando nell'infanzia e nella giovinezza di Mariangela, figlia del popolo, ciò che l'ha spinto a condurre, intrepida, la sua battaglia per convivere, contro tutto e tutti, con i suoi sogni, a continuare a sfidare se stessa per andare avanti e a dire, oggi ancora, «L'unica mia paura è d'invecchiare mentalmente, di non avere più voglia di rischiare, di dire: vabbè, adesso mi siedo sul trono». Ugo Ronfani



ototeca

a cura di Albarosa Camaldo

A lezione da Mejerchol'd

Vsevolod Mejerchol'd, 1918: Lezioni di teatro, introduzione di Fausto Malcovati, Milano, Ubulibri, 2004, pagg. 102, € 11,50.

Vsevolod Mejerchol'd, Un ballo in maschera, a cura e con un saggio di Anna Tellini, Roma, Bulzoni, 2003, pagg. 229, € 18,00.

Visto da qui, da questo nostro teatro in cui, nella generale rassegnazione, assistiamo a un precipitoso decadimento della cultura registica, la figura di Mejerchol'd giganteggia ancor più e assume le fattezze di un personaggio mitologico autore di imprese e fatiche erculee nella fantastica età d'oro della regia. Uomo di teatro completo dalla vasta cultura, appassionato conoscitore di musica e di arte, lucido, rigoroso, testardo, sempre in fuga dai risultati raggiunti, nel libro curato da Malcovati, lo vediamo in piena rivoluzione, già regista famoso, dare lezioni di teatro a degli studenti del tutto sprovvisti. Lunacarskij l'ha chiamato a far parte della Sezione Teatrale del Commissariato dell'istruzione (Teo) e il regista accetta con entusiasmo, si impegna in particolare nel settore pedagogico, progettando un Istituto superiore di studi teatrali e proponendo corsi di addestramento. Lui stesso ne tiene uno di storia del teatro con esercitazioni pratiche, aperto a tutti, senza obbligo di titoli di studio. Le lezioni che Malcovati ha selezionato dalla più ampia edizione russa mostrano un uomo che sull'onda della Rivoluzione si lascia alle spalle velluti e damaschi dei suoi straordinari spettacoli sulle scene imperiali di Pietroburgo, per impegnare il suo talento in messinscena fatte con pochi soldi, come il *Mistero Buffo* di Majakovskij. Dai quei primi anni rivoluzionari fino al giorno del suo arresto, nel 1939, la passione teatrale e politica di Mejerchol'd e la sua straordinaria creatività non subiranno mai allentamenti o cedimenti, nonostante lo accerchi un'ostilità crescente. È quanto testimonia il libro dedicato al *Ballo in maschera*, legendario spettacolo andato in scena alla vigilia della Rivoluzione e ripreso dal regista alla fine della sua vita. Attraverso i resoconti stenografici delle prove del 1938, le memorie del protagonista del dramma di Lermontov, Ju. Jur'ev, le foto e l'ampia e partecipe introduzione di Anna Tellini, prende forma il procedimento estremamente complesso di costruzione di uno spettacolo da parte di Mejerchol'd e la sua personalità estrema e tragica. Ci si strugge ma la lettura è d'obbligo. *Roberta Arcelloni*



Nel bosco illustrato di Lele

Andrea Mancini, La mia scena è un bosco. Emanuele Luzzati, il teatro e il mondo dei ragazzi, Corazzano (Pisa), Titivillus Edizioni, 2003, pagg. 240, € 16,00.

Un catalogo ragionato, con la documentazione per immagini, foto (di Maurizio Buscarino) e disegni del lavoro fatto con i ragazzi dal più grande scenografo e illustratore italiano. Il libro si completa di note e documenti, schede di spettacoli, bibliografia e filmografia e di un saggio-intervista dell'autore che, con la Fondazione Aida, ha curato la mostra *Il mondo delle fiabe*, che ha accompagnato l'uscita del libro.



Tommaso La Pera, Pirandello, Roma, Guido Talarico Editore, 2004, pagg. 382, € 78,00.

Una suggestiva ricostruzione delle rappresentazioni pirandelliane in Italia attraverso le immagini del noto fotografo di scena che ha esordito immortalando gli spettacoli di Peppino De Filippo. Trentatré gli allestimenti di testi pirandelliani firmati da attori e registi che hanno fatto la storia del teatro: Romolo Valli, Eduardo De Filippo, Giorgio Albertazzi, Luigi Squarzina, Massimo Castri, Salvo Randone, Paolo Stoppa, Ernesto Calindri.

Francesca Nenci (a cura di), Il gioco della scena tragica, Pisa, Edizioni Ets, pagg. 271, € 18,00.

Il risultato del lavoro condotto per sette anni dalla professoressa Nenci in laboratori teatrali sulla tragedia greca con ragazzi di classi diverse di un liceo di Pisa. Gli studenti, sotto la guida dell'insegnante, traducono, adattano, scrivono la sceneggiatura, scelgono i costumi e le musiche per allestire la tragedia greca di cui porteranno il testo all'esame di stato. Nel volume troviamo traduzioni, foto di scena, note di regia, bozzetti di scenografie e costumi.

Giorgio Tabanelli, Il teatro in televisione, vol. II, Roma, Rai Eri, 2003, pagg. 351, € 20,00.

Continua la ricognizione sul teatro di prosa in tv iniziata con il primo volume (uscito nel 2002 e ristampato nel 2004), incentrato sui padri della regia (Bolchi, Squarzina, De Bosio, Strehler, Ronconi). L'autore si dedica ora alla generazione successiva di registi. Dopo un lungo e approfondito lavoro di documentazione sulle opere di teatro televisivo, pubblica le interviste con coloro che hanno delineato la storia del teatro in televisione, tra cui Giuseppe Patroni Griffi, Massimo Castri, Antonio Calenda, Giancarlo Cobelli, e con alcuni personaggi che si sono dedicati al teatro di rivista (Antonello Falqui, Vito Molinari, Lino Procacci). Completa il testo un'accurata teatrogafia tv divisa per registi.



TESTI

Elsa Agalbatto e Fabio Sargentini, Il sogno di Orfeo, Roma, Edizioni della Cometa, 2004, € 15,00.

Gli autori, suggestionati dai Sassi di Matera in cui intravedono una sorta di Ade, ideano un testo su Orfeo che poi realizzano a Sala Uno, un teatro di Roma che, per le sue caratteristiche architettoniche, bene si presta a riprodurre l'Oltretomba. Favoriti dall'ambiente trasportano così il mito del poeta Orfeo ai giorni nostri, alternando i dialoghi alle parole del narratore.

Ubaldo Soddu, L'Europa si salva, Roma, Bulzoni, 2004, pagg. 109, € 10,00.

Testo vincitore del Premio Ugo Betti per la drammaturgia 2003, viene pubblicato, con una prefazione di Renzo Tian, nella collana Bettiana, sostenuta dall'Università di Camerino e nata per promuovere opere teatrali inedite. Una favola scherzosa che vede contrapposti gli animali africani agli umani europei, loro oppressori. Un nonno reazionario e una nipote irrequieta osservano l'allegorico scontro che nasconde malinconiche verità. Del medesimo autore escono sempre da Bulzoni altri due testi: *Pantagruel innamorato*, *Parigi paradiso*.

Euripide, Seneca, Racine, d'Annunzio, Fedra. Variazioni sul mito, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia, Marsilio, 2003, pagg. 325, € 7,50.

Un'ampia e approfondita prefazione confronta, contrappone, ricerca somiglianze nell'interpretazione del mito di Fedra, analizzando i testi di quattro grandi drammaturghi e riportandone le relative opere.

Francesco Randazzo, Notte segreta, Roma, Bulzoni, 2003, pagg. 83, € 8,00.

Il testo della commedia andata in scena al teatro Cantiere di Roma indaga nell'animo femminile di due giovani suore rinchiusa a preparare l'imbalsamazione di due consorelle. Con sensibilità l'autore tratteggia atteggiamenti e pensieri delle due novizie costrette alla dura vita del convento e a torture psicologiche.

RIVISTE

...Continua... - Quaderni di arte della comunità teatrale, a cura di Marino Pedroni, Teatro Comunale di Ferrara, 2004.

Una nuova rivista che si propone di dare spazio al rapporto tra scuola e ragazzi, tra maestri e allievi, illustrando da diversi punti di vista l'importanza educativa del teatro per la formazione dei giovani. Vengono anche riportate alcune significative esperienze di allestimenti fatti nelle scuole sotto la guida di esperti e di insegnanti.



Stage pride !!!

A breve distanza dal gaio svolgimento del Gay Pride a Milano, nella stessa città, dopo vivaci polemiche, è stato indetto lo Stage Pride: grande parata dell'Orgoglio Teatrale. Il Comitato Promotore dello Stage Pride, presieduto dallo scrittore, commediografo, regista e attore Fabrizio Sebastian Caleffi, ha formulato formale ed ufficiale richiesta alle Autorità preposte e competenti di autorizzazione per la manifestazione della Love Parade teatrale. Diffusasi la notizia, vivace e controversa è stata la reazione dell'opinione pubblica, una parte della quale, memore dell'antica interdizione alla sepoltura degli attori in

terra consacrata, si è opposta all'iniziativa con virile virulenza. Un non meglio identificato esponente politico della Lega pare abbia commentato: «Adesso i culattoni terroni esagerano». Ma sono pervenute adesioni alla sede del Comitato. Un nutrito gruppo di allieve ed ex allieve della Scuola di teatro Paolo Grassi, capitanate dalla giovane regista Serena Sinigaglia, ha preparato il suo striscione, con la scritta nera in campo giallo mimosa «Tremate tremate le attrici son tornate». Il mondo politico è intervenuto nella polemica in corso per lo Stage Pride. L'on. Fausto Bertinotti ha espresso il suo rammarico perché l'iniziativa è partita da un Comitato, anziché dai sindacati di categoria, o, meglio, da un'Unione degli Autori e Attori di Teatro Popolare. Con l'occasione, ha chiesto l'immediato ritiro del personale tecnico dai Teatri Stabili. Anche l'ambiente dello spettacolo è in fermento. Maurizio "Show" Costanzo ha promesso la sua partecipazione alla parata. Affacciato al balcone di San Pietro in Roma, il Santo Padre ha ripetuto per ben due volte la frase: «God bless Theatre». Un'ottantina di tarantolati flagellanti in costume da Pinocchio sono partiti a piedi da Lecce, seguendo al suono della pizzica una grande icona di Carmelo Bene Apparso alla Madonna. Nel corso delle celebrazioni dello sbarco in Normandia, il presidente degli Stati Uniti George W. Bush ha rivolto alcune parole all'Europa teatrale: «Ricordiamo le valorose truppe di Tennessee Williams e Arthur Miller paracadutate in palcoscenico a liberare gli attori dalla tirannide del fascismo pirandelliano». È da considerare in relazione a tale passaggio del discorso del leader statunitense la manifestazione non autorizzata di un gruppetto di disobbedienti che ha scandito lo slogan: «Ci piace di più/Pirandello a testa in giù». Dopo acceso dibattito nelle sedi preposte e malgrado l'opposizione trasversale bipartisan di schieramenti di governo e di opposizione, la manifestazione denominata Stage Pride è stata autorizzata. Avrà luogo, come previsto, a Milano.

Ed eccoci al giorno della parata dell'Orgoglio Teatrale. La concentrazione dei partecipanti è alla Palazzina Liberty, in Largo Marinai d'Italia. Una delegazione di Mondine Mondane in hot pants modello Silvana Mangano di Settimo Torinese ha intonato il coro «Sebben che siamo guitti/paura non abbiamo». Il Premio Nobel per la letteratura dott. Dario Fo ha recitato brani di *Mistero Buffo*. Ha poi preso la parola il Presidente del Comitato Promotore Fabrizio S. Caleffi: «A che serve il Teatro?» si è chiesto. E si è dato un'orgogliosa risposta: «A niente! I servi servono, i teatranti no». Precedute da un ingente, poderoso, brechtiano spiegamento di forze dell'ordine, le avanguardie del corteo cominciano a muovere verso il teatro Manzoni, nella via omonima. Nitriscono, schiumanti, i cavalli di Barteabas nell'insolita calura, meglio sopportata dagli elefanti meccanici pilotati da Luca Ronconi. Davanti al Manzoni, nutrito lancio di escrementi sintetici di detti elefanti contro il cartellone della prossima stagione dell'omonima sala, ritenuta berlusconiana. Su una limousine bianca dal tettuccio aperto, sfilano poi, fianco a fianco, benedicti, Platinette e Maurizio Costanzo. Molti, tra il pubblico assiepato lungo i marciapiedi, si domandano quale dei due sia Platinette. Segue un carro, denominato Tespicar, trainato da muli e mule triestine, sul quale danzano seminudi gli Elisabettian Boys, che lanciano alla gente condom colorati per assistere in sicurezza agli spettacoli di Latella. All'altezza del Teatro Strehler, crea un certo scompiglio il girotondo delle Sas, le Sarah Kane Sisters, guidate da Giovanna Mezzogiorno. Gli strepiti antironconiani di queste blackblocs sono presto coperti dai barriti della Pdp, la Panzer Divisionen Pakidermen costruita da Margherita Palli e Gae Aulenti e guidata personalmente da Rommel Ronconi, detto Volpone. Senza ulteriori incidenti, la parata raggiunge il Castello, accolta da un'orchestrina klezmer guidata da Moni Ovadia. Si sparge nell'aria il profumo degli hot dogs cotti alla piastra sul camioncino della Carneceria e distribuiti a gratis da Don Rodrigo Garcia in persona, con il cappello da cuoco in capo, validamente coadiuvato dal Pupazzo di McDonald. Nel Cortile della Rocchetta, intanto, Peter Brook in costume da fachiro inghiotte alternativamente spade e fuoco, estraendo poi di bocca gustosi spiedini già pronti da mangiare. ■

La dottoressa Diana Froi risponde



Cari fedelissimi lettori della mia rubrica (o caro fedelissimo lettore, ce ne sarà stato almeno uno!), è con un misto di rammarico e soddisfazione che vi annuncio la mia dipartita da queste pagine. Crisi di riso, come sapete, argomentava tra il serio e il faceto su temi come la comicità, il teatro, la televisione. Ebbene, a partire da questo numero di Hystrio la mia rubrica sarà sostituita dagli interventi, ben più acuti e interessanti dei miei, della dottoressa Diana Froi, una psicologa e clinica di fama mondiale (il suo studio è a Tradate). Insomma, come avrebbe sottoscritto Freud, dalla comicità alla psicanalisi il passo è breve. La dottoressa risponderà alle domande dei nostri lettori, i quali, orbitando nel mondo dello spettacolo, possiamo immaginare come vittime di un crogiuolo di tensioni e nevrosi. La fotografia accanto al titolo, come avrete potuto notare, è rimasta la stessa. Questo non perché la dottoressa ed io ci assomigliamo come due gocce d'acqua, ma perché lei vuole restare in incognita: scrivere su una rivista di teatro le farebbe perdere immediatamente di credibilità. Come non capirla. Commosa e insieme orgogliosa, vi lascio dunque alla penna della nostra esimia luminare. Alessandra Faiella

Cara dottoressa Froi

sono il segretario del sottosegretario del ministero dei Beni Culturali e le scrivo perché ho un problema, sennò non le scriverei. Dunque, lei deve sapere che il nostro progetto di rinnovamento culturale del paese che io e la mia equipe (o la mia equipe ed io, fa lo stesso), insomma il rinnovamento dicevo, è piaciuto moltissimo al nostro Presidente. Prima di tutto la chiusura di molti inutili musei, diventati ormai trastullo per qualche professore infrollito o per qualche frocio patito dell'archeologia. I vasi etruschi ce li siamo imboscati, ce ne ho uno proprio nel mio ufficio, ci tengo dentro la cocaina. Il programma musicale poi, al Presidente, lui che è un bravissimo cantante e musicista, gli è davvero piaciuto: io lo dicevo da tempo, la musica classica non l'ascolta più nessuno se non qualche professore infrollito o qualche frocio maniaco della lirica. Così abbiamo comin-

ciato a smantellare la Scala, loro credevano per ristrutturarla, invece adesso non resta che la facciata che l'abbiamo tenuta perché come ingresso ad un centro commerciale fa molto fine. Anche il nome l'abbiamo in qualche modo tenuto ma col *restyling*: Centro commerciale STAIRS, molto più moderno non le pare? Aboliremo tutte le orchestre di musica classica, i congiuntivi e il canto lirico, i conservatori invece li teniamo ma cambiamo tutti gli insegnanti, abbiamo già uno staff di professori capitanati da Nek (infatti l'operazione si chiama "Da Bach a Nek" gioco di parole che ha estasiato il Presidente). In accordo col ministero dell'istruzione i programmi ministeriali delle scuole sono stati finalmente rivoluzionati. *In primis* la storia. Darwin è confermato, però con riserva, cioè separiamo i casi: Cossutta, Dario Fo e i negri, discendono dalle scimmie, tutti noialtri da Adamo ed Eva (dell'Utri però direttamente da Caino). Tutte le accademie teatrali saranno sostituite da scuole tipo "Amici", quello della de Filippi, in un anno ti diplomi, e puoi subito arrivare in televisione magari in un bel *reality show* ma solo se sei tra i più bravi. I teatri, molti vorremmo chiuderli, non rendono un tubo e fanno spendere un sacco di soldi, poi i vari Pirandelli e quella roba li piacciono ormai solo a qualche professore infrollito o a qualche frocio maniaco della prosa.

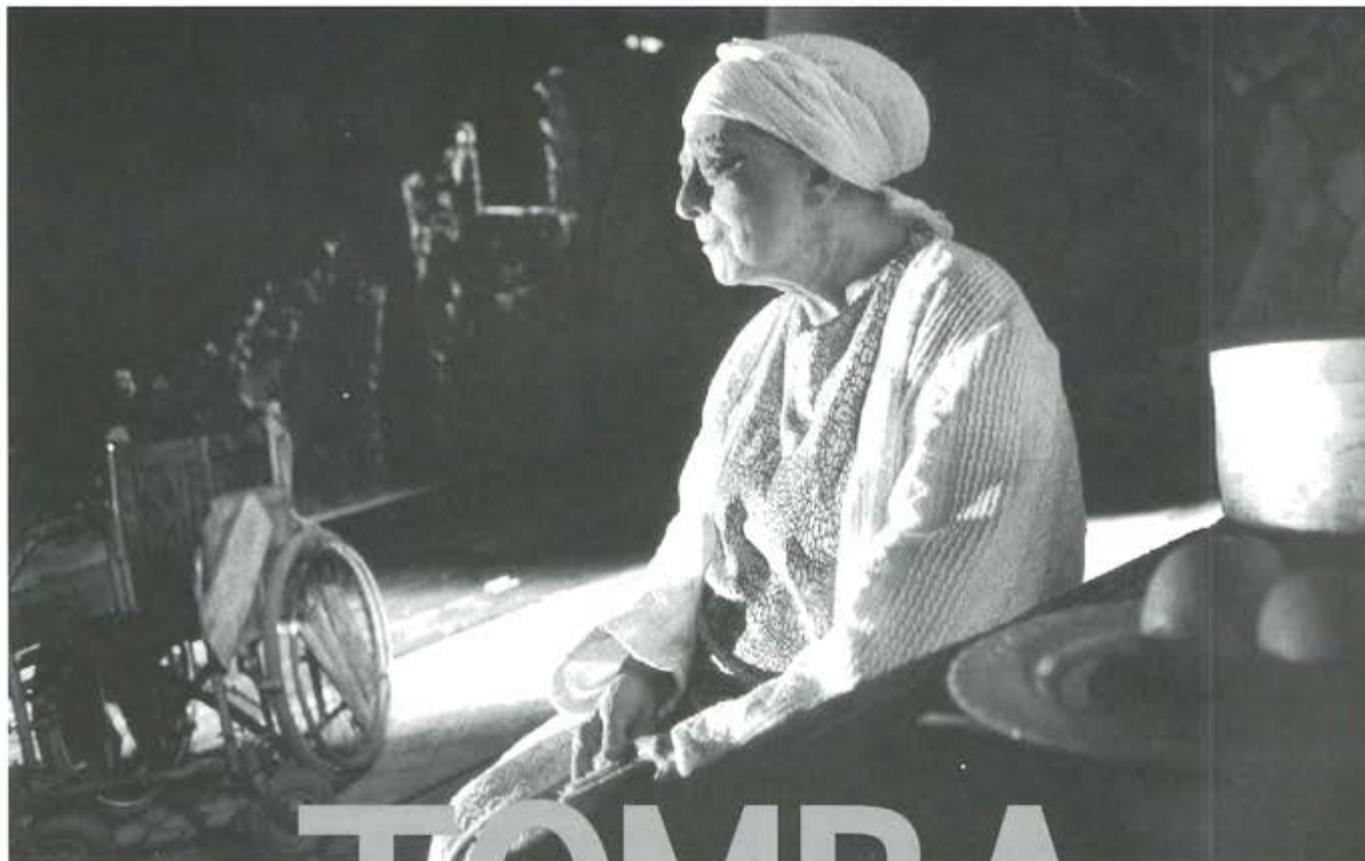
Allora, mi dirà lei dottoressa, qual è il problema?

Il problema è il seguente: e se non ci rieleggono? Il programma va a ramengo e chi mi paga più il vaso etrusco e soprattutto il suo contenuto? Ciò mi causa un bello stress psicologico, però psicofarmaci non ne voglio prendere che fanno male e poi c'ho già il crack. Mi aiuti dottoressa, che magari la faccio candidare al posto della Berti.

Stress Urbani 40

Il suo inconscio parla chiaro. Lei ha un fortissimo senso di colpa, forse a causa dell'invidia del pene (scommetto che lei pensa di averlo più piccolo di Rutelli e questo la fa impazzire). Per spiare il senso di colpa c'è un solo metodo: farsi arrestare. Dieci anni di galera le restituiranno la serenità perduta. Purtroppo qui non ci sono i lavori forzati, altrimenti la guarigione sarebbe stata ancora più veloce. Ma la galera va benissimo. Si faccia trovare con le mani nel sacco (pardon, nel vaso) e vedrà che se non si prende Taormina come avvocato, ha qualche possibilità di essere condannato.

Letizia Russo



TOMBA di CANI

46° Premio Riccione per il teatro 2001
Premio Pier Vittorio Tondelli
per il testo di un giovane autore sotto i trent'anni

Nel tempo presente. In una nazione sta per finire una lunga guerra.

ATTO I

Scena 1

La vecchia, Glauce, cieca, con Mania, una donna giovane, incinta da qualche tempo. Sono sedute al tavolo, Glauce sempre sulla sedia a rotelle. Mânia gioca con un bicchiere facendolo roteare col dito. Accanto al bicchiere una bottiglia di vetro e un posacenere con una sigaretta accesa. Mania si alza dalla sedia dove era seduta da un po'.

Glauce - Che te ne vai?

Mania - No.

Glauce - Ti sei alzata.

Mania - E allora?

Glauce - No pensavo che te ne tornavi a casa.

Mania - (Guarda un ipotetico orologio sul muro) Ancora no. (Pausa. Si siede)

Glauce - Insomma ci sta il sole fuori.

Mania - Sì.

Glauce - Ma che non ti va di parlare oggi.

Mania - Come no. (Pausa)

Glauce - Se non ti va dillo eh.

Mania - Non si preoccupi. (Pausa)

Glauce - Insomma ci sta il sole oggi.

Mania - Sì.

Glauce - E c'è la luce quindi.

Mania - Sì.

Glauce - Ho capito. (Pausa) Non me la ricordo più la luce.

Mania - Se esce la sente addosso.

Glauce - Sì ma vederla. Non me lo ricordo.

Mania - Quello è un peccato davvero eh.

Glauce - Un peccato, vero?

Mania - Mh.

Glauce - Deve essere bello vederla eh.

Mania - Vuole mangiare?

Glauce - No no grazie. No... (Pausa)

Glauce - E è bello?

Mania - A volte sì. Certe volte non puoi proprio dire che è bello.

Glauce - (Non convinta) Non lo so. Non lo so come fa a essere bello certe volte e brutto altre.

Mania - (Pausa) È come. Certe volte è come quando uno è felice. Certe volte invece è come quando in una via la folla si mette a parlare tutta insieme, troppo.

Glauce - (Pausa) Vuoi un po' d'acqua?

Mania - No. No grazie ce l'ho qui. Non si preoccupi. Grazie.

Glauce - Ah era già sul tavolo, qualcuno l'aveva già messa sul tavolo l'acqua?

Mania - Suo figlio. Ce l'ha messa lui prima di uscire. Lei gli ha chiesto di metterla sul tavolo così la trova subito.

Glauce - Gliel'ho chiesto io.

Mania - Sì.

Glauce - È che non me lo ricordo proprio.

Mania - Non fa niente. Ora lo sa.

Glauce - È che non la vedo.

Mania - (Comprensiva) Certo.

Glauce - (Ride) Che poi, se non stava sul

tavolo, me lo dici tu come facevo a prendertela?

(Ride) Eh, non è solo il problema degli occhi, è che sono vecchia, vero?

Mania - No...

Glauce - Sì invece. Quei vecchi che vivono sui monti nelle caverne che dice che campano quanto la terra sono meno vecchi di me, lo sai?

Mania - Beh, insomma... Quelli sono... storie...

Glauce - È che dovevo morire. Fare a cambio con la vita di qualche giovane.

Mania - No...

Glauce - Sì invece. (Pausa) Mi ridici com'è. Com'è che sembra la luce a vederla.

Mania - (Paziente, un po' maestrina. Parla a voce alta come si fa con i vecchi istupiditi dall'età) Certe volte è come quando uno è felice. Certe volte la luce ti cade addosso. E ti fa bene. E lo senti che ti fa bene e allora è uguale a essere felice per qualcosa che... è successo. Ma questo uno lo sente per lo più quando è bambino, quando è mattino presto. Invece poi altre volte capita come se il sole vuole bruciare tutto e pure a te in mezzo al tutto e allora senti che ti stordisce. Si vede tutto blu e è come se una folla ti parla tutta insieme dentro agli orecchi.

Glauce - Vuol dire che senti un rumore nelle orecchie? Vuol dire che la luce si sente cogli orecchi?

Mania - Sì. Voglio dire no, non proprio. Non è un rumore. È come un rumore. Che ti prende in giro e non ti fa capire per un po' dove sta la terra che devi mettere sotto ai piedi. È come un rumore.

Glauce - Non lo so come ho fatto a non ricordarmi più com'è la luce. Quando non vedevo i primi tempi mi dicevo che la luce me la sarei sempre ricordata, perché a quel tempo davvero me la ricordavo. Non lo so qual è stata la mattina che non mi sono più ricordata com'è la luce. (Pausa)

Mania - Vuole qualcosa da mangiare?

Glauce - No, non mi va, no. Non ci ho più molta fame questo periodo. (Pausa) Lo sai che io avevo una figlia?

Mania - (Sbrigativa) Sì sì lo so.

Glauce - Aveva qualche anno più di te.

Mania - Sì.

Glauce - È morta lo sai?

Mania - Sì...

Glauce - È morta. Sì, certo che lo sai. Mi ricordo che sei venuta al funerale. Mi ricordo. Che piangevi.

Mania - Piangevano tutti.

Glauce - Certo. Era giovane. Piaceva a tutti. Agli uomini anche. Agli uomini. Grandi, anche.

Silenzio

Tu lo sapevi?

Mania - Erano cose che qualcuno diceva.

Personaggi

Johnny - 30-35 anni

Vin - amico di Johnny, 35-40 anni

Mânia - moglie di Luther e amante di Johnny, 25-30 anni

Luther - marito di Mânia e soldato in guerra, 30-35 anni

Glauce - madre di Johnny, 70-75 anni

Alto grado dell'esercito - 55-60 anni

Terzo uomo - 55-60 anni

Glauce - Lo dicevi pure tu.

Mania - No!

Glauce - Sì sì!

Mania - No non le...

Glauce - (Senza cattiveria, con involontaria ironia)

Le dicevi, ti dico. Come fai a non ricordartelo scusa? Ci avevi una lingua... Lei me lo raccontava. Mi diceva che parlavi insieme a tutti. Di lei. Mi diceva che eri brava a raccontare storie con inizio e fine come in un libro, sulle cose che faceva lei.

Mania - Un giochino, era. Eravamo delle bambine. (Imbarazzata) Mica parlavo di lei. Erano i personaggi della fantasia.

Glauce - Sì, una favola, proprio. (Pausa) Lei mi diceva che parlavi le tue favole perché a te gli uomini grandi ti piacevano di più di quanto gli piacevano a lei.

Mania - Non è vero. Non è vero non le dicevo quelle cose non mi piacciono gli uomini non avevo niente contro di lei.

Glauce - Non ti devi arrabbiare. Lei adesso è una santa. Lei è morta e con la morte è diventata una santa. È bastato poco. Poco. Uscire invece di restare a casa. È bastato quello e con le tue fiabette ci si è fatta l'aureola. È bastato veramente poco. Non sei contenta?

Mania - (Acida) Sì...

Glauce - Adesso ti racconto una cosa che non la sa nemmeno suo fratello. Lo sai cosa mi hanno detto al campo?

Mania - Sì, sì lo so. Lo so.

Glauce - Ah. Il fratello non lo sa e tu invece sì.

Mania - Erano cose che qualcuno diceva.

Glauce - Allora è inutile che te lo racconto. (Pausa) Insomma mi hanno detto che era stata fortunata perché l'avevano violentata solo un po'.

Mania - Lo so lo so lo so.

Glauce - No, ma io lo dicevo così per vedere se erano le stesse cose che sapevi tu eh... (Pausa)

Solo un po', hai capito? Perché forse ci sapeva stare. Hai capito? Cosa mi hanno detto. Che era stata fortunata, che ci sapeva stare e quindi l'avevano violentata solo un po' all'inizio, poi lei c'era stata, e ci era stata "bene", mi hanno detto. Che io non gli ho mai chiesto che voleva dire "bene". Mi consolavano Ci sapeva stare, signora. «Era tutta sua mamma!» mi è scappato di dire. Eh lo so, che ci vuoi fare? Quelli si sono messi ridere, io me la sono portata via e non ho detto niente. Ma adesso è una santa.

Mania - (Non ce la fa più) Va bene.

Glauce - Perché il suo fidanzato di allora al funerale si è portato la vernice bianca in un barattolo e ha verniciato la bara con le mani. E al funerale ha pure detto che l'amava e che era morta vergine. Pensavo Mo' qualcuno si mette a ridere. E invece piangevate tutti, lo sapevate che non era vero niente e però piangevate tutti. Lo sapevate che non era vero e però è stato come se ci avete creduto tutti quanti. E adesso lei è una santa. (Pausa) Lei è una santa. Ed è mia figlia. Vedi come l'ho partorita bene?

Mania - (Si versa un bicchiere d'acqua)

Glauce - Oh. Ma che ti sarai mica offesa?

Mania - (Silenzio) No.

Glauce - Stai bene?

Mania - Sì sì. (Pausa)

Glauce - Hai sete?
Mania - ...Un po'... Sì.
Buio

Scena 2

Johnny, Vin e un terzo uomo dall'aria calma, all'aperto, sul lato sinistro del palco, con uno spot ambrato da destra, tra una vecchia fermata di autobus (con la scritta a pennarello "fuga è bello") e una cabina telefonica.

3° uomo - No guarda lascia stare.

Johnny - (Cerca di essere spigliato) L'hai guardato bene?

3° uomo - Appunto.

Johnny - Oro bianco. Ma quando lo trovi da queste parti, di questi tempi. Guarda che ti conviene.

Vin - (Al terzo uomo) Oro bianco. (A Johnny)

Forse non l'ha capito. (Al terzo uomo) Magari non sai nemmeno che è l'oro bianco. Guarda che ti conviene. Ma quando lo trovi.

3° uomo - E io poi che ci faccio.

Johnny - È un bene. Vale. Da qua a quando crepi.

Vin - Un bene. ...'Ndo crepi.

3° uomo - E allora perché non te lo tieni tu. Se lo fai per generosità lascia perdere, eh. Io per te una cosa così non la farei.

Vin - (Saggio) Hai fatto la prima linea, eh?

3° uomo - (A Vin, con un sorrisetto) A

Cinossèma. Sei mesi. Sei mesi che non ho dormito mai. Poi sono tornato. Era l'inizio di tutto. (Ridacchia) Sono tornato salvo. Sono uscito dalla Tomba. Vivo. Dalla Tomba di Cani. (A Johnny, dopo una breve pausa) Che ci faccio io con questo secondo te.

Johnny - (Silenzio. Comincia a perdere il controllo ma si trattiene) Ascolta. Te lo devi prendere. Mi devi un favore. Io non te lo volevo ricordare. Mi ci hai costretto tu. Te lo devi prendere. Mi devi un favore, non ti puoi rifiutare, non lo puoi fare per un anello del cazzo che ci guadagni più tu di me. Non te lo volevo ricordare, eh, è colpa tua, mi devi un favore.

3° uomo - Favore.

Vin - Fa il vago. Guarda che questo fa il vago, stiamo qua a perdere tempo forse è meglio se...

3° uomo - Che favore.

Johnny - (Ride) Che bastardo.

Vin - (Ride davvero) 'Stardo!

3° uomo - Dimmelo per cortesia. Dimmelo tu il favore che mi hai fatto.

Vin - (Si accorge che non stanno scherzando)

Oh, dai. Oh, su. Lasciamo stare tanto questo non lo vuole, dai ci ho un amico che magari...

Johnny - Il culo. Il culo t'ho salvato.

3° uomo - Sì?

Johnny - (Ride) Che bastardo. Se non era per me.

Vin - Lascia stare, dai, ti dico che quello là, il mio amico se ci parlo io vedi che...

3° uomo - Se non era per te cosa.

Johnny - Ci avresti i vermi a roderti gli occhi a quest'ora, stronzo, saresti una merda in una fossa, un'altra merda in un'altra fossa! Se non era per me quelli prima ti inculavano e poi ti mangiavano! Stronzo! Se non era per me!

Stronzo! (Johnny è agitato, il 3° uomo è malinconico)

3° uomo - (Calmo) Ma che favore m'hai fatto. Che m'hai lasciato vivere? Dovevo morire. Che favore m'hai fatto. A sopportarmi a me che non ho mai più dormito a sopportarmi a me che mi muoio di fame a sopportarmi a me sopra alla tomba di mia moglie che se la sono profanata, e con gran gusto, devo dire. Ma che favore m'hai fatto. A qualcun altro magari gli sarebbe andata meglio. A qualcuno gli è andata meglio davvero. A me m'è andata male. Proprio male.

Johnny - (Piano) Pigliati l'anello. E poi ammazzati se non ti piace tutto. Pigliati l'anello e dammi la cosa giusta, poi ammazzati. Fai sempre in tempo. Vedrai che dio ci ha misericordia di te, che t'è andata male. Pigliati l'anello e dammi il giusto. Adesso ti tocca salvarmi adesso.

3° uomo - Ormai me l'hai tolta l'unica cosa bella, che era proprio morire, il morire lungo, steso sulla terra.

Johnny - Ammazzati.

3° uomo - Era morire piano, con dignità e onore. Era morire e stare felice nell'aldilà.

Vin - Non ci sta con la testa. Non ci sta più. Quell'amico mio sicuro te lo prende...

3° uomo - Io mi pensavo sempre che morivo e dopo morto mi ricordavo le cose che avevo fatto per bene nel mondo, e ero felice per quello nell'aldilà.

Johnny - Ammazzati. Ammazzati. Ammazzati.

3° uomo - E invece non va così perché tu m'hai fatto il favore. Se adesso mi muoio me lo dici tu a che penso, sotto la terra. A come cammina mia figlia storta, a mia moglie storta dentro alla tomba, a me storto per il dolore. Sei passato quando non serviva.

Johnny - Ci ho passato una notte a levarti le schegge dalle gambe. Stavamo in mezzo al fango e non ho mangiato per te e non ti ho mai lasciato.

3° uomo - Sì eri l'unico che passava là quella notte e mi hai trovato nel fango e mi hai fatto bere per non farmi sentire male. E io però bevevo e non capivo, dicevo grazie a dio che mi faceva morire là che la guerra era appena iniziata. Così morivo bene e non vedevo niente di brutto e mi ricordavo dopo morto le cose compiute e finite per bene che avevo fatto da vivo. E bevevo. E non capivo. E ero felice e dicevo grazie a dio. E non lo sapevo che tu mi stavi salvando.

Johnny - (Pregante) Non puoi fare così.

3° uomo - Io non te l'avevo chiesto di salvarmi.

Johnny - Non puoi fare così. Non t'ho mai lasciato quella notte non sono tornato a casa per non lasciarti quella notte.

3° uomo - Dovevi farlo. Io sentivi che dicevo grazie a dio che mi faceva morire bene.

Johnny - (Gli prende le mani, gli dà l'anello) Prendilo. Prendilo per favore. Prendilo. E dammi il giusto e vattene. Non è niente in confronto a quello che ho fatto per te. Solo il giusto. Non è tanto. Prendilo. (Pausa)

3° uomo - C'è tanta genta che glielo puoi vendere. Non lo voglio. Io non volevo niente da te. (Se ne va)

Buio

Scena 3

Luther, divisa militare, in piedi di profilo al pubblico con un unico faretto sopra di lui. A poco spazio da lui, un alto grado dell'esercito, con le spalle al pubblico, mentre fuma un'avana. Anche su di lui un unico faretto.

Esercito - Quindi voi siete le nuove leve. (Silenzio. Poi urla) QUINDI VOI SIETE LE NUOVE LEVE!

Luther - Sissignore!

Esercito - Bravi. Dovete sempre rispondere quando vi faccio una domanda. Tutti dello stesso anno?

Luther - (Si guarda intorno con lo sguardo interrogativo)

Esercito - Non fa niente. Non è che poi conti tanto quanti anni avete. Capito?

Luther - Sissignore!

Esercito - E sapete perché?

Luther - Nossignore!

Esercito - Sedetevi pure per terra. (Luther si siede a gambe incrociate) Non è l'età che vi farà vivere o morire. Se vogliamo essere precisi è il nemico che vi fa vivere o morire. Ma questo vale anche per voi nei confronti del nemico. Quindi siete pari, partite con lo stesso piede. Volete fare domande?

Luther - Io signore!

Esercito - (Si gira per un secondo a guardare Luther) Prego.

Luther - Dove ci manderete signore?

Esercito - Come?

Luther - Volevo sapere signore, qual è la nostra destinazione.

Esercito - La domanda non è esatta. Qualcuno vuole riformularla nel modo corretto? (Silenzio) La domanda giusta è «Ci manderete al fronte?» E la risposta è «Sì, naturalmente». Ma la vera domanda che mi aspetto da voi è «Come volete che combattiamo?» E per rispondere a questo vi dirò: premieremo i migliori. Premieremo chi avrà iniziativa. Chi avrà fantasia nell'iniziativa. O chi verrà ferito. E premieremo anche chi morirà.

Buio

Scena 4

Johnny e Glauce. Johnny si muove per la scena, cerca delle cose.

Johnny - Ti preparo qualcosa.

Glauce - Non ci ho fame. Non mi preparare. Non ci ho più tanta fame questo periodo.

Johnny - Ti preparo. Quando ti va te lo mangi.

Glauce - Quando mi va.

Johnny - Quando ti va.

Glauce - È che non ci ho più tanta fame questo periodo. (Pausa) È un peccato.

Johnny - Cosa.

Glauce - Se poi non mi va. È un peccato se tu cucini e io poi non mangio.

Johnny - Un peccato, sì.

Glauce - Lo so. Ti è costato molto quello che hai comprato?

Johnny - (Silenzio)

Glauce - Non l'avrai rubato.

Johnny - No. No. Ma mi è costato un po', sì.

Glauce - Quanto?

Johnny - Un po'.

Glauce - Diecimila?

Johnny - (*Silenzio*) Quanto costa un anello.
Glauce - (*Si tocca la mano sinistra. Pausa*) Me lo potevi chiedere. (*Silenzio*)
Johnny - Te l'ho chiesto. L'altra mattina mentre dormivi. Ti ho svegliato. Mi hai risposto di sì. Te l'ho chiesto. Me l'hai dato.
Glauce - A che ora.
Johnny - Presto. Dormivi pesante. (*Divaga*)
 Russavi. Lo sai che russi molto?
Glauce - Sono vecchia. Ho diritto di russare. Te l'ho dato.
Johnny - Come?
Glauce - Dico l'anello. Te l'ho dato dopo che mi hai svegliato e me l'hai chiesto. Che ora era.
Johnny - Presto. Prima dell'alba.
Glauce - E te l'ho dato.
Johnny - Sì.
Glauce - Mi sembra strano. Era di mia figlia. Mi sembra strano. Era suo. Non l'avrei mai dato per di più nel sonno. Potevi chiedermelo.
Johnny - L'ho fatto ti dico. L'ho fatto mi hai detto di sì te lo sei tolto sono uscito che ancora dormivi con l'anello perché me l'hai dato tu e ti ho preso roba da mangiare, per te, eh, non per me. Per te.
Glauce - Sei buono. Ma mi sembra strano.
Johnny - Ti sembra strano!
Glauce - Mi sembra strano. Ho diritto che mi sembri strano.
Johnny - Certo sei vecchia hai diritto di russare e che ti sembri strano. Hai anche diritto di cacarti e pisciarti nel letto. Sei vecchia. Hai diritto. Scoreggia pure in libertà. Sei vecchia, hai diritto. (*Pausa*)
Glauce - Adesso sarebbe davvero un peccato di dio, vero? Se non mi viene fame. Era di mia figlia devo cercare di farmi venire fame.
Johnny - Mi sto vendendo di tutto. Ci provo, almeno. Me l'hai dato tu, te l'ho chiesto e mi hai detto di sì. Lo sai, lo sapevi ieri notte, sono... Disperato. Vatti a fare una passeggiata. Ti viene fame. (*Silenzio*)
Glauce - Dove lo metti.
Johnny - Cosa.
Glauce - Quello che cucini. Dove lo metti.
Johnny - Eh, nella pentola, no?, sul fuoco, dovrò cuocerlo o no?
Glauce - (*Paziente*) Sì ma dopo. Dico quando è cotto. Dove lo metti. Lo so che lo devi cucinare. Voglio sapere dove lo metti dopo. O vuoi che seguo la pista dell'odore.
Johnny - Sul tavolo.
Glauce - Che cosa è?
Johnny - La solita cosa. Non va bene?
Glauce - È uguale. Qualsiasi cosa fai è uguale. Va bene. Non ci sento più tanto i sapori questo periodo. Basta che mi dici dov'è che lo metti.
Johnny - Sul tavolo, ti ho detto sul tavolo!
Glauce - Lo so ho capito. Dicevo per dire. Non ti devi arrabbiare. (*Sarcastica*) Non è colpa mia se non mi sono ancora morta. Se non mi muoio mai. (*Silenzio*) Secondo te quanto vivo ancora?
Johnny - Lo devi chiedere al medico. Io che ne so. Chiediglielo a lui.
Glauce - Tu lo sai. Il medico al campo te l'ha detto. Parlavate piano l'altra volta. Quando un parente tuo parla piano con un medico è perché quello gli sta dicendo quanto ti resta. Dimmelo.
Johnny - Non mi ha detto niente. Te lo sei sogna-

AUTOPRESENTAZIONE

Tomba di cani, come tutti i testi che ho scritto finora, è nato, per così dire, da solo, a partire da alcune immagini, da alcune storie lette magari sul giornale, da alcune sensazioni accumulate nella vita vera, poi unite, trasfigurate, fatte teatro. Quando mi si chiede, o mi chiedo da sola, di che cosa parli *Tomba di cani*, se della guerra di Bosnia o della Seconda Guerra Mondiale, rispondo e mi rispondo che *Tomba di cani* non è un testo sulle atrocità della guerra, ma sulle atrocità della famiglia. La guerra del testo, che volutamente non richiama a nessuna guerra finora accaduta, e insieme ricorda qualsiasi guerra, dai tempi di Troia al Terzo Millennio, è un elemento di amplificazione, un mostro che ogni tanto si sveglia e oltre a falciare vite caricaturizza i meccanismi che legano esseri umani dello stesso sangue in un circolo asfissiante eppure perpetuato attraverso i secoli e i millenni, con il suo corollario di pentimenti, di amore, di coraggio e solidarietà sempre tardivi. Unico elemento fortemente sovversivo è l'amore, che però si paga sempre, restando in silenzio, restando a guardare la fine delle speranze. Ma spero che, alla lettura del testo o alla visione della messa in scena, che, desidero ricordare, per la prima volta nel 2002 è stata affrontata con coraggio e amore dal Teatro di Pistoia, da Cristina Pezzoli, Isa Danieli, Peppino Mazzotta, Sara Bertelà, Aram Kian, Federico Pacifici, Giuliano Amatucci e Antonio Casagrande, la forza di *Tomba di cani* non sia in un nichilismo senza uscita, quanto in un catartico ennesimo tentativo da parte del teatro di squarciare il velo di Maya che copre le nostre debolezze e le nostre meschinità, e di restituirci a noi stessi nudi. *Letizia Russo*

to. Chiediglielo, vai, vai da lui a sapere quanto ti manca. Ti ci voglio vedere. «Dunque, signora, vuole sapere quanto le resta. Mi faccia vedere le pupille. Oggi cos'è? Il 4? Beh, otto giorni le do, a occhio e croce. Direi non di più. Arrivederci avanti il prossimo». Ti ci voglio vedere. La mezzanotte del giorno prima ti ci voglio vedere.
Glauce - Guarda che non ho paura di morire.
Johnny - Certo.
Glauce - Non ho paura. (*Pausa*) E se quello mi dice Signora! Lei è immortale! Tu saresti felice?
Johnny - Come no. (*Pausa*)
Glauce - Otto giorni. È così poco? Te l'ha detto lui? Manca così poco?
Johnny - No. Non mi ha detto così. Non me l'ha detto.
Glauce - Secondo me ci ho un paio d'anni ancora. Un paio e poi basta. Sono giusti due anni ancora. È abbastanza, no? Voglio dire, sono stati abbastanza fino a oggi. Per essere stata al buio. Al buio tutto raddoppia. Va bene così. Sì. Due anni ancora poi basta. È tanto che sto al buio.
Johnny - Dove sta il sale?
Glauce - Da dove sto io tre passi poi due. Alzi il braccio e ci sta la mensola. È la terza cosa da sinistra. È un barattolo freddo. È il terzo. Rimettilo lì dopo. Li sennò non lo trovo dopo.
Johnny - Non potevi dire direttamente la mensola, no. (*Pausa. Poi, un po' per punirla*) Ah, domani ti fai il bagno.

Glauce - L'ho fatto la settimana scorsa. La vicina si disturba. Gliela chiedi sempre a lei l'acqua. Anche l'altra volta. Vado bene così. Fa pure freddo è meglio se non me lo faccio il bagno. Che poi si disturba pure.
Johnny - Gliel'ho già chiesto ha detto di sì. Non si stanca, è gentile.
Glauce - Ti piace la vicina?
Johnny - Domani ti fai il bagno.
Glauce - Da sola?
Johnny - Ti aiuto per la schiena. Il resto te lo fai da sola. Te lo puoi fare da sola.
Glauce - A spogliarmi anche mi devi aiutare. Che ci ho la schiena che mi si spezza. Che poi mi fai urlare come un cane alla luna, per il dolore.
Johnny - Quello va bene. Già che ci stiamo mettila a lavare la maglia, che te la vedo sempre addosso, solo quella.
Glauce - (*Silenzio. Poi, come ricordasse*) Domani è cinque. Ci devono dare l'affitto dell'altra casa. Come faccio a fare tutte le cose. Il bagno, l'affitto. Stanno lontani quelli, come si fa. (*Dispiaciuta per finta*) Mi sa che dobbiamo rinunciare al bagno. (*Accomodante*) Io tanto sporca non sono, comunque. Non ti preoccupare. Lo faccio volentieri, andate a prendere l'affitto senza farmi il bagno. (*Entra Vin*)
Vin - (*Sovrappensiero*) Non c'è niente da fare oggi.
Johnny - Sei tu.
Vin - La porta è aperta. È per questo che sono

entrato. Perché era aperta.

Johnny - È rotta. È un mese. Entra di tutto. Non ti preoccupare. Topi cani. A te chi ci fa caso.

Vin - *(Alla vecchia)* Buongiorno.

Glauce - *(Non risponde)*

Johnny - *(Alla vecchia, toccandola)* Ti ha salutato.

Glauce - Ah. Buongiorno. Anche a lei, certo. Certo. Buongiorno. Scusi. Per favore.

Vin - *(Non capisce)* Per favore?

Johnny - Lo dice apposta. Ti fa credere che sta male con la testa. Non è grave, non ti preoccupare.

Vin - *(Vedendo che il primo uomo sta cucinando)* Ce l'hai fatta a comprarti la roba tu. Io ci ho provato ma è che sono arrivato tardi. Avevano finito tutto. Pure la roba scaduta. Che di solito avanza. Invece stavolta pure quella è finita. Ma ormai siamo alla fine. Ormai ci manca poco.

Glauce - *(A Johnny)* Sei sicuro domani. Io, mi pare che l'affitto è più importante.

Johnny - Fai come ti dico io. Ci vai di pomeriggio a prendere l'affitto. Che non scappano quelli. Lo sai che non scappano. Sono sette mesi che non ci pagano. Che cazzo vuoi che gliene fregghi, se ci vai. Un mese in più uno in meno.

Vin - Dice che nella capitale ci sta un gran polverone. Dice che così tra un po' finisce tutto.

Glauce - *(A Johnny)* Lo so che non scappano. Me lo devo fare per forza il bagno.

Johnny - Non lo so poi vediamo. Anzi sì. Lo fai.

Vin - *(Non lo ascoltano)* Oh, comunque oggi è brutto fuori. Oggi non c'è niente da fare. Ci sta un vento proprio brutto. Secondo me è per quello che c'è nella capitale. È un cattivo giorno.

Glauce - *(A Johnny)* Mi spogli tu almeno per favore?

Johnny - Ti ho detto di sì. Ti ho detto di sì.

Vin - Capito cosa dicevo?

Johnny - Cosa.

Vin - Del tempo.

Glauce - È brutto fuori?

Vin - Uno basta che si affaccia. *(Imbarazzo)* Sì, c'è brutto, fuori, tanto. Ci sta il vento. Non è uscito nessuno stamattina, neanche dai campi sulle montagne. Perché c'è troppo vento. Al mercato però è finito tutto uguale. Non c'è più niente. Niente. Ma come fa la gente a non uscire di casa e finire lo stesso tutta la roba del mercato.

Glauce - È stato il vento a portare via le cose?

Johnny - *(Ride)* Sì...

Vin - Dice che oggi ci doveva stare il sole, il tempo bello. Per una settimana. Non è vero. Va a finire che piove, anche.

Glauce - Devo stare attenta domani allora. Devo stare attenta se piove. Mi devo asciugare bene alla nuca. Se prendo freddo poi mi ammalo. Così poi altro che due anni. Dice che fa vento pure domani?

Vin - Eh secondo me fa tre giorni. Non lo so se piove. Ma faranno tre giorni di vento.

Johnny - Non piove.

Glauce - No?

Johnny - Non piove. Asciugati, quello sì, la nuca, per bene. Ti fa male a uscire con la nuca bagnata se c'è vento. Forse il vento c'è ma non piove. Il cielo corre. Non resta fermo qua.

Glauce - No?

Johnny - *(Come ad una ragazzina stupida)* Non ti vuole far ammalare.

Vin - *(Ride. Pausa)* È passato da voi?

Glauce - Mi devo asciugare per bene.

Johnny - Sì. No.

Vin - Sì o no.

Johnny - Sì a lei, che si deve asciugare per bene. No. Non è venuto.

Glauce - Chi?

Vin - Uno. Non lo conosce.

Johnny - Guarda che questa sente tutto. Sicuro lo conosce.

Vin - E che ci sta da sentire quando viene quello. Semmai s'addormenta secondo me.

Glauce - Ma chi è, quello là che entra e si toglie il cappotto e siede e parla e non se ne va mai via?

Johnny - Lo vedi.

Vin - Sì ma non se lo ricorda di sicuro quello che dice. S'addormenta di sicuro. Pure io mi capita che mi addormento con quello che parla.

Glauce - Eh, ma che vuoi, è pure l'unico che entra in casa qua dentro. Me ne accorgo perché fa rumore il cappotto quando lo lascia cadere. Fa un rumore che fruscia che qui non si sente mai perché tu il cappotto non ce l'hai. Si sposta l'aria. Fa vento quando cade e se gli sto vicino lo sento sulla faccia e sulle mani. Puzza di naftalina. Tutto l'anno. Lo riconosco pure per quello.

Vin - E se lo ricorda di che parla?

Glauce - Dice nomi. Dice anni. Tanti. Di seguito. Certi nomi tomano. Gli anni no. Poi sento che si prende i soldi. Se li conta due volte. Forse per stare sicuro. E se ne va. Saluta sempre.

Johnny - E certo.

Vin - Lo Sparta Praga. Dal '25 a oggi. Compresse panchine e riserve. Uno dice sei il capo da venti anni che bisogno ci sta di queste cazzate. Che bisogno ci sta. Che ci ha da sempre la fissa dello Sparta. Oltre che ruba i soldi. Pure la fissa dello Sparta si permette. Dico sei il capo da venti anni. *(Breve pausa)* No ma poi l'hai visti gli occhiali.

Glauce - Che mi hai cucinato?

Johnny - *(Alla vecchia, stanco)* La solita roba. *(Precedendola)* Te la metto sul tavolo. *(Pausa)*

Vin - Dicevo gli occhiali.

Johnny - Sì.

Vin - *(Si era preparato da molto la battuta)* Ci ha due televisori degli anni '70 al posto delle lenti. Con tutta la cornice marroncina intorno.

Johnny - Quello è perché fanno schifo che non se li lava mai.

Glauce - Sei sicuro domani che la vicina ci dà l'acqua. L'altra volta mi ha detto che per farmi lavare a me non ha lavato il figlio piccolo.

Johnny - Così ti ha detto.

Glauce - Non me l'ha detto con cattiveria. Me l'ha raccontato come una cosa normale.

Johnny - Allora va bene.

(Pausa)

Vin - *(Arrabbiato)* È un coglione fino al midollo.

Johnny - Quello del pizzo.

Vin - Sì. Non vale niente. Ma come ha fatto a arrivare lì. È un idiota. A averci la pistola. Non dovrebbe esistere gente come lui. Dovrebbe morire. Non perché chiede il pizzo. Perché è coglione. *(Pausa lunga)*

Johnny - Quanto ci hai di debito con lui.

Vin - Ottocentoquarantasettemila. *(Pausa lunga. Cambio umore)* Lo sai una volta ho visto il figlio di

quella che ti lava la vecchia che si infilava un bicchiere dentro alla tinozza di fuori. E se la beveva.

Johnny - L'acqua.

Vin - Sì.

Johnny - Della tinozza.

Vin - Sì.

Johnny - E allora?

Vin - Il fatto è che ci si erano fatti il bagno in tre prima. Madre fratello e un amichetto del fratello.

Johnny - E allora?

Vin - Allora siccome poi il ragazzino è venuto verso di me perché andava a giocare gli ho chiesto com'è che si beveva l'acqua del bagno.

Johnny - E lui?

Vin - Dice che ci è abituato perché ce ne hanno poca di acqua e allora siccome dice che non sono tanto sporchi lui se la beve.

Johnny - Secondo te si bevono pure la sua? *(Indica la vecchia)*

Vin - Non lo so.

(Pausa)

Glauce - Quand'è che me lo ridanno?

Johnny - Cosa?

Glauce - L'anello. Che mi hai preso. Quand'è che me lo ridanno?

Johnny - *(I due uomini si alzano)* Se ti presenti là e gli rivomiti tutta intatta la roba che ti ci ho comprato. Allora ti ridanno l'anello. Ma gliela devi rivomitare tutta intera come nuova.

Glauce - Me lo potevi almeno chiedere. Era di mia figlia. Hai rubato l'anello di una santa. Hai fatto peccato.

Johnny - Sì sì. Va bene. *(Escono. A parte)* Vecchia stronza.

Glauce - Neanche se non mangio? Neanche se gli riporto tutta la roba cucinata?

(Porta che si chiude)

Buio

Scena 5

Johnny, Mania. In un non-luogo.

Johnny - Ma come fai a riderci.

Mania - Dovrei piangerci? Secondo te io dovrei?

Johnny - Non è una cosa facile.

Mania - È che a qualcuno gli tocca che i figli glieli spara un cecchino. Io mi è toccato che gliela levo io la vita. Se guardi bene gli faccio pure un favore a farlo finire io.

Johnny - Allora è facile. Scusa. Detta così è proprio facile. *(Pausa)*

Mania - La sai quella del bambino che nasce morto.

Johnny - Che fai?

Mania - Non la sai. Una madre va a partorire in ospedale. È una madre carina, di quelle con le treccine che non è mai cattiva e aspetta da tanto il suo bimbo. Il suo bambino che gli è cresciuto dentro che sono mesi lunghi e corti. Il suo bambino bello, chissà se è biondo come me o moro come papà. Che quello che hanno fatto lei e il papà per fare a lui non è più per niente sporco, per niente peccato. Allora finalmente va a partorire in ospedale, con la macchinina del maritino e le treccine belle composte, la valigietta con il necessario e il completino per il bimbo: è un maschietto. E lei pensa ai viaggi diversi che stanno a fare loro tre

sulla macchinina. Il maritino fa il suo viaggio che pensa alle sigarette che tra un po' si fumerà tutte insieme e è felice, e pensa alla mogliettina e zitto zitto prega che rimane sempre bella così pure sopra al letto dell'ospedale, pure dopo che il loro bel bambino, speriamo che biondo come lei, è uscito. La mogliettina fa il suo viaggio che lo sa che adesso non ci sta nessuno che è più importante di lei in quel momento. Che il maritino e il bambino adesso adesso in quel momento proprio sono solo suoi e poi magari non più però adesso sì. E il bimbo che sta a galla dentro alla pancia dentro alla mamma dentro alla macchinina come un pesciolino nella boccia se lo porti in giro e fa il suo viaggio che un po' gli dispiace di lasciare la sua spiaggetta il cuore della mamma che batte sempre uguale e viaggia e pensa che ci deve essere pure un altro mare e però sogna gli orizzonti del mondo e i pesci e le vele e il sale e le mani che battono sopra all'acqua e tutto è bello, proprio bello, pure se non lo sa bene che cosa sono pure se non lo sa che sulla terra non si galleggia e allora tutto è così bello che non gli dispiace poi tanto di uscire dopo mesi. L'ultimo semaforo gli ultimi metri l'ospedale ci ha la faccia di un vecchio colla bocca spalancata ma è una bocca buona senza cattiveria. La mamma scende. Adesso a dire il vero non è che pensa. Entra in ospedale, saluta il maritino, saluta pure la macchinina, così, per tenerezza, e dice, alla macchinina, vedrai, la prossima volta saremo in tre. E nessuno sa niente di quello che succederà. Perché nessuno lo sa mai. Un altro bacino al maritino, ciao, scompare dietro la porta dell'ospedale. Naturalmente c'è la pace, tutto è al suo posto, i medici, gli infermieri, neanche una macchia per terra. La mettono sul letto. Un posto pulito, con una bella luce.

Sta bene signorina?
(*Recita, fa la stizzita*) Signora, prego, signora, mio marito è fuori che mi aspetta.
Sì mi scusi, signora, vedrà che andrà tutto bene. Già deciso il nome?
Non lo so siamo indecisi tra il nome del padre di mio marito e di mio zio ma anche tra quello del cugino di mio nonno e della madre di mio marito, naturalmente al maschile però, glielo dicevo mentre venivo a mio marito che anche...
Va bene va bene, per adesso pensi a stare giù, non sprechi fiato, respiri profondo eh, ci vediamo tra un po'.

La mamma sta giù come gli ha detto il medico, respira bene, pensa al nascituro, pensa a quando sarà un famoso architetto o un ingegnere o un politico... Pensa a che vestito si metterà per farsi la foto insieme a lui prima che parte militare, pensa a quanto sarà bello, per niente debole, non piangerà mai non chiederà mai niente a nessuno. Pensa al maritino e gli sembra che magari adesso fuori sta sudando e fumando ma scuote la testa e pensa che non è così, lui non fuma e ci ha sempre fiducia in lei. Però magari è meglio se non mi vede mentre partorisco. Che dice che un po' di sangue esce sempre e non è bello farlo vedere. E arriva il momento che bisogna farlo uscire a questo bambino, a questo figlio.

Adesso soffro, pensa, chissà come devo soffrire, che l'ha detto dio che tocca soffrire, ma va bene

anche così, il mio bel bambino il mio bel bambino, partorirò senza dire parolacce, per non offenderti le orecchie, eh bambino mio, urlerò piano così non piangerai per la paura quando vieni fuori. E il bambino viene fuori. Per niente difficile, niente dolore.

Johnny - (*Sotto sotto è moralista*) Liscio come una pisciata.

Mania - (*Imbarazzo, ma finge di no*) Eh. Così. Il medico guarda un po' così l'infermiera e l'infermiere. La mamma pensa Non avranno mai visto un bambino tanto bello. Bello di mamma, neanche mi ha fatto soffrire, neanche un urlo mi ha fatto fare, bello di mamma sua...

Il medico se ne va, l'infermiere pure. L'infermiera li segue ha il bambino avvolto in un asciugamano. La mamma sogna. Il medico parla.

Questo qua è nato morto.

Sembra un vitello avvizzito - fa l'infermiere.

Johnny - Hai finito?

Mania - No no aspetta. Tanto mica ti scandalizzerai per una cosa del genere no?

Johnny - No no.

Mania - (...) Allora. Sembra un vitello avvizzito - fa l'infermiere.

Johnny - Già l'hai detto.

Mania - Se mi interrompi ogni volta. Allora. Il vitello... Sì.

E adesso chi glielo dice a quella?, fa il medico.

Ma che vuole, fa l'infermiera, manco gli si sono scomposte le treccine, beata a lei. Mica può avere tutto dalla vita, manco uno strillo, e lo voleva pure vivo?

E adesso chi glielo dice a quella?, ripete il medico, che è uno sensibile.

Tiriamo a sorte - dice l'infermiere. Esce il medico. No no, io ci ho un'immagine, e mica mi posso mettere appresso a tutte le madri fallite dell'ospedale, che poi mi vengono tutte intorno a me Dottore dottore come mai che è morto mio figlio, dottore mi fidavo di lei ho passato la mazzetta all'usciera per farmi dare il suo nome dottore dottore come mai...

No no non se ne parla, che oltretutto sono pure un po' sensibile a queste cose...

Turno dopo. Esce l'infermiere.

No aspettate non si può, lo sapete com'è che quando qualcuno mi strilla contro io mi viene di menargli, no? E come faccio con quella secondo voi? Sai gli strilli che tira? No, no, vacci tu - fanno all'infermiera.

Va bene va bene - fa quella - ho capito. Si rassetta la gonna sotto al camice, si dà una guardata allo specchio, prende il ragazzino e va.

Me lo fa vedere? La mamma è un po' gelosa, tutta seria, quel figlio è suo, quel figlio tanto bello. Dopotutto è passata un'ora e questi che ancora non glielo fanno vedere. Che se glielo portano e è brutto li denuncia per scambio nella culla. La mamma tende le braccia. È imbronciata e felice. L'infermiera si ferma. Allarga le gambe e fa...

Johnny - Basta.

Mania - Non lo vuoi sapere come va a finire?

Johnny - No.

Mania - Ma perché, guarda che ti fa ridere.

Johnny - Basta.

Mania - Proprio all'ultimo.

Johnny - Sì. Basta. Non voglio sentire niente. E ci

hai pure due figli.

Mania - Pure tua madre ce ne ha due. Sai quante donne ci hanno due figli. (*Pausa*) Oggi mi ha fatto stare male tua madre. (*Pausa*)

Johnny - Te l'ha detta lei la storiella del nato morto?

Mania - No, quella già la sapevo. (*Capisce in ritardo*) Mi ha fatto stare male sul serio.

Johnny - Ti ha raccontato.

Mania - Non è quello. Di solito racconta e basta. Di tua sorella di come è morta. (*Insinuante, per fargli male*) Che il cecchino gli ha sparato prima alla gamba. Che ha fatto secca a parecchia gente che correva lì a salvare a lei. Un tiro a lei, che la faceva strillare e non la faceva morire - due, tre morti. Un tiro a lei e due tre morti... Ma lei c'era?

Johnny - Chi.

Mania - Tua madre. La vecchia. Stava là?

Johnny - (*Sfugge*) Non lo so non me lo ricordo.

Mania - (*Saputella*) No perché ci ha un bel freddo al cuore. Se ci stava là e ha visto e non si è corsa a salvare alla figlia. Ci ha un bel freddo al cuore. Che poi manco mi stupirei.

Johnny - (*Stanco, disturbato*) Se li è tolti là gli occhi. Quella volta. Quando gli hanno detto che la figlia...

Mania - La figlia. Era pure tua sorella.

Johnny - Sì ma da morta è diventata del tutto sua figlia, solo sua figlia. (*Riprende il discorso*) Quando gli hanno detto che la figlia stava stesa, a trecento metri dal campo degli eserciti e era morta.

Mania - Allora non c'era lì, al momento.

Johnny - C'è andata. Appena gliel'hanno detto è andata là e l'ha vista.

Mania - E è salita su tutti quei cadaveri che gli si erano fatti intorno.

Johnny - Sì è cavata gli occhi. È qualcosa già da solo, questo, penso.

Mania - Che vuol dire.

Johnny - Niente. È che dico che è già qualcosa che si è cavata gli occhi. Non c'è bisogno di dire tanto altro.

Mania - L'hanno pure violentata. A tua sorella. Alla figlia di tua madre.

Johnny - Hai finito. Che cosa vuoi.

Mania - (*Punitiva*) Pure io volevo dirgli basta a tua madre. Oggi non ha solo raccontato. Oggi mi ha messo in mezzo anche a me oggi.

Johnny - Non l'aveva mai fatto.

Mania - Forse sta per morire. Sta per morire e ha deciso di dire tutto. Che io...

Johnny - Parlavi di mia sorella. Parlavi di lei.

Mania - (*Ride*) Lo sapevano tutti tranne me. (*Seria*) Mi ha fatto stare male. Sono cose passate. (*Ride*) Io non parlo dei morti. Mai ho parlato dei morti. Quelle altre sono cose passate.

Johnny - Ti giustifichi.

Mania - (*Birichina*) È che certe volte. La notte mi viene la paura. Le anime trasudano su per il pavimento. Ti sto raccontando una debolezza, mi ascolti? (*Pausa*) Certe volte di notte non so dormire. Mi dimentico come si fa a chiudere gli occhi. Certe volte di notte mi metto a chiamare il piccolo e lui tutto impaurito, che non sa se corre in un sogno o in una casa, viene da me. (*Ride*) Mi dice Mamma perché gridi, io gli mento e dico che era un sogno brutto, che io non ho detto niente, e che però se ha



SCHEMA D'AUTORE

LETIZIA RUSSO è nata a Roma il 22 dicembre 1980.

Ha scritto per il teatro:

niente e nessuno (una cosa finita), rappresentato nel 2000 a Castelnuovo di Farfa, nell'ambito del festival curato dal direttore del Teatro di Roma Mario Martone, "Per Antiche Vie". *Tomba di cani*, Premio Tondelli 2001 (sezione under 30 Premio Riccione per il Teatro) rappresentato per la prima volta

nel 2002, con Isa Danieli e la partecipazione in video di Antonio Casagrande, regia di Cristina Pezzoli, produzione dell'Associazione Teatrale Pistoiese / Teatro del Tempo Presente. Lo spettacolo ha ricevuto tre nomination (Isa Danieli migliore protagonista femminile; Cristina Pezzoli migliore regista; Letizia Russo autore di migliore novità italiana) al Premio ETI - Gli Olimpici del Teatro. Isa Danieli ha vinto nella sua categoria. *Tomba di cani* ha ricevuto il PREMIO UBU 2003 nella categoria Migliore novità italiana. Nel 2003 "Tomba di cani" è stato oggetto di una tesi di laurea presso l'università di Pisa. *Asfissia*, commissione "Festival di Candoni - Arta Terme", con mise en espace nel novembre 2002 nell'ambito dello stesso Festival, e lettura nel settembre 2003 al Piccolo Teatro di Milano nell'ambito di "Tramedautore". *Binario morto-Dead End*, commissione del National Theatre di Londra, festival "Shell Connections", con messa in scena nel luglio 2004 al National Theatre di Londra, tradotto in inglese da Luca Scarlini in collaborazione con Aleks Sierz. *Babele*, primo testo di una trilogia sul potere. Debutto a Napoli nel gennaio 2004 nell'ambito della rassegna "Petrolio" curata da Mario Martone, con la regia e l'interpretazione di Paolo Zuccari accanto a Roberta Rovelli. Ha in preparazione un testo, con debutto alla fine del 2004, con interpretazione e regia di Fausto Russo Alesi; un testo commissionato dalla compagnia *Artistas Unidos* di Lisbona, Portogallo, con la regia di Jorge Silva Melo, con rappresentazione nel 2005 al Teatro Nacional di Lisbona; una traduzione dell'*Edoardo II* di Marlowe, per la regia di Antonio Latella.

Ha partecipato, fra il luglio e l'agosto 2002, alla quattordicesima International Residency del Royal Court di Londra. Ha scritto per la radio, trasmissione "Teatrogiornale" di Rai Radio3:

I conigli sulla luna, *Lo spirito nell'acqua*, *La via del mare*, *Qoèlet*, *Kilmainam Gaol*, trasmessi da Rai Radio3 tra gennaio e maggio 2002.

Ha tradotto dall'inglese, fra gli altri:

On an Average Day, di John Kolvenbach; *Gross Indecency*, di Moises Kauffmann; *Easy Access (Solo Remix)* e *Death & Dancing*, di Claire Dowie; *The Tale of the Allergist's Wife*, di Charles Busch; *Body Language* e *A Word from our Sponsor*, di Alan Ayckbourn; *Humble Boy*, di Charlotte Jones; *Gagarin Way*, di Gregory Burke; *Tiny Dynamite*, di Abi Morgan; *Japes*, di Simon Gray; *Hysteria*, di Terry Johnson; *Iron*, di Rona Munro.

Dal portoghese brasiliano, per il Festival Intercity Connections 2004 (Teatro della Limonaia) ha tradotto:

O leopardo, di Antônio Rogério Toscano; *Quase nada*, di Marcos Barbosa de Albuquerque; *Vestir o pai*, di Mário Viana. ■

paura può dormire insieme a me. Allora io lo stringo e lui mi chiede Quando torna papà e io gli dico presto e è così che sono passati due anni. (Ride) Certe volte di notte viene la paura e sale su dal

pavimento e sale sul letto e mi sussurra e mi chiama... (Pausa. Torna seria e offesa) lo non ho mai parlato di morti. È lei che lo fa. È la vecchia. Pausa

Johnny - Quando torna.

Mania - Chi? Lui? Luther?

Johnny - (Spazientito) Tuo marito, certo. Ce n'hai uno di marito, no? Quando torna dal confine.

Mania - Mi ha scritto tre mesi fa. Non c'era manco una parola sul ritorno. Non mi ha manco chiesto di scrivergli. Mi ha detto solo che è passato di grado. Che a Cinossèma gli hanno fatto la cerimonia.

Johnny - Ancora casino fanno a Cinossèma. Vanno a finire tutti là.

Mania - Mi ha detto che quello è il posto in cui ti mandano se sono sicuri che sai ammazzare come si deve. Quello è proprio il confine. Non ti ci mandano se sei una leva semplice. Lui è stato bravo e li l'hanno fatto passare di grado. Con tutta la cerimonia.

Johnny - Sei sicura che sta bene.

Mania - Chissà se me lo chiedi col cuore o col calcolo. (Pausa)

Johnny - (Sospira) Sei sicura che sta bene.

Mania - (Ride) Secondo me è invulnerabile. Me lo immagino alla cerimonia che gli hanno fatto. Sotto le bombe degli aerei. E lui lì, con la divisa buona e il cordone rosso intorno al braccio e i guanti bianchi e il fuoco che non lo colpisce. Mi ha detto che gli hanno fatto delle foto, che me le manderà presto.

Johnny - È felice a Cinossèma.

Mania - Non lo so. Ma torna. Non oggi. Neanche domani. Ma torna.

Johnny - Forse non ti ha chiesto di scrivergli perché la verità è che sta in pericolo.

Mania - In pericolo?

Johnny - È il confine quello. Non è finito niente. Non basta che parlino nella capitale. Non è finito proprio niente e quello è il confine.

Mania - Ormai lui ha i guanti bianchi e il cordone. Vuol dire che dio non vuole che muoia. Non mi ha chiesto di scrivergli perché a ogni lettera ha perso un pezzo d'anima. A ogni lettera era un po' meno se stesso. Me ne ero accorta piano piano. Non mi mette paura. Lo fa per non morire. Si svuota un po' ogni giorno, per non morire, e per fare bene quello che deve fare per lo stato.

Quando sarà tornato vorrà che lo riempia io.

Johnny - Chissà perché sei stata con me.

Mania - Che significa.

Johnny - Non era una frase difficile.

Capisco che non hai la risposta pronta. Ma la domanda la capisci, almeno, no? Perché sei stata con me.

Mania - Ti amo.

Johnny - A chi?

Mania - (Non è per niente seria) A te. A te io ti amo. Sul serio.

Johnny - Non mi devi dire le cose che non sono vere.

Mania - Non me lo sarei preso il tuo seme se non ti amavo. Se non ti amavo per me il tuo seme era sporco e non lo volevo.

Johnny - (Vittima) Che ne so, magari ti sei chiusa

il naso e chiuso gli occhi e hai sentito solo quello che ti andava di sentire.

Mania - Che devo fare io secondo te. Non voglio dirti più che ti amo.

Johnny - Ecco brava. Che almeno mi risparmi il falso.

Mania - Io ti sto pagando la libertà. Io mi apro il corpo e ti pago la libertà. Se lui torna e mi vede gonfia di te tu muori. Che altro devo fare secondo te. Se secondo te non è amore questo, pagarti la libertà. È passato di grado a Cinossèma, per le azioni sui monti.

Johnny - È stato bravo.

Mania - Fa quello che deve fare. Ammazza chi deve ammazzare e chi vuole ammazzare e ha i guanti bianchi anche dopo aver ammazzato trenta persone.

Johnny - *(Ride)*

Mania - Che se tu stai qui e sei stato con me e non sei andato a morire sopra a una montagna dentro al freddo, col freddo dentro, è perché lui sta lì a morire per lui e per te.

Johnny - L'hai letta sul giornale questa.

Mania - È la verità.

Johnny - Guarda che non ho disertato.

Mania - No.

Johnny - Ma che ne sapevamo a quel tempo della guerra. Ci avevo diciassette anni quando mi hanno detto che non avevo le misure del soldato. Quanto mi hanno preso per il culo tutti. Tutti puliti, tutti con la divisa e il basco nero. Io no, ancora coi pantaloni corti e le mutande di una settimana. Ti dico che quando è morto quello che mi prendeva per il culo più di tutti, sono stato felice, come non lo sono mai stato in vita. Quel porco di merda. Due mesi di mare a farsi seghe e strategie intelligenti, poi un siluro, dritto dritto da non si sa dove e ciao. Alla madre gli hanno spedito le medagliette e un telegramma di congratulazioni.

Mania - Di condoglianze semmai.

Johnny - No, no. Di congratulazioni. Per aver dato il figlio allo stato. Tu non lo puoi sapere quanto ho goduto. Essere vivi. Quelle medagliette morte contro me vivo.

Mania - Ringrazia dio che non lo sai che è la guerra.

Johnny - Certo che lo ringrazio. Tutti i giorni e tutte le sere. Manco te lo sai. Lo ringrazi pure tu dio tutte le sere?

Mania - Io lo so che cosa è la guerra. Perché so che cosa vuol dire aspettare anni che finisce tutto. Così finalmente si può dire ai figli che abbiamo fatto come si fa a diventare normali, mediocri. Mentre i figli degli altri, negli altri posti, con le altre lingue, sanno come si fa a diventare felici.

Johnny - *(Silenzio. Poi)* Mi ami?

Mania - Sì. *(Ride)* Non glielo raccontare alla vecchia. Intendo tutto quanto, che ti pago la libertà con l'aborto. Che se lo sa che io che sono una femmina te la pago a te che sei un uomo crepa. *(Ride)* Oddio, poi se glielo vuoi dire, così ci leviamo un pensiero... Vedi come cambiano tutte le cose? Adesso se c'era la pace e i ristoranti aperti ti potevo offrire il pranzo e nessuno avrebbe avuto di che ridere. Se mi va ti pago il pranzo o la libertà e lo posso fare.

Johnny - Se lui non torna?

Mania - *(Seria)* Torna.

Johnny - Se non torna io voglio vedere come ti esce da dentro una vita che ho fatto io.

Mania - Torna. Non oggi. Non domani. Ma torna. Ha due figli qui, e me. Tornerà per questo. Si svuota ogni giorno di più, lo fa per resistere, per tornare. *(Pausa)* Eppoi comincia a essere tardi. Sono già due mesi. Lo sai pure tu che tra un po' non è più legale neanche in guerra.

Johnny - *(Lungo silenzio. Poggia la testa sulla pancia di Mania, pensa a tutto quello che è stato detto)* Mi ami?

Mania - *(Non lo ascolta)* Dove si fanno queste cose quando l'ospedale non c'è?

Johnny - Mi ami?

Mania - Mh?

Johnny - *(Amaro)* Al campo degli eserciti. Qualche crocerossina aiuta a non soffrire, mi sa che per un paio d'ore prima ti fanno i test per capire se devi farlo o no. Test della mente, anche.

Mania - Passerò tutti i test. Ero brava a scuola, avevo tutti sette.

Johnny - Ci vogliono molti soldi.

Mania - Certo. Mi pare anche abbastanza giusto. Sono vite in fondo.

Johnny - Soldi che io non ho.

Mania - *(Ride)* Non mi guardare. Io l'oro l'ho dato tutto allo stato per la guerra.

Johnny - Cercherò qualcosa da fare. Da vendere. Ieri ci ho provato, non ci sono riuscito. *(Pausa)* Quando lui torna tu mi lasci vero.

Mania - Non siamo sposati. Come faccio a lasciarti. *(Pausa)* Vuoi che cambi la serratura di casa e faccia finta di non conoscerlo e fargli credere che è diventato pazzo al confine?

Johnny - Che te lo chiedo a fare.

Mania - È mio marito. Tutti si aspettano che io mi comporti così quando tornerà. I bambini, soprattutto. Ma non vuol dire che non ti rivolgerò più la parola. È mio marito. Ti amo.

Johnny - *(Si stacca)* Ti ricordi domani di far lavare mamma. Ne ha bisogno.

Mania - Non lo so. Non so se deciderò di affogarla. Dopo aver lavato i piccoli.

Buio

Scena 6

Johnny, Glauce, a casa.

Glauce - Che ora è. *(Silenzio)* Scusa sai l'ora? Oh ma ci sei? Oh? *(Urla)* Sapete l'ora? Sapete l'ora? Qualcuno sa l'ora?

Johnny - *(Poggiato con la testa sul tavolo, le braccia conserte. Non risponde, ma fa un verso)*

Glauce - *(Infastidita)* Ah c'è qualcuno allora. Ci sei. Fai come tuo padre. Che era il vizio che ci aveva lui di non rispondere. Fai come lui. Uno chiede una cosa e non ci ha risposta. *(Pausa. Più forte)* Che ora è?

Johnny - Le due meno venti.

Glauce - Tanto ci voleva. Che vizio brutto che ci avete tutti e due. Quello non c'era una volta che rispondeva. Figurati poi se ci avevo bisogno di soldi. Se gli dovevo chiedere qualche soldo. Manco mi guardava. Una vita ho mandato avanti tutto quanto con quei quattro soldi del salario che mi dava e che non si nascondeva non so dove. Una

vita. *(Pausa)* Scusa che ora è?

Johnny - *(Scatta in piedi)* Le due meno venti. Sei un po' nervosa oggi.

Mania - Non sono ancora le due meno un quarto? Non sono passati ancora cinque minuti? *(Johnny non risponde. Rabbia)* E non risponde. Non sono ancora passati cinque minuti? Non sono ancora passati? Oh, proprio come lui. Ma a chi sei figlio tu? Non t'ho cresciuto io a te? T'ho cresciuto io a te, perdio! *(Si accorge della bestemmia, si fa il segno della croce e di conseguenza)* Devo andare a confessarmi. Accompagnami dal prete.

Johnny - No.

(Johnny si alza e comincia ad andare via)

Glauce - *(Cambia tono, si è accorta che Johnny sta andando via)* Dove vai? Vai via? Mi lasci sola? Perché esci?

Johnny - *(Dolce dolce, sarcastico)* Sono passati cinque minuti. Vedi che sono passati cinque minuti? A forza di strillarli li hai fatti passare cinque minuti, sono scappati per i tuoi strilli, si sono messi paura i cinque minuti. *(Apra la porta)*

Glauce - Dove vai? *(Johnny non risponde, se ne va)* Dove vai? Vai via? Dov'è che puoi andare alle due meno un quarto?... Ti serve qualcosa? Ti manca qualcosa? Niente. *(Lunga pausa. Magari si sente il ronzio di una lampada o di un frigorifero)* Niente. Guarda che t'ho visto. *(Pausa)* Ah ma allora te ne sei proprio andato. Che si fa. Quand'è così. A una cieca fare pure muta e sorda non è proprio una bella cosa eh. *(Guarda in alto d'ora in poi, di tanto in tanto)* Che a te ti disturbo? No dillo eh. Non è che mi offendo. Eh lo so ci hai ragione. Ti chiamo solo se sto da sola. Con Johnny non ti ci faccio parlare mai. Eh ma figlia mia, lo vedi come mi tratta? Lo vedi come fa? Non è buona educazione no. *(Pausa)* No si si guarda cinque minuti e basta ti rubo cinque e basta. Che con qualcuno devo pure parlare. Sei mia figlia no. Io lo so che mi vuoi bene, tu. Tu, lui no. Guarda che in fondo tu hai fatto la cosa migliore ad andartene via senza fare figli. Magari adesso pare brutto che te lo dico davanti a dio e a tutti i santi che stanno lì *(Segno della croce)*, ma hai fatto proprio bene. *(Pausa)* Oh ma lo sai quanta gente c'era al funerale? Mi pareva di vederli lì in chiesa. Vederli proprio. Tutti quegli uomini. C'era pure qualche avvocato. Te l'ho già raccontato, vero? *(Pausa)* Hai fatto davvero il miglior affare. Quel giorno era tuo fratello che mi diceva chi c'era in chiesa. Mi teneva sottobraccio in piedi. Siamo stati in piedi tutto il tempo. In piedi al primo banco. Non ci siamo seduti mai. I fiati della gente. Tutti li sentivo. Tutti addosso che non ci stava più spazio. I fiati, suonavano. Non ci stava l'organo, niente. Solo i fiati. Io col dito passavo sopra alla targhetta attaccato sul banco. C'era un nome e un cognome. Mi sforzavo di ricordarmi chi era quello segnato lì, che cogli occhi sani sicuro l'avevo letto e invece niente. Johnny mi diceva chi c'era, io quasi li vedevo. E quando il prete faceva le domande. I fruscii delle parole che non andavano mai insieme. Lontano, dalla porta non la smettevano mai di entrare scarpe. Dall'inizio alla fine. Due o tre botte ho sentito pure. Nella fila dietro a me. Era uno che è svenuto tre volte penso. E i nasi che soffiavano. Alla fine li riconoscevo pure se erano nasi maschi o femmine. E le pacche sulle spalle a

Johnny e le carezze a me. No sulla faccia però. I fiati. Di quelli che passavano da me a dirmi condoglianze. Tutti sulle spalle li sentivo. Che vuol dire che non mi guardavano. Che ancora mi usciva sangue dagli occhi. E la benda l'ho cambiata tre volte al funerale. A pensarci adesso non mi sentivo così felice per tutta la gente che c'era da quando quella volta hai fatto la comunione e avevo invitato tutti i parenti e gli amici, e la gente che conoscevo poco anche. Che poi, magari me lo sono solo sognato eh, però mi sa che un avvocato grosso, coi baffi, che stava in prima fila e piangeva a cascata, c'era anche quel giorno, quell'anno della comunione. La stessa mano che mi stringeva la mia proprio. Stesso anello al mignolo. Magari me lo sono sognato, eh. Però. Però. *(Complice.)* Mi pareva che era proprio lui. Figlia mia, manco a farlo apposta ti sarebbe riuscito un capolavoro così. Un miracolo. Manco io ti avrei saputo dare un consiglio fatto così bene. Mille uomini a piangere per te, mia figlia! dentro a una chiesa. A piangere a piangere. (...) Che poi io penso che qualche occhiataccia storta se la sono pure tirata, qualcuno, tra di loro, eh, «E che ci fai tu qua? E che ti piangi?» *(Ride)* Poi si saranno girati dall'altra parte per non farsi vedere. E per non far vedere che vedevano. E per non pensare male di te, che stavi lì per terra stesa dentro alla bara. Che poi pensare male di te significava solo capire che non erano unici, nessuno di loro.

(Ride) E invece che capolavoro hai fatto, figlia mia! Il teatro, proprio. Che a un certo punto si è fatto silenzio. Ci stava solo il fischio dentro alle mie orecchie. E due scarpe sole che vanno sopra all'altare. E una cosa di metallo che cade. Poi "schiaff schiaff" comincia un lamento Che io l'amavo che lei è morta vergineeee... *(Ride)* Come il teatro. Era la voce di quel tuo ragazzo. La cassa di legno che ci stavi dentro tu e lui sopra. Tuo fratello mi ha descritto con la voce tutta la scena, lui tutto disperato sopra la bara, col pennello e il barattolo di vernice. Schiaff schiaff lo amavoo. Schiaff schiaff Voglio morire pure io. Poi altre quattro scarpe che salgono su e si portano via quel bravo figlio. Non ci stava manco bisogno che lo diceva tuo fratello. Era chiaro tutto quanto. *(Riflette)* Parlava tanto tuo fratello quella volta, e parlava pure bene. Solo adesso gli prende che deve fare come il padre, che non risponde. *(Ride)* Ma che capolavoro, figlia mia! lo non lo sapevo che eri così intelligente. Che ti sei santificata con una morte sola! Se lo sapevo che avevi fatto una mossa così intelligente, neanche me li cavavo gli occhi, ma ti guardavo, tutta stesa e composta. E forse ti avrei visto sorridere per come eri riuscita bene a fare la tua idea.

Ma lo sai cosa mi succedeva a me, se morivo quand'ero giovane come te? Solo tuo padre ci avevo al funerale. E manco lo so se piangeva. Solo i suoi tacchi sul marmo della chiesa. Eh, santuomo. *(Si corregge, con risentimento e sarcasmo)* Porcuomo. E con chi se li lanciava gli sguardi. Da solo. Che magari poi pensava a altro. Mentre si guardava l'orologio e le punte delle scarpe. Pensava magari a tutti i panni che non avevo lavato quel giorno, perché non avevo fatto in tempo, dato che ero morta all'improvviso. Al letto sfatto,

alla polvere. Che non avevo sistemato niente prima di morire. «Potevi morire domani». Questo avrebbe pensato, mentre eravamo soli pure dentro alla chiesa. Io e lui. E il prete, certo. Magari un po' in ritardo però, che lui magari gli diceva «Faccia, faccia con comodo, non è una cosa importante, è solo mia moglie. Pensi un po' lei, mi ha lasciato tutta la casa in disordine. Si adesso mi tocca a me metterla a posto. Eh, per cui, se vuol essere così gentile che mi fa un ritardo piccolo, un ritardino insomma, così la seppelliamo e a me non mi tocca passare tutto il giorno in casa...»

E invece tu come le attrici sei uscita di vita, con una morte sola ti sei santificata in cielo e in terra. Che ormai non c'è più nessuno che parla di te, stai sicura. E non hai manco lasciato figli. E hai fatto bene. Che poi non lo so come avrai fatto, con tutti quegli amici che ci avevi. Mah, avrai avuto i tuoi metodi... Comunque brava figlia mia, mi viene voglia di darti una pagella con tutti dieci come quando eri piccola e io il sabato ti davo un voto per tutte le cose che facevi. Come rifacevi il letto, annaffiavi le piante, cucinavi le prime cose... *(Comincia ad andare via)* Un bel dieci ti darei, il dieci con la lode. L'undici mi inventerei per te. Che poi non lo so se tu i figli, un figlio, magari, lo volevi. Secondo me no. Ma guarda che tanto hai fatto bene così. Tutto bene, il miglior affare. Guarda tuo fratello, mio figlio!, come s'è fatto, che neanche risponde più.

Buio

Scena 7

Il 3° uomo è in piedi. Ogni tanto, come in tutte le sue scene, si passa una mano sulla testa calva e si pulisce gli occhiali. Alterna momenti di aggressività a momenti di sottomissione. Arriva Vin da un lato.

3° uomo - Siediti.

Vin - Ci abbiamo molto da parlare.

3° uomo - Solo due minuti.

Vin - Allora. Allora resto in piedi.

3° uomo - Io penso che ti devi sedere.

Vin - No grazie non mi va.

3° uomo - Siediti.

Vin - Cazzo vuoi.

3° uomo - Siediti e basta.

Vin - Parla e fammi andare via.

3° uomo - Ti siedo per favore.

Vin - No. Manco ti conosco e mi dai gli ordini.

3° uomo - Te lo sto a chiedere. Come favore.

Siediti.

Vin - Se stiamo a fare una gara lascia perdere.

(Pausa. Il 3° uomo demorde, si gira di fianco per non guardare Vin) Io alla fine mi pensavo che te lo prendevi l'anello.

3° uomo - Eri tu che dicevi. Che ci avevi un altro a cui darglielo no. Quello. Che ha fatto. L'ha preso.

Vin - No.

3° uomo - E allora perché me lo dovevo prendere io.

Vin - Perché lui. Johnny ti ha. Salvato.

3° uomo - Non gliel'ho chiesto io.

Vin - Sì però alla fine...

3° uomo - Alla fine che.

Vin - Alla fine...

3° uomo - Che.

Vin - Niente. *(Pausa)*

3° uomo - *(Tira fuori dalla tasca un libretto nero. Sfoglia le pagine. È più sicuro di sé)* Com'è che ti chiami tu.

Vin - Vin.

3° uomo - Di cognome.

Vin - Ti interessa così tanto.

3° uomo - Non mi ricordo. Se ti hanno segnato col nome o col cognome.

Vin - Segnato a che.

3° uomo - Qua sopra.

Vin - *(Guarda il libretto. Silenzio)* Che vuole dire.

3° uomo - Non sei tu quello.

Vin - Quello chi.

3° uomo - Quello. Che ci ha i debiti. Da prima. Della guerra.

Vin - *(Finge)* Mi sa che ti stai a sbagliare.

3° uomo - Eppure.

Vin - Mi sa che ti stai proprio a sbagliare.

3° uomo - Eppure. Eppure. *(Pausa)*

Vin - Da quando è. Che queste cose girano. Da quando è che uno che non mi conosce a me sa quello che faccio io.

3° uomo - Da quando il capo mi ha dato a me questo lavoro..

Vin - *(Stupito)* Questo lavoro.

3° uomo - Quello di andare a prendere i soldi da quelli che stanno segnati qua sopra.

Vin - E perché te l'ha dato a te. Chi sei tu. Il figlio.

3° uomo - Non ci ha figli.

Vin - Non ci credo.

3° uomo - Lo vedi il libretto mi pare. Adesso non ci credi. Ma vedi che tra un po'.

Vin - Che facevi tu prima.

3° uomo - Prima di che.

Vin - Della guerra.

3° uomo - Non lo so.

Vin - Che vuole dire.

3° uomo - Che non lo so. Tu te lo ricordi. Quello che facevi prima della guerra.

Vin - Io non facevo niente. *(Pausa)*

3° uomo - *(Sospira patetico)*

Vin - Che ci hai.

3° uomo - È che. Non ci vedo. *(Si pulisce gli occhiali. Tiene gli occhi semichiusi)*

Vin - Non ci vedi.

3° uomo - Gli occhiali. Mi servono. Un po' più forti.

Vin - Ancora più di quelli che ci hai già.

3° uomo - Non ci vedo niente.

Vin - Niente.

3° uomo - Niente.

Vin - *(Con la mano mezza nascosta gli fa un gesto, ma non per capire se ci vede o no, glielo fa e basta)*

3° uomo - Non lo fare il coglione.

Vin - Io non...

3° uomo - Non lo fare il coglione. Hai capito.

Vin - Non lo stavo. Facendo a te.

3° uomo - No.

Vin - Sul serio. *(Breve pausa)* Però comunque mi pare che. Non ci hai bisogno di altri occhiali. Mi devi dire. Qualche altra cosa.

3° uomo - Quello che ti ho detto te lo dovevo dire.

Del libretto e tutto. Ho detto a tutti quelli che ci stanno sopra al libretto di venire qua in questo posto. Loro non lo sanno perché e manco tu.

Vin - Un cambio della guardia.
3° uomo - Bravo. La gente lo deve sapere.
Vin - Ma tu sei almeno un parente lontano del capo.
3° uomo - No.
Vin - E allora perché ti ci hanno messo a te al posto suo.
3° uomo - Per via degli occhiali.
Vin - Che ti fanno una faccia intelligente.
3° uomo - Me la fanno brutta ma che uno non pensa che posso fare male. Male a chi non dice di sì. O alle sue cose, anche.
Vin - Beh insomma brutta... Alla fine non è che ti stanno così...
3° uomo - (*Duro e patetico*) Guarda che lo so da solo come mi stanno.
Vin - Volevo solo essere gentile. (*Pausa*)
3° uomo - E non ti scordare. Che passo tutti i mesi.
Vin - Dove.
3° uomo - A casa tua. E degli altri.
Vin - Va bene. Adesso. Me ne posso andare.
3° uomo - Ricordati che. I soldi me li devi dare. A proposito. Che cosa è che ci hai fatto con quei soldi prima della guerra.
Vin - (*Breve pausa*) Non me lo ricordo.
3° uomo - Non me lo vuoi dire.
Vin - Non me lo ricordo e basta.
3° uomo - Fa' come ti pare. Non me lo dire se non ti va.
Vin - Lo sai tu. Non è che metti tanta paura. Non sei. Come quell'altro.
3° uomo - Perché.
Vin - Perché. Parli. Quelli che stanno zitti. Quelli che gli chiedi le cose e non ti rispondono. Quelli che dicono sempre le cose false e vogliono fare credere agli altri che sono le cose vere. Quelli. Li odio. Ma tu. Parli e rispondi e pare che sei proprio capitato qua che non ti andava.
3° uomo - Non lo dire. In giro che faccio così. Non lo dire. Che me l'avevano detto. Eh. Capito. Me l'avevano detto che bisogna stare zitti. Però per me. È pure. La prima volta capito.
Vin - Non sei tu il capo.
3° uomo - Sono io. Perché dici di no. (*Si guarda no. Il 3° uomo non regge lo sguardo. Pausa. Amichevole*) Allora adesso che fai.
Vin - Niente. Me ne posso andare adesso.
3° uomo - Sì. E se incontri qualcuno che mi cerca digli qual è la strada. (*Vin si alza e comincia ad andare via*) Dai. Che quando passo a casa tua. Magari ci facciamo quattro chiacchiere.
Buio

Scena 8

Johnny con la faccia sul tavolo, la giacca sulla spalliera della sedia. Entra Glauce sulla sedia a rotelle, lo urta perché non si accorge che è lì.

Glauce - Ah, chi è?
Johnny - Io.
Glauce - Io Johnny?
Johnny - No Johnny e basta.
Glauce - Non l'ho capita. Che significa?
Johnny - Niente lascia stare.
Glauce - No scusa, io t'ho detto Chi è? Tu mi fai lo. Allora io ti dico lo Johnny?, per capire se eri tu o

no, che c'entra rispondermi No Johnny e basta
Johnny - Sono le nove lo sai?
Glauce - Che cosa hai detto scusa?
Johnny - Che sono le nove.
Glauce - E allora?
Johnny - (*Fa spallucce*) Così.
Glauce - Non l'ho capita manco questa.
Johnny - (*Spiega*) È che mi chiedi sempre che ora è.
Glauce - Non è vero. Solo certe volte te lo chiedo. Quando mi serve per qualche motivo. Se non me lo dici te lo chiedo finché non rispondi, ma non sto sempre a chiedere l'ora a te. Che poi la maggior parte delle volte non mi serve saperlo. Che poi certe volte mi fa anche male saperlo.
Johnny - (*Tira fuori dalla tasca della giacca l'anello d'oro della vecchia e lo getta sul tavolo. Glauce cerca di prenderlo, ha riconosciuto il rumore, ma non ci riesce*)
Glauce - (*Muovendo le mani sul tavolo*) Chi te l'ha dato? Dove l'hai preso? Me lo prendi per favore, che non lo trovo.
Johnny - (*Glielo dà, lei lo annusa*)
Glauce - Non se l'è messo tanta gente. Non se l'è messo nessuno, non c'è l'odore. Come mai te l'hanno ridato al campo? Glielo hai chiesto per me? Sei stato così buono?
Johnny - Sì. (*Pausa*)
Glauce - Come no. Non l'ha voluto nessuno, vero? Il campo... Sì sì proprio al campo l'avevi venduto. È che non l'ha voluto nessuno, vero?
Johnny - Mi sa che non è manco oro.
Glauce - No guarda, a essere oro è oro. A tua sorella, a mia figlia, mica gli facevano i regali finti.
Johnny - Mi hanno detto tutti di no. Tutti, eh, non ce n'è stato uno che ci ha creduto, manco per un secondo.
Glauce - E certo. Ai contadini glielo vai a chiedere. Che ne sanno quelli dell'oro, che sono mezze bestie.
Johnny - Più di te e di me, mi sa. E non erano tutti contadini. C'era pure qualche soldato, qualche collezionista.
Glauce - Guarda che hai solo sbagliato modo.
Johnny - Te l'ho riportato. Pure la lezione mi devi fare.
Glauce - Lo dico per te. Lo dico per te. Se sei nei guai e ti servono soldi. Devi capire come si fa a vendere.
Johnny - (*Ride*) Allora ci aveva ragione papà quando diceva che la tua era una famiglia di quella "razza". Vedi come sei felice quando si tratta di vendere. (*Ride*)
Glauce - (*Rabbia*) Non siamo mai stati di quella razza. (*Pausa*) Tuo padre non ha mai saputo niente della mia famiglia. Tuo padre vi diceva quello, sulla "razza", per farci disprezzare da voi, da te e tua sorella. I miei genitori andavano nelle chiese cristiane. Abbiamo sempre pregato a cristo, noi. E alla madonna. E abbiamo sempre fatto l'elemosina e non ci abbiamo mai avuto un negozio. (*Pausa*) A me tuo padre non mi dava i soldi per mangiare. Hai capito.
(Silenzio. Johnny si accende una sigaretta, voltando le spalle alla vecchia ma rimanendo seduto. Glauce si infila l'anello in tutte le dita di tutte e due le mani. Scende la calma)

Glauce - Che tempo fa fuori.
Johnny - È notte. Che importanza ha il tempo che fa.
Glauce - Piove?
Johnny - Sono anni che piove tutti i giorni. È notte. Non ci pensare, di notte, che tempo fa. Tanto non potresti uscire lo stesso. È buio.
Glauce - Johnny, perché io non posso vedere?
Johnny - Ti sei cavata gli occhi, mamma. Te li sei cavati per tua figlia.
Glauce - Ho fatto bene?
Johnny - Era molto di più di quello che la gente si aspettava da te, da una madre. Non lo so se hai fatto bene o hai fatto male. Non ci vedi più. Non vedrai mai più. Ma non vuoi dire niente. Se lei adesso è tua, tua figlia e basta, forse hai fatto bene.
Glauce - Non vedrò mai più?
Johnny - Penso di no.
Glauce - Neanche al campo possono ridarmela la vista? Neanche gli eserciti hanno qualcosa per farmi vedere?
Johnny - Penso di no.
Glauce - Tua sorella era intelligente.
Johnny - Mia sorella è morta. Per questo dici che è intelligente.
Glauce - No. Non per questo. Non è la morte che fa diventare intelligenti. Guarda tuo padre. Da vivo era un idiota, non è meno idiota adesso che sta sotto terra. Tua sorella no. Tua sorella era intelligente sul serio.
Johnny - La odiavi.
Glauce - No.
Johnny - Sì. Quando è nata era tua figlia. Poi non più. Tu la crescevi ma la odiavi. La odiavi, cercavi di fargli male, di fargli credere che avere marito e figli e pulire la casa era la cosa più bella. Tu lo sapevi che non era così. Tu lo sapevi ma la odiavi e hai cercato di fargli fare la tua stessa fine.
Glauce - Pensi che non vedrò mai più?
Johnny - No. Non vedrai. Vorresti che ti dicessi il contrario?
Glauce - Vorrei vedere una volta la sua tomba.
Johnny - Te l'ho descritta tante volte.
Glauce - Vorrei vederla. Non c'è un modo?
Johnny - Prega a Cristo, come hai fatto sempre. Bestemmialo pure un po', così ti sente e ti dà retta. Magari in sogno te la fa apparire.
Glauce - (*Si fa il segno della croce*) Vorrei vederla davvero. Non mi ricordo più. Aveva i capelli lunghi tua sorella quando è morta?
Johnny - No. Se li era tagliati. Dieci giorni prima di morire. Aveva paura di tutto gli ultimi giorni. Aveva paura anche a portare i capelli lunghi. Credeva che coi capelli corti la guardavano di meno.
Glauce - Tra un po' mi scorderò anche come era il suo viso, vero? Già mi sembra più sfocato. (*Pausa*) Si era tagliata i capelli perché aveva paura che la guardavano. Secondo te lo sapeva che stava per morire?
Johnny - Forse sì.
Glauce - Perché non me l'ha detto?
Johnny - Cosa avresti fatto?
Glauce - Sarei morta con lei.
Johnny - Se te l'avesse detto avresti riso. Saresti stata contenta al pensiero e insieme non ci avresti creduto. Neanche io ci ho creduto.

Glauce - Lo sapevi.

Johnny - Sei giorni prima di morire mi ha parlato. Mi ha preso le mani e mi ha detto con tanta calma che ci ha sempre odiato, tutti quanti. Me lo ha detto sorridendo, io sorridendo gli ho chiesto perché lei mi ha risposto che era naturale. Che era la cosa più naturale che avesse mai provato. Ho capito che stava per morire. Ma l'ho capito solo per un secondo, quando mi ha guardato. Sorrideva. Gli occhi grigi. Era già morta. Dentro, era già morta. Mi ha detto che ci odiava. Ho capito che stava per morire solo per un secondo. Poi non ci ho creduto o non l'ho più pensato.

Glauce - L'ha fatto apposta.

Johnny - Cosa.

Glauce - Morire. L'ha fatto apposta. *(Guarda in alto)* Se ci avessi avuto gli occhi al funerale, davvero l'avrei vista ridere. Di me. Ridere di santità e di vendetta. L'ha fatto apposta. Così è diventata mia figlia senza diventare io la madre. *(Rabbia)* Mi scorderò di te. Un paio d'anni che mi restano, mi scordo di te, come mi sto a scordare la tua faccia e quella di tuo padre. Tua sorella era proprio intelligente. Intelligente e furba. *(Si tocca l'anello)*

Johnny - Levatelo.

Glauce - No.

Johnny - Cos'è la prima cosa che si scorda dopo che uno si è cavato gli occhi?

Glauce - Non me lo voglio levare. *(Stende la mano)* Vedi come mi sta bene? *(Riporta la mano al petto)* Attaccata a me devi stare, non ti devi muovere mai più. *(Pausa)*

Johnny - Qual è stata la prima cosa che ti sei dimenticata.

Glauce - Come si muovono gli occhi tutti e due insieme e come si chiudono.

Johnny - E la seconda?

Glauce - I colori. Poi mi sono scordata le lettere dell'alfabeto. Poi tante cose. Poi mi sono scordata com'è la luce.

Johnny - E basta?

Glauce - Altre cose le sto ancora scordando. Vorrei sapere com'è la luce.

Johnny - *(Sbrigativo)* È un vestito che ti fa vedere le cose.

Glauce - Vorrei vedere la sua tomba.

Johnny - Non si può.

Glauce - Dicevi sul serio? Dicevi sul serio che ti ha detto quelle cose?

Johnny - Sì. Stava per morire. Sono le cose più vere e più false che abbia mai potuto dire. Stava per morire. Ha detto quello che pensava. Non lo so se era quello che aveva sempre pensato o qualcosa che gli era venuta in mente solo quella sera. Mentre mi teneva le mani.

Glauce - Johnny.

Johnny - Mh.

Glauce - Perché.

Johnny - Cosa.

Glauce - Perché non mi hai mai dato uno dei tuoi occhi.

Johnny - Mh?

Glauce - Sì. Perché. Ne hai due. Sono tua madre. Tua sorella mi odiava ma tu...

Johnny - Anche tu la odiavi.

Glauce - Sì ma tu non mi odi. Dammi uno dei tuoi occhi.

Johnny - *(Ride)* Vuoi giocare a biglie?

Glauce - Voglio vedere! Voglio vedere! *(Pausa)* Non ho fatto la cosa giusta quel giorno.

Johnny - Non dovevo raccontare.

Glauce - No. Forse non dovevi raccontare. Forse dovevi avere un po' di amore per tua madre.

Johnny - Scusa.

Glauce - Dovevi avere un po' di amore. Voglio vedere, Johnny. Vedere la sua tomba e decidere se ho fatto bene o no quel giorno.

Johnny - *(La rassicura)* Hai fatto bene. Lei è tua ormai. Anche se ti ho detto di come mi ha preso le mani. Lei è tua. Nessuno ti ha imbrogliato.

Glauce - Non vedrò mai più. Per colpa sua. Perché non mi ha detto che stava per morire. Adesso sono stanca. Adesso voglio andare a dormire.

Johnny - *(Va alla finestra, ancora con la sigaretta)* Buonanotte.

Glauce - *(Se ne va, sulla sedia a rotelle)* Non me l'ha voluto dire. Buonanotte, Johnny.

Buio

Scena 9

Il 3° uomo è seduto, si pulisce gli occhiali. Arriva Vin.

3° uomo - Vieni.

Vin - Perché m'hai fatto chiamare.

3° uomo - Vieni qua. Siediti.

Vin - Grazie. Io. Preferisco stare in piedi.

3° uomo - Siediti pure.

Vin - Io...

3° uomo - Siediti.

Vin - *(Si siede. Sono uno davanti all'altro. Il 3° uomo si alza, senza smettere di pulire gli occhiali)* Mi devi dire qualcosa.

3° uomo - Ci hai fretta.

Vin - Io...

3° uomo - Non mi pare che ci hai fretta.

Vin - È che...

3° uomo - Ce l'hai il lavoro.

Vin - No.

3° uomo - Allora. Non ci hai fretta. *(Pausa cambio di tono)* Hai sentito. Lo Sparta. Ha vinto.

Vin - Chi.

3° uomo - Lo Sparta. Ha vinto.

Vin - Pure tu la stessa storia. Ah ma allora ve lo fanno proprio un corso. Mi devi chiedere i soldi indietro.

3° uomo - È la quarta volta capito. Due di seguito.

Vin - Se li vuoi adesso io te lo dico guarda non ce l'ho proprio.

3° uomo - Sempre con quella formazione.

Vin - Se era questo che mi dovevi dire. Non ci ho lavoro e tutto il resto. Mi senti.

3° uomo - Perché Hasek ci sa fare.

Vin - Allora poi che cosa mi fate se non vi pago.

3° uomo - Perché ci ha messo Vlastimil Svoboda e Zdenek Svoboda e Pavel Novotny e Jan Flachbart al centro

Vin - Se è questo che mi devi dire. Non è che mi interessa tanto capito. È pure meglio se non lo so. Quello che mi fate.

3° uomo - E alla difesa ci stavano Jiri Novotny e Roman Lengyel e Mynar.

Vin - Meglio capito. Se non lo so.

3° uomo - E è stato Martin Prohazska a farli vince-

re capito. Che gliene ha fatti due e poi l'ha data a Josef Obajdin e quello pure ha segnato.

Vin - Se mi dovete. Fare qualche cosa. Venite qua e basta. Mi senti.

3° uomo - E l'ultimo attaccante era Horst Siegel.

Vin - E fate tutto e andatevene.

3° uomo - Che quello in porta stava bene che non gli hanno fatto manco un punto. A Kolar.

Vin - Allora. Che fate se non vi do i soldi.

3° uomo - E è finita così che lo Sparta ha vinto ancora. *(Breve pausa)* Magari ti ammazziamo.

(Breve pausa) E allora Blasek Grygera Hornak Bolf Labant e Paponek Sloncik Rosicki Krizonac Hasek e Jarosik Jun Kincil Sionsko. Sopra alla panchina. Stavano proprio felici. *(Breve pausa)* Hai capito.

Vin - *(Rassegnato)* Sì. Me l'hai già raccontato.

3° uomo - E però io per me preferisco ancora quelli che giocavano anni fa. Capito.

Vin - Sì. Lo so.

3° uomo - Che ci stava Jarabinsky che allenava

Vin - Sì.

3° uomo - E Petr Kostelnik Petr Koubla Jan Blazka erano i portieri

Vin - Sì.

3° uomo - E Peter Gunda Michal Hornak Jiri Novotny Tomas Pozar...

Vin - Sì. Mi devi dire qualche cosa.

3° uomo - Non ho finito. E Miroslav Rada Tomas Repka Tomas Votava alla difesa

Vin - Sì.

3° uomo - E Pavel Nedved Vaclav Budka

Vin - Sì. Allora che cosa è che mi devi dire.

3° uomo - Aspetta.

Vin - Io non...

3° uomo - Lumir Mistr Zdenek Svoboda Roman Tyce

Vin - Sì.

3° uomo - Roman Vosanek Martin...

Vin - Sì.

3° uomo - ...Frydek al centro.

Vin - Sì.

3° uomo - E Jan Koller

Vin - Lo so.

3° uomo - Vratislav Lokvenc

Vin - Sì.

3° uomo - Josef Nemecek Petr Pejsa

Vin - Sì.

3° uomo - Radek Petrak Petr...

Vin - Me l'hai detto già.

3° uomo - ...Prokop Ludek Straceny in attacco.

Vin - Sì.

3° uomo - Erano meglio capito.

Vin - Sì. Allora. *(Pausa)*

3° uomo - Erano meglio. Erano più. Bravi. Io. Mi piacevano di più. Pure se ha vinto quest'anno con quegli altri giocatori.

Vin - Va bene. Allora. Che cosa è che mi devi dire. *(Pausa)*

3° uomo - Ci ho un regalo per te.

Vin - Un regalo.

3° uomo - *(Tira fuori da un sacco dei vestiti scuri)* È per te.

Vin - Non mi servono. Grazie.

3° uomo - Non è. Buona educazione. Dire di no ai regali degli altri.

Vin - Non mi devi fare nessun regalo.

3° uomo - Non è buona educazione. Hai capito.

Vin - È che...

3° uomo - Mettiteli. Te li ho pure presi. Della taglia tua.

Vin - Non mi servono. Non siamo amici che mi devi fare i regali.

3° uomo - L'educazione.

Vin - L'educazione ti devo dire grazie. Io grazie te lo dico. Grazie. Però no. Grazie no. I regali. Non li voglio.

3° uomo - Prenditeli dai. Che poi questo. È pure un colore che ti sta bene secondo me.

Vin - Perché pure questo. Perché non. - Non ti incazzare. - Ma perché. Non ti. Prendi i soldi e. Basta e non te ne vai. E basta.

3° uomo - Ti sto a fare un regalo e mi tratti così.

Vin - Non lo voglio. Riportateli. L'hai pagati.

3° uomo - Sì.

Vin - Allora segnati sul libretto. Pure questi soldi. Segnateli sui debiti che ci ho e portati via i vestiti. Vedi che prima o poi. Ti ridò tutto e stiamo pace.

3° uomo - Non hai capito allora. Non capisci niente.

Vin - Io...

3° uomo - Non capisci proprio niente. Prenditeli.

Vin - Io...

3° uomo - Prima ti ho detto siediti ti sei seduto. Adesso pigliati i vestiti.

Vin - È che...

3° uomo - Parli troppo lo sai. Parli proprio troppo. (Pausa.) Perché prima. Non mi hai aperto.

Vin - Quando.

3° uomo - Prima. Non fare finta di no. Ho bussato da te. Che di solito. Capita certe volte che ci facciamo. Due chiacchiere e. Io ho bussato e tu ci stavi dentro e però non mi hai aperto.

Vin - Veramente è che (...) non ci stavo a casa stavo...

3° uomo - T'ho pure visto. Dietro alla finestra. Stavi colla testa sopra al tavolo.

Vin - Allora lo vedi. Che non ci hai bisogno degli altri occhiali.

3° uomo - Allora lo vedi. Che dentro casa ci stavi sul serio.

Vin - Volevo dire che ci hai gli occhiali così forti che ti fanno pure vedere le cose che non esistono.

3° uomo - Lo sapevi e non mi hai voluto aprire e mi hai fatto capire che a te ti dà fastidio che io ci vengo là.

Vin - (Comincia ad avere paura) Non è così è che non ci stavo a casa te l'ho detto.

3° uomo - Ti dà fastidio e allora non mi hai aperto così ti pensavi che io me ne andavo via e non ti vedevo.

Vin - Non ti puoi incazzare per tutte le cose te l'ho detto non ci stavo a casa...

3° uomo - Ti credevi che mi facevi fesso a me. Ti credevi che eri furbo.

Vin - Guarda il fatto è...

3° uomo - Ma ti pensi che a me me ne frega un cazzo di venire a parlare con te. Ti credi che mi facevi fesso e mi facevi pure male a fare così che non hai aperto.

Vin - Il fatto è...

3° uomo - A me non me ne è mai fregato un cazzo di venire a parlare da te hai capito.

Vin - È che ero. Stanco. (Pausa)

3° uomo - Allora stavi a casa.

Vin - Sì.

3° uomo - Se continuavi un altro po'. A dirmi che non ci stavi. Magari alla fine ci credevi pure. E invece ci avevo visto bene.

Vin - Ero stanco e dormivo.

3° uomo - È che sei un - (Pausa) Sei un -

Vin - Cosa.

3° uomo - Non fare finta. Sei un - (Pausa) Un co -

Vin - (Breve pausa) 'glione.

3° uomo - Ripetilo.

Vin - (A mezza bocca) 'glione.

3° uomo - Non ho sentito bene.

Vin - Coglione. Co. Glione.

3° uomo - Dillo intero.

Vin - Sono un. Coglione. Io.

3° uomo - Bravo.

Vin - Un coglione. Io. Sono un. Coglione.

3° uomo - Bravo.

Vin - Sono un coglione. Io sono un coglione.

(Pausa)

3° uomo - Adesso. Hai capito allora.

Vin - Che cosa.

3° uomo - Ancora non hai capito.

Vin - No.

3° uomo - I vestiti. Prenditi i vestiti.

Vin - Io. Veramente non ho. Capito.

3° uomo - Alzati.

Vin - Me ne posso andare.

3° uomo - Alzati e vieni qua e stai zitto.

Vin - (Si alza e si avvicina al 3° uomo. Il 3° uomo gli mette una mano sulla spalla e con l'altra mano indica in lontananza)

3° uomo - Lo vedi.

Vin - Che cosa.

3° uomo - Guarda. È notte. Quella luce là in fondo.

Vin - L'hai fatto.

3° uomo - Te l'avevo detto. Io ti faccio le proposte e ti dico pure pensaci e dopo i giorni tu ancora fai finta che non hai capito.

Vin - Casa mia. L'hai distrutta.

3° uomo - No. Solo. Un pezzo. Ti conveniva.

Pensarci un po' e poi dirmi di sì. (Il 3° uomo toglie la mano. Vin si allontana, si siede. Con qualcosa, ad esempio un bastoncino, fa dei segni sul terreno. Lunga pausa)

Vin - Che cosa è che devo fare.

3° uomo - Pigliati i vestiti.

Vin - (Si alza, va a prendere i vestiti) Che cosa è che devo fare.

3° uomo - Domani. Fatti rivedere qua. A quest'ora.

Coi vestiti addosso. Poi ti spiego. Tutto quanto.

L'hai mai guidata una macchina.

Vin - Qualche volta. In cambio. Che cosa mi dai.

3° uomo - (Ride) Niente. (Pausa) Chi ci stava. In difesa sette anni fa allo Sparta.

Vin - Non lo so.

3° uomo - Te l'ho detto tante volte. Chi ci stava.

Vin - Non lo so.

3° uomo - Dai.

Vin - (Breve pausa. La butta là sapendo di sbagliare) Grygera Novotny Labant.

3° uomo - Nedved Budka Mistr. Ti sei sbagliato.

Un'altra volta.

Buio

Scena 10

Luther e un grado dell'esercito che fuma un Avana,

con impermeabile, di spalle.

Esercito - Non ha studiato la teoria dell'addestramento al tiro?

Luther - Sì.

Esercito - Perché non riesce a sparare. È un bersaglio.

Luther - È un bersaglio mobile.

Esercito - Siamo in guerra, caporale. I bersagli sono tutti mobili. Non ci sarà nessuno fermo in mezzo alla pianura che che le indicherà col dito dove deve mirare.

Luther - Vorrei sapere come faccio a distinguere i bersagli da colpire dagli altri.

Esercito - Lei tiri caporale.

Luther - A qualsiasi cosa.

Esercito - Tiri e basta caporale. Se dovesse succedere un incidente la proteggeremo noi. Li punisca caporale. I nemici fanno un peccato mortale a muoversi. Li punisca, spari. Li educi. Siamo qui per questo. Educare le persone. Educare loro e dar da bere a noi. Vada a posto. (Luther toma a sedere)

Oggi voglio sapere da voi: che cos'è la guerra.

Luther - Non l'ho ancora vista signore.

Esercito - Ottimo. È quello che voglio sentirvi dire.

Voi non l'avete mai vista. La percezione, è questo che vi farà soldati. Ma adesso voglio darvi la mia idea sulla guerra. E lo farò come faceva il buon vecchio Cristo, con una parabola. Tu, con gli occhiali, là in fondo. (Luther si gira e resta a guardare indietro)

Tu, con gli occhiali. Tu morirai. (Luther si guarda attorno, interrogativo) Avete capito la parabola?

Luther - Nossignore.

Esercito - C'è un criterio con cui dio sceglie i miopi.

Un criterio con cui dio fa i miopi, come anche gli storpi. E c'è un criterio con cui la guerra decide chi

uccidere.

Luther - Quelli con gli occhiali muoiono tutti signore?

Esercito - Era un esempio caporale. Un esempio.

Cos'è la guerra soldati?

Luther - Una cacata, signore.

Esercito - La guerra, soldati, è una grande rissa.

Vince chi guarda il generale invece del particolare.

Chi non combatte con un soldato che gli sta davanti, ma con tutta l'armata che gli corre addosso. Ed è una grande madre, la guerra, signori miei. Buona partenza. E buona permanenza, soldati.

Buio

Scena 11

Stessa situazione della VI scena. Johnny alla finestra, continua a fumare. Entra Vin, in silenzio. Si siede al tavolo, è naturale. Johnny finisce la sigaretta e si gira. Ha un attimo di paura, poi riconosce Vin.

Johnny - Sei tu.

Vin - La porta è aperta.

Johnny - È sempre aperta, forse non te ne sei accorto. Avverti quando entri. Non puoi piombare di notte così.

Vin - Non c'è il campanello.

Johnny - Bussa, che cazzo!

Vin - Ho bussato, non mi hai sentito.

Johnny - Va bene, va bene. (Pausa)

Vin - Hai venduto?

Johnny - Niente.

Vin - Neanche l'anello.

Johnny - Gliel'ho ridato. Perché stai qui a quest'ora.

Vin - Non riesco a dormire.

Johnny - Come i ragazzini.

Vin - È una vita che non dormo. Penso di essere malato. Non riesco mai a dormire. *(Si giustifica)* Però questa è la prima volta che ti disturbo. Questa è la prima volta che vengo da te. Siamo amici, tanto, no? Ho pensato: Siamo amici, è lui l'unico che non mi manderà via.

Johnny - Io veramente stavo andando a dormire. *(Silenzio)*

Vin - *(Gli dispiace un po')* Hai ragione. Vai, vai pure, io sto un po' qua se per te va bene.

Johnny - È la vecchia.

Vin - Cosa.

Johnny - Mi stanca. Mi ha stancato.

Vin - Forse sta per morire.

Johnny - Dici anche tu così. Ma non è vero. Allora se tu non hai paura a stare da solo io vado via. Se non mi devi dire qualcosa.

Vin - In che senso.

Johnny - No, dico così, magari mi devi dire qualcosa e è per questo che vieni di notte, non lo so. Volevo dire questo.

Vin - No. No non ho niente da dirti. Vai. Io sto un po' qua. Sento te e la vecchia respirare, così magari mi addormento anch'io.

Johnny - Guarda che lei russa che è uno spaventato, eh. Non ho un divano per fartici dormire.

Vin - No va bene anche qui. Il tavolo va bene, ci sono abituato.

Johnny - Vuoi qualcosa?

Vin - Acqua. Un po' d'acqua se ce l'hai.

Johnny - La bottiglia è lì sopra. Attaccatici pure. Tanto la vecchia non si fa problemi. Se non se ne accorge.

Vin - Posso fumare qui? Ti dà fastidio se mi accendo una sigaretta?

Johnny - Che cazzo hai. È proprio notte fonda. Di giorno una domanda così non la faresti.

Vin - Mi dai il posacenere?

Johnny - Non ce l'ho. Butta per terra, domani pulisco. Oppure non pulisco. Tanto.

Vin - Va bene. *(Silenzio)* Vai pure. Buonanotte. Grazie.

Johnny - *(Se ne va. Poi torna)* Mi dispiace che non ci ho niente per farti dormire. Pare brutto se ti dico vieni a letto con me. No, però se vuoi facciamo i turni.

Vin - Non ti preoccupare. Il tavolo va bene. Pure a casa quando ogni tanto mi addormento sto sempre sul tavolo. Dopo che ho guardato la televisione. Ma la verità è che non dormo quasi mai.

Johnny - Non lo sapevo che eri un insonne. E non ti fa male la schiena a dormire sopra al tavolo.

Vin - No. No, all'inizio, magari. Adesso non mi fa più male. Basta che uno ci si abitua. *(Pausa)*

Johnny - Dai magari sto due minuti. *(Si siede anche lui)*

Vin - Grazie però se non...

Johnny - *(Non lo ascolta)* Allora niente televisione stasera.

Vin - No.

Johnny - Come mai.

Vin - Sempre le stesse cose.

Johnny - Non sono giorni che uno può stare a

pensare a quale cosa finta mandare in televisione. Le cose vere vivono per conto loro.

Vin - Sì sì questo lo so. Ma tanto io non è che mi guardo i film.

Johnny - *(Ride)* E che ti guardi, i telegiornali?

Vin - No. No. Sempre le stesse cose pure là. Mi metto su un canale che non è sintonizzato.

Johnny - *(Ironico)* Bello.

Vin - Di quelli grigi che ronzano.

Johnny - E che ci vedi dentro.

Vin - Niente.

Johnny - *(c. s.)* Bello.

Vin - Non ci ho chi mi dice che cosa è normale e cosa non è normale.

Johnny - Ti serve per addormentarti.

Vin - Sì. *(Pausa. Si confida)* Certe volte invece ci ho visto qualcosa.

Johnny - Tipo?

Vin - Delle facce.

Johnny - Delle facce.

Vin - Mh.

Johnny - Delle facce e basta. Non parlano.

Vin - No.

Johnny - Sei sicuro. Non è che ci sta qualche interferenza.

Vin - No no. *(Pausa)* Io guardo le facce e le facce guardano me e basta. Ma capita poche volte.

Johnny - Secondo me è qualche interferenza.

Qualche canale che ci si intromette sopra. I telegiornali arrivano dappertutto. *(Silenzio)*

Vin - Una volta ci ho visto Ehrm.

Johnny - Chi?

Vin - *(Infastidito)* No niente lascia stare.

Johnny - Scusa, scusa, non ho capito, ripetimelo, no?

Vin - Mio fratello, Ehrm.

Johnny - Ah. Scusa.

Vin - No niente. Non te lo puoi ricordare.

Johnny - La faccia me la ricordo, ma è un po' sfocata. Me ne hai parlato qualche volta però. *(Pausa)*

Vin - Da quanto abitano qui i tuoi?

Johnny - Trentacinque anni.

Vin - Trentacinque.

Johnny - Più o meno, sì. *(Si alza)* Vuoi qualcosa.

Vin - Quello che prendi tu. *(Johnny prende due bicchieri e una bottiglia. Da questo momento in poi bevono)* Trentacinque anni.

Johnny - Sì, più o meno.

Vin - Ehrm è morto trent'anni fa.

Johnny - Di già.

Vin - Non sembra eh?

Johnny - Vuol dire che stiamo diventando vecchi. Lui resta giovane, almeno lui.

Vin - *(Puntualizza)* Era un bambino.

Johnny - Un bambino, certo. Ero bambino anch'io quand'è morto. Ero proprio piccolo.

Vin - Non ho avuto paura quando ho visto che mi guardava dalla televisione.

Johnny - Sorrideva?

Vin - Perché?

Johnny - No, così. Dice che quando uno si sogna un morto mentre gli sorride vuol dire che quello sta bene, che sta più o meno in paradiso. Non lo so se è così pure quando vedi un morto in televisione. Penso di sì.

Vin - Era un bambino. Certo che sta in paradiso.

Se non ci va un bambino in paradiso, chi ci deve andare. Anche se non mi sorrideva.

Johnny - Certo. Dicevo così.

Vin - *(Dopo una pausa)* Lo sai che è colpa mia vero?

Johnny - Mi hai detto che è successo per caso. La storia della moneta. Il treno.

Vin - *(Amarognolo)* La moneta.

Johnny - Così mi hai detto. Che giocava sulla ferrovia. Che aveva messo la moneta sul binario per farla schiacciare dal treno. Che poi la moneta è caduta e lui mentre la rimetteva a posto non ha visto il treno. Questo mi hai detto.

Vin - Sono stato io.

Johnny - *(Gelido, ma fa finta di no)* L'hai fatto apposta.

Vin - Eravamo bambini. Non sapevo niente della morte. Io bambino magro e arrabbiato. E Ehrm. Ragazzino biondo e ciiccottello. Ehrm. Neanche lui sapeva niente della morte. Gli ho risparmiato la guerra, no Johnny? Quella gliel'ho risparmiata. L'ho fatto morire prima invece che mandarlo al confine o in mare, no? Eravamo bambini. Che ne sapevo che poteva morire.

Johnny - Si crepa anche prima. Prima o dopo. A morire, per chi muore, dico, non deve essere tremendo come pensano tutti.

Vin - *(Non gli dà troppo ascolto)* Che ne sapevo che poteva morire. *(Ride)* «Ehm! Se non mi vai a prendere i biscotti ti ammazzo!» Lo minacciavo con un fucile di plastica con la punta rotta. Aveva una paura. Certe volte io avevo paura del suo modo di spaventarsi. «Ehm! Per una settimana devi fare quello che ti dico io, devi essere il mio schiavo!» Quando la mattina camminavamo insieme per andare a scuola lo prendevo per il collo. «Mi fai male» «Me l'ha detto mamma di stare attento. Se ti mettono sotto se la prendono con me». Era una specie di crimine autorizzato. «Sei un ciccione, non lo farai mai il militare!». Questo gliel'ho risparmiato davvero, questo, eh, Johnny? Mi immagino quanto gli facevano male le ginocchia quando camminava con me. Lo facevo apposta. Andavo veloce per fargli venire male. Non mi ha mai detto nessuno che non era una cosa giusta quella. Non lo so ancora oggi se era giusta o no.

Johnny - Vin, una certe cose non le fa, certe cose esistono da sole. Succedono e basta.

Vin - Ci sei mai stato alla ferrovia vicino al lago.

Johnny - Qualche volta. A scopare. Di notte.

Vin - Dicevo da bambino. Dicevo di giorno, da bambino.

Johnny - Non lo so. Forse sì, ma per me non ci stava niente di divertente.

Vin - Io ci andavo sempre. Ci portavo Ehrm, gli facevo vedere come ammazzavo i serpenti. Gli facevo vedere che ero bravo, che ero coraggioso. Erano serpenti che non mordevano. Erano docili. Scappavano poi si facevano ammazzare e non reagivano più di tanto. Lui aveva paura. Sia dei serpenti che di me.

Johnny - Che ne sai che non erano velenosi.

Vin - Erano troppo grossi. Erano ciccioni anche loro. Quasi simpatici. Erano ciccioni come Ehrm. Forse ammazzavo loro per fare finta di ammazzare lui.

Johnny - *(Per fargli proseguire il racconto)* Comunque.

Vin - La ferrovia ci aveva intorno solo canne. Davanti c'era il lago.

Johnny - C'era pure qualche barchetta messa sulla spiaggia di ghiaia. Quelle le ho viste pure io.

Vin - Mi sono andato a nascondere dentro a una di quelle dopo che è morto Ehrn. Poi non lo so come ho fatto. Sono tornato a casa. Non volevo che si accorgessero che ero stato io. Ho ingoiato tutto e sono tornato. Non ho detto niente. Ho mangiato. Mi sono messo a dormire. È bastato non dire niente per non far capire che c'entravo io. Ho dormito fino a notte fonda e non ho sognato niente. Mi sono alzato e c'era mamma che piangeva. Papà alla finestra. Non c'è stata una parola tra di noi. Poi me l'hanno detto. Io mi ricordo solo il silenzio. Forse non me l'hanno detto. Me l'hanno detto col pensiero. O non c'era bisogno che me lo dicevano.

Johnny - Non penso che loro potevano immaginare che eri tu. Magari poi sei proprio tu che ti sei sbagliato. Magari non c'entri davvero, è una cosa che ti immagini.

Vin - L'ho spinto. Mi ricordo la sua schiena sotto le mie mani, come si è mossa brusca la testa verso dietro perché non se l'aspettava, le ginocchia scomposte che cercavano l'equilibrio, poi lui fermo. E solo la testa girata verso il treno. E il treno grosso, enorme. E basta. Non me lo sono sognato.

Johnny - Voglio dire che eri un bambino. Magari quella notte non è vero che non hai sognato. Magari... O no. Lo sai tu. Solo tu lo devi sapere. Se ci stavi o no su quella ferrovia lo sai tu. Io no di sicuro. *(Pausa)* Lo volevi ammazzare?

Vin - Non lo sapevo che esisteva la morte. Non lo sapevo con la testa. Con le mani lo sapevo. Ce l'ho spinto, con le mani.

Johnny - Non lo volevi ammazzare. Eravate ragazzini.

Vin - Ormai. Ormai è andata così. *(Pausa. Ride)* Domani vado alla polizia e dico «Buongiorno. Trent'anni fa ho ammazzato mio fratello. Siccome mi è apparso in televisione ho deciso di costituirmi. No, guardi, è inutile che si mette a guardare il fascicolo. Non le avete proprio prese le misure, i... rilevamenti. È stata una disgrazia, avete detto. Ce l'ho buttato io sotto. Ho creato una disgrazia».

Johnny - Ti ha messo paura quando l'hai... visto...

Vin - No. Quando l'ho visto no. Dopo sì, il giorno dopo, giorni dopo, mi ha messo paura. Pensavo sul serio che mi stava dicendo che dovevo confessare tutto e andare in galera o che mi stava chiamando.

Johnny - Non ti ha detto niente.

Vin - No ma i giorni dopo ho pensato che senza parlare mi stava... chiamando. Che mi diceva cogli occhi che stavo per morire.

Johnny - Quanto tempo è che l'hai visto.

Vin - Non lo so. Mesi. Un anno. Che ne so. *(Sorridente)* Comunque non sono morto.

Johnny - *(Scherza)* E chi me lo dice? Magari pure tu hai deciso di apparire. *(Ridono)* Dai, secondo me era solo un canale che si è intromesso.

Vin - No. No. Era lui. Ma non mi stava chiamando come i morti chiamano i vivi.

Johnny - Ti voleva solo fare una visita. È giusto anche questo.

Vin - Mi ha perdonato.

Johnny - Di averlo spinto.

Vin - Di averlo fatto morire.

Johnny - Ti ha perdonato di non sapere che esisteva la morte.

Vin - Mi ha perdonato di quello che ho fatto, di per-

ché l'ho fatto.

Johnny - E te l'ha voluto dire dalla televisione.

Vin - *(Spiega)* In chiesa non ci vado mai.

Johnny - Un sogno era già più normale.

Vin - Non dormo tanto, te l'ho detto. Poi che ne so. Adesso mi ha perdonato. L'ho capito perché ho anche trovato un lavoro.

Johnny - *(Stupito, avido, di scatto)* Mh?

Vin - Sì. È stato lui che me l'ha trovato. In un anno, non mi ha fatto morire e mi ha trovato un lavoro.

Johnny - *(Invidia)* Che cazzo dici. *(Ride, fa finta di niente)* Pure mia sorella è morta, però un lavoro non me l'ha trovato. Dio solo sa se mi serve. *(Pausa)* Tu lo sai che mi serve vero?, almeno tu...

Vin - Mh.

Johnny - *(Ride)* A me un lavoro mia sorella. *(Rabbia)* 'Sta zoccola. *(Ride)* Non me l'ha trovato. *(Ride, è un po' ubriaco, come Vin)*

Vin - Si vede che non accendi mai la televisione.

Johnny - Sono dieci anni che è rotta.

Vin - Allora prova ad andare in chiesa.

Johnny - Pure quella è rotta che sono anni. *(Silenzio)* Un lavoro.

Vin - *(Un po' imbarazzato)* Sì...

Johnny - Un lavoro buono.

Vin - Non penso di saper dire cosa è buono e cosa è cattivo in questi anni.

Johnny - Certo qualsiasi lavoro è buono adesso.

Vin - È quello che penso anch'io.

Johnny - Dici che è stato... Ehrn, quindi.

Vin - Sì. Penso di sì. *(Silenzio, poi)* È tardi. È notte spesso. Pensare che è stato lui mi fa felice. Magari è solo questo.

Johnny - *(Azzarda, ride)* E non vuoi mica mollarlo adesso il vecchio stronzo Johnny, non lo vuoi mica mollare così...

Vin - *(Si sovrappone)* Non mi chiedi che lavoro è? *(Lunga pausa)*

Johnny - *(È lucido)* No. No. Voglio sapere se c'è un posto pure per me. Lo voglio sapere. Non lascerai il vecchio stronzo Johnny a fare la fame. No, vero?, adesso che ci ha bisogno di soldi. Adesso che si deve pagare la libertà. E la vita. Non lo vuoi mollare, vero?, adesso che ci ha bisogno. Ci ho bisogno. Lo sai. Mânia. L'aborto. Se torna Luther. E Luther torna. Non voglio morire Vin. Adesso che ci ho bisogno. Non mi mollerai adesso.

Vin - Johnny.

Johnny - Davvero. Lo sai. L'hai visto. Non si vende niente. Al campo degli eserciti nessuno vuole niente. Vin. Ci danno gli aiuti e noi ce li pigliamo pure scaduti e loro da noi non prendono niente. Vin. Non la faranno mai abortire gratis. Vin. Non voglio morire. Mi fucilano se mi prendono che ho fatto un figlio con la moglie di un combattente. Vin. O mi ammazza lui o mi ammazza lo stato. Vin.

Vin - Johnny io. *(Pausa)*

Johnny - Tu.

Vin - Non dipende da me.

Johnny - *(Riso amaro)* Certo.

Vin - Davvero.

Johnny - Certo. Davvero non dipende da te. Come io ho bisogno del lavoro. Davvero. Vedi che è tutto vero. Tutte le cose che diciamo sono vere. Però c'è qualcosa che non va. Che non funziona.

Vin - Lo so che non dovrebbero andare così le cose.

Johnny - Meno male che lo sai.

Vin - Johnny, non dipende da me.

Johnny - Neanche da me. *(Pausa)* Che cazzo ci sei venuto a fare qua, a dirmi questa cosa.

Vin - Non riesco a dormire.

Johnny - Potevi lasciarmi dormire a me almeno. Potevi prenderti il tuo lavoro e andartene via e non farti vedere. Ti avrei sempre pensato come amico. Dovevi fare questo. Non venire a raccontarmi. Dovevi andare via e non farti vedere mai più. Col tuo lavoro sottobraccio. Dovevi sparire senza dire niente, senza lasciare nessun biglietto. Ti avrei sempre pensato come un amico.

Vin - Non l'ho cercato alle tue spalle il lavoro. Non l'ho cercato proprio.

Johnny - No, sicuro, è stato Ehrn, è stato Ehrn che un anno fa è uscito dalla tomba e si è ficcato in un canale grigio della televisione passando dentro ai fili e ti ha benedetto senza parlare. E ti ha fatto trovare il lavoro. Anzi te l'ha trovato. È stato lui. Sì.

Vin - Ehrn l'ho visto. Non puoi dire che non è vero perché non c'eri.

Johnny - Ma che cazzo me ne frega di Ehrn.

Vin - *(Si scaglia addosso a Johnny, lottano)* È mio fratello! Non devi mai parlare dei morti, Johnny, o loro ti chiameranno! Ehrn è mio fratello e è morto tu non devi dire niente di lui, hai capito, o lui ti chiamerà! *(Finisce la violenza. Molto lentamente Johnny si mette a sedere al tavolo, le spalle alla platea, la testa bassa. Beve, Johnny, beve molto. Dopo un silenzio)* lo ho pagato Johnny. Ho pagato per Ehrn. Ho vissuto per tutti e due, per Ehrn e me. Pago sempre per tutto quello che faccio. Dentro. Anche stavolta pago. Ho pagato anche per questo lavoro. Hai capito?

Johnny - Sì? Mi pare strano. Pagare per lavorare. *(In fondo appare Glauce)*

Glauce - Che c'è? Johnny, non stai dormendo ancora?

Johnny - *(Senza alzare la testa)* Vattene mamma. Vattene a letto.

Glauce - Che è successo? Sei solo? Non c'è nessuno con te?

Johnny - Non c'è nessuno. Non c'è nessuno. Siamo solo io e te mamma.

Glauce - Ma che è successo Johnny?

Johnny - *(Cattivo)* Siamo morti mamma. Siamo morti e siamo saliti in paradiso. Così puoi rivedere quella puttana di mia sorella e quella santa di tua figlia. Siamo morti mamma. E siamo soli io e te per tutto il paradiso. Adesso vattene a dormire. Domani te lo faccio fare un giro per il paradiso.

Glauce - Johnny dici...

Johnny - Vai a dormire mamma. Vai via.

Glauce - ...davvero? *(Pausa)*

Johnny - *(Calmo)* No mamma. Vai a dormire.

Glauce - Mi tocca proprio farlo il bagno...

Vin - Non c'entrano i soldi.

Johnny - No. Col lavoro non c'entrano i soldi. C'entra il sentirsi bene perché si lavora. C'entra questo. Non c'entra comprarsi roba per mangiare, non c'entra comprarsi l'acqua, no. C'entra farlo per non stare annoiato tutto il giorno. Sei nato nella parte sbagliata Vin. In anni che non c'entrano un cazzo con quello che vuoi fare tu. Qua chi lavora lavora per non crepare. *(Pausa)*

Vin - Il lavoro me l'ha dato lui.

Johnny - "Lui"? Ancora con Ehrn.

Vin - Lui, Johnny. Hai capito.

Johnny - No.

Vin - Lui. Quello del pizzo. Che va in giro a prendere i soldi per conto di quello. Che mi ha fatto il prestito prima della guerra.

Johnny - Che cazzo dici.

Vin - È stato lui. Anch'io lavoro per non crepare Johnny. L'altro giorno l'ho incontrato. Mi ha detto del lavoro. Io guardavo per aria, non lo volevo ascoltare. Mi ha detto che era l'ultima cosa che potevo fare. Mi ha detto Pensaci. Stava serio. Fumava. E se n'è andato. Io gli volevo dire che lo sapevo che X. l'aveva fatto cacare sotto con la pistola e che non avevo paura di lui. Ma non era così. Non è così. Non ho detto niente. Quattro notti fa mi hanno bruciato mezza casa.

Johnny - Non me l'avevi detto.

Vin - Mi ha lasciato un biglietto. L'altra mattina gli ho detto di sì. Non dipende da me Johnny.

Johnny - Che cosa ti fa fare.

Vin - Trasporto... merci. Mi fanno una settimana di scuola. Mi danno dei vestiti. Mi insegnano a guidare un'altra volta. Poi mi mettono a. Trasportare. Da lunedì.

Johnny - Ti pagano un po'.

Vin - (Ride) Basta Johnny. Non ci puoi trovare nessun torto da me a te. Non puoi trovarci niente che mi fa più felice di te.

Johnny - Non pensavo a quello.

Vin - Non fa niente. Non fa niente. Scherzavo. (Pausa. In Vin c'è un velo di urgenza ben mascherato) Johnny perché non te ne vai.

Johnny - Da dove? Da casa?

Vin - Da qui. Ti porti tua madre. Te ne vai dove non c'è la guerra. Domani ti fai le valigie...

Johnny - E chi ce le ha.

Vin - ...e te ne vai. Pure a piedi. Guarda che certe volte basta pure poco, pure allontanarsi poco e uno... è salvo.

Johnny - Mânia. Non ti devo dire altro.

Vin - Non ti fa andare via.

Johnny - (Intenso.) Non è questo. (Pausa)

Vin - Va bene. Ma qualche mese. Un anno al massimo e andrebbe bene. Se te ne vai e torni fra qualche mese un annetto tutto va... bene. Non è tanto un anno. Non è tanto e poi non te ne devi andare manco troppo lontano.

Johnny - No. Il fronte non l'ho fatto ma non voglio andarmene via. Non devo avere paura di non so che cosa. (Pausa. Vin cambia tono. Indaga velatamente)

Vin - Johnny.

Johnny - Sì.

Vin - Da quanto tempo stanno qua i tuoi.

Johnny - Trentacinque anni. Te l'ho detto prima.

Vin - Sì è vero. Scusa.

Johnny - Pensi ancora a Ehrm.

Vin - Non lo so...

Johnny - Sono trentacinque anni. (Pausa) Mia madre veniva del sud. Si sono sposati a quindici anni. No diciotto. Diciotto anni. Dopo non so quanto sono venuti qui. Dieci, quindici anni. Deve essere stato brutto per mia madre camparci tanto insieme. Quando è morto lei deve essere stata felice. Anzi era felice. Si vedeva proprio. Però sapeva fingere coi suoi parenti. Di mio padre. Faceva le lacrime. La faccia bianca. Ci portava tutti i giorni i fiori, alla tomba. Poi là rideva. Li portava per riderci sopra.

Per prendersi la rivincita.

Vin - E i parenti non se ne accorgevano?

Johnny - Ce la facevano andare da sola alla tomba. Era come se lei andava da lui per farci l'amore, secondo loro. Allora la lasciavano sola. Era come se una moglie andava dal marito per farci l'amore. Marito e moglie lo possono fare, e uno non va a guardare come scopano due che lo possono fare.

Vin - Questo è quello che pensavano i parenti di tuo padre?

Johnny - Sì.

Vin - E tua madre andava là e gli rideva sopra invece. Invece di andare là con la... fica... aperta, andava là con i fiori e rideva.

Johnny - Sì.

Vin - Era sul serio una rivincita. Che lavoro facevano da te?

Johnny - Mio padre era geometra. Mia madre non faceva niente.

Vin - Mio padre faceva un po' di tutto.

Johnny - Ma che è la serata dei ricordi.

Vin - (Non gli dà retta) I miei andavano d'accordo. Anche dopo che è morto Ehrm. Non lo so come facevano. Hanno fatto finta di niente dopo che è morto. Si sono guardati e si sono sorrisi, dopo qualche giorno, e Ehrm quella volta è finito davvero. Una volta per tutte.

Johnny - Non hanno fatto un altro figlio.

Vin - Neanch'io l'avrei fatto al posto loro. Però da piccolo pensavo che non ne facevano un altro per rispettare la memoria di Ehrm. Io vivevo con la paura brutta e perenne che se facevano un altro figlio io poi ammazzavo pure a lui. (Pausa)

Johnny - (Pace tra i due) La vecchia (Si gira intorno, abbassa la voce) La vecchia a mio padre lo odiava. Io non lo so come si fa a odiare uno che non conta un cazzo come lui.

Vin - Tu gli volevi bene?

Johnny - Non me ne fregava un cazzo. Lei invece no. Lei lo voleva ammazzare. Odiava pure a mia sorella. Però dopo che è morta è diventata sua figlia e adesso pensa solo a lei. Invece mio padre pure se è morto lei lo odia lo stesso. Non ho capito mai perché.

Vin - A te t'è andata bene.

Johnny - Che non m'ha odiato? Boh. Magari mi odia ma non me lo dice. Pure a loro non è che glielo diceva. Si cacava sotto a dirglielo. Li odiava piano. Quello che la faceva incazzare di più era quando mio padre gli diceva che era di quella razza. Ma non voleva dire razza vera e propria. Voleva dire... che ne so. Educazione. Soldi di famiglia. Studi. La cosa che la faceva incazzare di più era quando lui gli diceva che doveva andare a vendere la roba al mercato, che là ce la vedeva proprio bene.

Vin - E lei si incazzava.

Johnny - Non sai quanto.

Vin - E perché?

Johnny - Lui diceva così per dire due cose. Che era affamata di soldi e che ci aveva la testa per il commercio. Non erano complimenti nessuno dei due.

Vin - (Vuole sapere) Era vero? Cioè gli piacevano veramente i soldi e vendere?

Johnny - La vecchia ha sempre detto di no. Pure

oggi se glielo chiedi si incazza e ti dice di no.

Vin - Sì ma era vero?

Johnny - Non lo so. Certe cose non me le sono mai chieste. Non lo so se mio padre lo diceva solo per farcela vedere inferiore o no. Oppure per farla incazzare. Non c'è mai stato niente che l'ha fatta incazzare così. Pure poco tempo fa gliel'ho detto. Scherzavo. Ha cambiato colore in faccia.

Vin - Tu non hai mai provato a capire chi ci aveva ragione?

Johnny - Che cazzo me ne frega. Tanto se era vero non è che posso andare da mio padre a dirgli Ci avevi ragione!

Vin - No, va bene, solo per capire, per sapere qual è il modo giusto per pensare a loro due.

Johnny - Vin. Non ci ho l'ossessione della memoria.

Vin - Io sì. Forse è proprio un'ossessione.

Johnny - Magari è per questo che non dormi.

Vin - Magari non dormo solo perché non ho niente da fare.

Johnny - Vedrai che il lavoro ti farà bene.

Vin - Ti aiuterò Johnny. Per Mânia e tutto quanto.

Johnny - Non ti dico di no, Vin. Non ti dico Non ti preoccupare, non fa niente. Mi sa tanto che accetterò.

Buio

ATTO II

Scena 1

Mania e Glauce. Penombra. Un oggetto che fa da vasca. Glauce è dentro nuda magari di spalle. Mania ha le maniche tirate su e sfrega la schiena di Glauce.

Glauce - Mi devo lavare anche i capelli.

Mania - Non lo so. Perché. Ce li ha sporchi.

Glauce - No.

Mania - Allora non li deve lavare.

Glauce - Sei sicura.

Mania - Di che.

Glauce - Che non me li devo lavare.

Mania - L'ha detto lei. Che non ce li ha sporchi. Che sono puliti. Quindi non ci sta bisogno di lavarli.

Glauce - L'hai detto tu allora.

Mania - Lo direbbero tutti.

Glauce - Poi a lui. A mio figlio. Johnny. Glielo dici tu.

Mania - Non ci sta bisogno di dirgliela una cosa del genere. È normale no. È normale. Che se i capelli sono puliti uno non se li lava.

Glauce - Però qua dietro. Sento che me li hai bagnati. Qua dietro. Adesso come si fa.

Mania - A fare che.

Glauce - Me li devo asciugare dopo.

Mania - Sì.

Glauce - Me li devo asciugare. Che se ci riesco.

Devo pure andare a prendere l'affitto da quelli.

Mania - Quelli chi.

Glauce - Non lo sai.

Mania - No.

Glauce - Quelli che ci devono dare l'affitto di quell'altra casa.

Mania - L'affitto.

Glauce - Sì.
Mania - Quindi soldi.
Glauce - Sì.
Mania - Non lo sapevo.
Glauce - Eh magari non te l'ho mai raccontato. Lo vedi una cosa che mi credevo che la sapevi non la sai, le cose sulla mia figlia morta mi pensavo che non le sapevi e invece...
Mania - E dove sta questa casa.
Glauce - Non lo so.
Mania - E come ci va se non lo sa.
Glauce - Non lo so colla testa. Ci vado e basta. Ma se te lo devo dire a te. Magari una volta se ci vuoi venire ci andiamo insieme.
Mania - Ci ho sempre da fare penso che non posso.
Glauce - E' una passeggiata. *(Pausa)* Tanto vedi. Che prima o poi Johnny. Te lo chiede lo sai. Te lo chiede pure questo.
Mania - Che cosa.
Glauce - Di portarmi in giro. A fare le passeggiate.
Mania - Secondo me no.
Glauce - Secondo me sì.
Mania - Gli posso sempre. Dire di no.
Glauce - Sul serio. Gli dici di no.
Mania - Io. Non sono sua figlia.
Glauce - Questo lo so. Mia figlia è. Morta. Tu no.
Mania - Adesso bisogna ricominciare.
Glauce - Che cosa.
Mania - La solita cosa.
Glauce - No no.
Mania - Tiri su un braccio.
Glauce - Quale.
Mania - Quello che ti pare. Quello che le pare.
Glauce - Mi hai dato del tu.
Mania - Mi sono sbagliata.
Glauce - Mi hai dato del tu.
Mania - Mi sono sbagliata. Non lo volevo fare.
Glauce - Guarda che. Non mi sono. Offesa.
Mania - Va bene. *(Mania lava il braccio di Glauce)*
Glauce - Mi fai male.
Mania - A che.
Glauce - Al braccio.
Mania - La sto lavando.
Glauce - Fai troppo forte. Pure sulla schiena. Scommetto che. Mi lasci tutti i segni.
Mania - Tanto non li vede nessuno.
Glauce - Guarda che un giorno magari glielo dico a Johnny.
Mania - Ah sì.
Glauce - Sì.
Mania - E che gli dice.
Glauce - Quello che è vero. Che mi lasci i segni.
Mania - Io a voi. Vi faccio un favore. Anzi due. Che se non vi do l'acqua io se non la lavo io a lei non lo so che facevate. Che se a Johnny non gli sta bene. Potete pure smettere di prendervi alla mia acqua.
Glauce - Sei arrabbiata.
Mania - No.
Glauce - Sei sicura.
Mania - Sì.
Glauce - Allora perché parli così.
Mania - Così come.
Glauce - Che pare che ce l'hai con me e con Johnny.
Mania - Io non ce l'ho con nessuno. Mi dia l'altro

braccio.
Glauce - C'entra con questo vero.
Mania - Che cosa.
Glauce - Con questo. Che sto nuda.
Mania - E allora.
Glauce - È che quando stiamo vestiti. Tu di me ci hai paura. Adesso però. Stai sopra a me e mi puoi pure lasciare i segni e nessuno ti dice niente. Che magari alla fine del bagno io ti devo pure dire grazie.
Mania - Questo non è. Che mi interessa tanto.
Glauce - *(Non la ascolta)* E allora è per questo. È perché io sto nuda e tu no che vinci vero.
Mania - A me non me ne frega di vincere niente. Che mi viene pure male alla schiena per lavare a lei. *(Pausa)*
Glauce - Senti perché.
Mania - Che cosa.
Glauce - Perché mi metti sempre. Dentro all'acqua che ci hai lavato prima ai tuoi figli.
Mania - Proprio per quello. Perché sono i miei figli.
Glauce - È che una volta ogni tanto mi piacerebbe pure l'acqua pulita. Mi piacerebbe pure. Se proprio me lo devo fare questo bagno ogni due settimane.
Mania - Sono bambini. Non sono sporchi.
Glauce - Come no. Io li sento lo sai. I bordi qua. Dentro alla vasca. Li sento che ci hanno tutta la loro pelle morta attaccata. Dico una volta no. Me la potresti pure lasciare. L'acqua pulita.
Mania - Sono bambini e basta. Perché invece. Non gliela andate a chiedere a qualcun altro l'acqua.
Glauce - Non conosciamo a nessun altro da queste parti.
Mania - Allora magari. Certe volte. Perché non sta zitta.
Glauce - È per questo allora.
Mania - Che cosa.
Glauce - Ci avevo ragione. È perché sto nuda. Che tu vinci. Che io non ti posso dire niente. Vero.
Mania - Ancora.
Glauce - Tutti gli altri giorni. Non me lo dici mai di stare zitta.
Mania - Ma come fa. A essere così sporca.
Glauce - Sono sporca.
Mania - Sì.
Glauce - Non è vero. Lo dici solo. Per farmi sentire che sono ancora più nuda.
Mania - No è vero. Io non lo so come mai. Ma più ci passo le mani. Più viene via roba.
Glauce - Faccio schifo.
Mania - Un po'.
Glauce - È che. Io lo dico sempre. Dovevo. Morire prima. Fare a scambio colla vita di qualche giovane. Era meglio. Se morivo giovane.
Mania - Sì.
Glauce - Pensi pure tu la stessa cosa.
Mania - Sì.
Glauce - Davvero.
Mania - Sì. *(Pausa)*
Glauce - Ma io lo dicevo. Solo per dire.
Mania - Peccato. *(Breve pausa)*
Glauce - Non ci voglio più parlare con te.
Mania - Davvero.
Glauce - Non ci voglio più parlare con te. Quando sto nuda. Non ci sta niente. Da dire. Quando sto nuda.
Mania - Va bene.

Glauce - Oggi dici di sì a tutte le cose.
Mania - Non sei contenta. Non è contenta.
Glauce - Mi hai dato...
Mania - Un'altra volta del tu mi sono sbagliata.
Glauce - Lo vedi come cambia. A stare nudi davanti a un altro uno perde tutto. Che non conta più che sei vecchio. Conta che stai nudo e la gente ti può dire quello che gli pare. Lo vedi. Lo vedi che grande truffa che è la vecchiaia. Che uno pensa. Che da vecchio ti rispettano tutti e invece. Basta che. Stai nudo una volta e. Non sei più niente. Lo vedi che. È come dico io. Le prossime volte. Me lo faccio con la maglia il bagno va bene.
Mania - Va bene.
Glauce - Me lo faccio con la maglia e pure le mutande magari.
Mania - Va bene.
Glauce - E tu però come fai a lavarmi dopo.
Mania - Non lo so.
Glauce - Non lo sai.
Mania - No. Però magari si può lavare da sola.
Glauce - Io. Non ce la faccio da sola. Non lo vedi. Come sto.
Mania - Seduta. Sì sì lo vedo.
Glauce - Che fai scherzi pure adesso.
Mania - No. Dico sul serio. Sta seduta e basta. Non ci sta altro che fa di giorno e di notte no. Lei sta seduta. E basta. Questo è quello che fa questo è quello che vedo.
Glauce - Dico dentro. Dico dentro e nel corpo. Non lo vedi come sto.
Mania - Lei. Sta seduta e basta.
Glauce - Non mi credevo. Che eri così cattiva.
Mania - *(Ride)*
Glauce - Che ci sta da ridere.
Mania - Niente.
Glauce - Dimmelo che ci sta da ridere.
Mania - Ho detto niente. Adesso basta a parlare. Aveva detto che con me non ci voleva parlare più quando stava nuda.
Glauce - Infatti. Non ci sta niente da dire. *(Breve pausa)* Quanto ci vuole ancora.
Mania - Gliel'ho detto. Più ci passo le mani più esce roba.
Glauce - Però fai presto. Che devo andare a prendere i soldi da quelli.
Mania - Quanto vi devono dare.
Glauce - Duecento al mese.
Mania - Ah.
Glauce - Però sono sette mesi che non ci danno niente. Prima. Ci andava Johnny a prenderli. Ci doveva passare un giorno intero e però alla fine glieli davano. Poi a lui. Non gli è andato più di camminare fino a lì e allora ci vado io. Solo che a me. I soldi non me l'hanno mai dati. Ogni volta vado. E sto davanti alla porta e. Busso. E quelli stanno dentro che io lo sento che io sento pure se respira una mosca. E io busso e loro stanno dentro e io lo so e. Invece non mi aprono. E io resto là davanti che sembrano pure le ore infinite prima che me ne posso tornare. E quelli però stanno dentro e non aprono che si credono che io penso che loro non ci stanno. E invece io lo so. E ci passo le ore davanti alla porta e questa è la mia vendetta ogni mese. Che loro non me li vogliono dare i soldi e però io allora sto davanti alla loro porta e non mi muovo e così manco loro si possono muovere. Che alla fine

di me ci hanno paura pure loro. Tutti ci hanno paura di me. Quando ci ho addosso i vestiti.

Mania - Io non ho paura di nessuno.

Glauce - Sì invece. Quando ti parlo. Di mia figlia. Tu ci hai paura.

Mania - Mi dà fastidio e basta. Mi dà fastidio. Che io a sua figlia non gli ho mai fatto niente di male e invece lei parla come se l'ho fatta morire io.

Glauce - Non ho mai detto una cosa così. Morire. L'ha fatto lei da sola. Che ha fatto bene. Che è diventata...

Mania - Una santa e tutte le altre cose.

Glauce - Ecco. Lo vedi che lo sai pure tu. Lo vedi che non sei stata tu. A farla morire.

Mania - No che non sono stata io.

Glauce - Era una cosa. Troppo intelligente perché la potevi fare tu. *(Pausa. Mânia è offesa)*

Mania - Asciugati.

Glauce - Mi hai dato un'altra volta...

Mania - Sta' zitta e asciugati. Alzati. E poi vattene.

Glauce - Ti sei offesa.

Mania - Alzati e vattene.

Glauce - Non ti volevo offendere. È vero quello che ho detto. Però non devi capire che sei stupida. Non l'ho detto.

Mania - Vattene. *(Le lancia un asciugamano)*

Glauce - *(Cerca di recuperare)* Allora da oggi mi dai del tu. Va bene. Da oggi mi dai del tu come se siamo vecchi amici. Va bene. A me mi sta pure bene. Che mi pare. Di non essere proprio così vecchia.

Mania - Non lo so se continuiamo a parlarci da oggi.

Glauce - Ti sei offesa.

Mania - Asciugati e vattene che ti aspettano quelli dell'affitto. E di' a Johnny. A tuo figlio. Che l'acqua io l'ho finita. E adesso alzati e vattene e non ti fare più vedere.

Glauce - Ma veramente ti sei offesa. Per una parola che ho detto.

Mania - Vattene che è meglio.

Glauce - Ti sei offesa.

Mania - Ho finito l'acqua hai capito. L'ho finita e non ve la posso dare più quindi vattene.

Glauce - È finita così. Senza manco avvertire con le ultime gocce.

Mania - Che cosa strana eh. Adesso alzati da lì e vattene.

Glauce - Ci ho ancora. La pelle morta attaccata. Non mi hai manco tolto la pelle.

Mania - Toglitelà da sola. Non ti voglio sentire più. Vattene che è meglio pure per te.

Glauce - Perché. Che mi fai sennò.

Mania - *(La afferra per i capelli. Le parla nell'orecchio. Glauce resta assolutamente ferma e zitta)* Io adesso ti ammazzo hai capito. Io te l'avevo detto.

Di andartene via. Io te l'avevo detto e tu non mi hai voluto ascoltare. Io adesso. Ti metto la testa dentro all'acqua e. Ti ammazzo hai capito. Una volta per tutte e finisce tutto va bene. Dentro all'acqua ti ammazzo. Eh. Hai capito. Adesso chiamala a tua figlia chiama a Johnny. Che non ti sente nessuno. Chiamali. Strilla. Dai. Strilla pure quando ci hai la testa sotto l'acqua. Strilla. Che non ti sente nessuno che ti finisce prima il fiato che crepi e non ne parliamo più non ne parliamo più sul serio.

Glauce - Guardami.

Mania - Adesso ti ammazzo.

Glauce - Guardami. Tu che lo puoi fare guardami.

Mania - Così non ne parliamo più. Così non parli più.

Glauce - Guardami. È per questo che ci stanno i vecchi. Per guardarli.

Mania - Allora prendi il fiato se ti va di resistere ancora.

Glauce - Guardami e vediti a te dentro a me.

Mania - Io non sono te e adesso ti ammazzo.

Glauce - Guardami. È questo quello che pure tu diventi fra anni lunghi e corti. Guardami.

Mania - Io non sono a te.

Glauce - Fra poco e fra tanto. Guardami. Poi ammazzami va bene. Però prima guardami. L'ho fatto pure io una volta anni fa quando ero giovane.

Mania - Prendi il fiato.

Glauce - Ho guardato a mia madre che io ero giovane e lei era vecchia e ho visto che era uguale a me solo che la carne scendeva verso la terra.

Mania - Prendi il fiato se vuoi resistere ancora.

Glauce - Era uguale a me capito. Uguale a me solo che scendeva verso la terra.

Mania - Perché non stai zitta adesso almeno.

Perché devi sempre rovinare tutto.

Glauce - Io per anni pensavo che non c'entravo niente con lei e invece era la stessa cosa il suo corpo e il mio.

Mania - Tu non sei mia madre io non ti sono figlia.

Glauce - Guardami lo stesso. Quello che vedi adesso fra anni sarai tu. Guardami lo stesso. Che i corpi vecchi vivono apposta per farsi guardare. Che lo devi sapere. Lo devi sapere che è così che diventi pure tu. Lo devono sapere tutti. Guardami.

Mania - Magari c'è anche certi che non ci diventano come te come i vecchi.

Glauce - Adesso. Che sto nuda. Guardami. Diventi così pure tu un giorno.

Mania - Questo che c'entra.

Glauce - Niente. Te lo volevo solo dire. Te lo volevo dire prima che mi ammazzi perché non ti devi credere. Che se sto nuda davanti a te perdo tutto.

Sono vecchia hai capito. Sono vecchia e ci ho la morte in tasca e posso guardare dietro più che avanti e tu invece no. Tu non lo sai. Che cosa diventi fra anni. Io invece lo so che cosa ero. Allora guardami. Te lo dico per te. Che almeno non ti pensi. Che se sto nuda davanti a te tu sei qualcosa più di me. *(Pausa)*

Mania - *(La lascia. Si volta. Glauce prende l'asciugamano e si alza nella vasca. Esce. Ha i piedi bagnati e non se li asciuga. Raccoglie i vestiti dopo averli cercati con le mani e comincia a andarsene)*

Io. L'acqua. Non te la do più.

Glauce - Figurati. Che a me manco mi piace farmi il bagno. *(Breve pausa)* E non provarci ancora. A darmi del tu. *(Esce)*

Buio

Scena 2

L'alto grado dell'esercito, sempre di spalle al pubblico, sempre con l'avana. Mania ha in mano un foglio, è in piedi. Al tavolo, seduto, Johnny beve. Mania e l'alto grado si alternano nelle battute, tutte parte del foglio che ha Mania.

Esercito - Cinossèma

Mania - Ventotto giugno.

Esercito - Cortese signora. Lo stato maggiore firmatario di questa missiva desidera con orgoglio...

Mania - ...rendere lei partecipe del grado di professionalità che il soldato Luther ha acquisito nella permanenza a Cinossèma. *(A Johnny)* Allora è vero quello che mi ha scritto. Chissà se dice del passaggio di grado *(Ricomincia a leggere)*

Esercito - Tutto ciò che a un soldato è richiesto dalla calma al sacrificio - il soldato Luther si è dimostrato in grado di compierlo.

Mania - Siamo sinceramente felici di avergli consegnato, in data venti febbraio, il grado di colonnello- *(A Johnny)* Vedi lo dice qui - con cerimonia ufficiale, nonostante il grado fino a quel momento raggiunto da suo marito non permettesse, secondo il protocollo, una promozione simile.

Esercito - Voglia essere sicura della nostra stima e della nostra costante presenza futura, per quel che riguarda...

Mania - ...il futuro suo e dei suoi figli, in assenza di Luther. *(A Johnny)* Assenza? E che significa?

(Legge) Voglia accettare, cortese signora, la medaglia al valore militare che le consegneremo in data quindici luglio prossimo. E voglia accettare...

Esercito - ...le nostre più sentite condoglianze per la morte di Luther. Lunga vita allo stato. Lo stato maggiore. *(Buio sull'alto grado dell'esercito)*

(Johnny salta in piedi dalla sorpresa. Mânia è immobile. Ovviamente Johnny è felice)

Johnny - Mânia. Che vuol dire.

Mania - Non lo so.

Johnny - Mânia. Quando ti è arrivata quella lettera.

Mania - *(Silenzio)*

Johnny - Mânia.

Mania - Non lo so.

Johnny - Ieri? Ti è arrivata ieri?

Mania - Non lo so.

Johnny - Sei sicura che è una lettera vera? Non è uno scherzo?

Mania - Il timbro. È dell'esercito. Viene da Cinossèma.

Johnny - *(Prende la lettera e la legge)*

Mania - Riportamelo qui.

Johnny - Forza.

Mania - Ridatamelo. Ridammelo Johnny. Vai a prenderlo e riportamelo qui. Lo voglio qui vicino a me.

Johnny - Mânia questo vuol dire...

Mania - Riportamelo Johnny. Cosa ho fatto.

Johnny - ...non devi più pensare. Possiamo vivere insieme.

Mania - Ti ho tradito Luther. Cosa ho fatto. Lo voglio lavare io.

Johnny abbraccia Mania, ma Mania non lo abbraccia. Contrasto tra la commozione di Johnny che si sente come un condannato a morte graziato l'ultimo giorno e Mania stordita dalla disperazione. Lungo silenzio.

Buio

Scena 3

Mesi dopo. Johnny e Glauce in cucina. Johnny ha completamente perso la serenità.

Glauce - Cosa cucini oggi.

Johnny - La solita cosa mamma. Non ti stanchi a farmi sempre la stessa domanda.

Scena 4

Glauce - Com'è il tempo fuori.

Johnny - Vedi un po' che cosa ti dicono i reumatismi. Ti serviranno pure a qualcosa.

Glauce - Stai diventando simpatico.

Johnny - Dici?

Glauce - Che ne so. Fai sempre battute. Almeno capita qualcosa di nuovo.

Johnny - Da quant'è che non ti fai il bagno?

Glauce - Stavi andando bene Johnny, stavi dicendo qualcosa di nuovo, e adesso invece mi caschi così sul bagno.

Johnny - Quant'è ti ho chiesto.

Glauce - Non lo so. Se ti chiedo che ora è non mi rispondi. Se ti chiedo che giorno è non mi rispondi. Proprio come faceva tuo padre. Poi però vuoi sapere quanti giorni è che non mi faccio il bagno.

Johnny - Sarà una settimana più o meno.

Glauce - Imparati a rispondere. Vedrai che poi il conto me lo tengo da sola.

Johnny - Comunque è ora.

Glauce - Puzzo?

Johnny - Non lo so. Non ti vado certo a ficcare il naso sotto alle ascelle.

Glauce - E allora come fai a dire che è ora. Se non puzzo non è ora. Sono molto più pulita di quello che pensi tu.

Johnny - Non mangio a casa oggi.

Glauce - Ancora? Ormai mi lasci sempre da sola. Non ci sei mai. Neanche per mangiare. Stai provando a ammazzarmi col silenzio?

Johnny - Magari. Dici che funziona?

Glauce - Dove vai tutti i giorni? Dove vai a mangiare?

Johnny - Non vado a mangiare.

Glauce - E allora che fai?

Johnny - Cammino. Me ne vado un po' in giro.

Glauce - Tutti i giorni? E non mangi più? (*Johnny non risponde*) Johnny?

Johnny - Mh.

Glauce - Che fine ha fatto quella ragazza.

Johnny - Chi.

Glauce - Johnny, una ce ne stava che gironzolava per casa. Quella che mi faceva il bagno. Che la conosceva pure tua sorella. Mh...

Johnny - Mh.

Glauce - Sì lei proprio.

Johnny - Non lo so.

Glauce - Io mi pensavo che ti piaceva. Che quasi quasi te la sposavi.

Johnny - Se tu ci avessi gli occhi soffrìrei di meno pure io.

Glauce - Se n'è andata via?

Johnny - Penso di no.

Glauce - Non gli piacevi?

Johnny - È sposata mamma.

Glauce - Ah è vero. Beh, allora sì, certo. Se è così come dici tu, le cose sono diverse. Me lo chiedevo sempre com'è che ci aveva quei due bambini.

Johnny - Adesso poi sta... male.

Glauce - Male? Sì è presa una malattia?

Johnny - Sta male con la testa. Per il marito. È morto.

Glauce - Ah. Mi dispiace. Però, che vuoi, ne crepano tanti...

Johnny - Mamma.

Glauce - Sì.

Johnny - Ti senti bene in questo periodo.

Glauce - Mi stai chiedendo se sto per morire.

Johnny - Non volevo dire...

Glauce - Non ti devi preoccupare. Penso che ancora un paio d'anni ci riesco a farli.

Johnny - Non volevo dire quello che pensi tu.

Glauce - Fa lo stesso. Ero io che te lo volevo dire.

Johnny - La roba te la metto sul tavolo. Così la trovi facilmente.

Glauce - Perché non è andata bene tra te e Mh.

Johnny - È capitato così mamma. Non ci posso fare niente.

Glauce - Puoi trovare sempre qualcun altro. Sei sempre un bel ragazzo.

Johnny - Detto da una cieca...

Glauce - Sono tua madre, lo so come sei. Lo sai Johnny. Stanotte pensavo.

Johnny - Dovresti dormire. Lo sai che se pensi ti viene la tristezza.

Glauce - Pensavo. E a un certo punto mi sono come disegnata una storia.

Johnny - Una storia triste, di sicuro.

Glauce - No. Cioè non è più triste di quello che ho vissuto io.

Johnny - E che storia è.

Glauce - Stanotte mentre dormivo ho capito. Qual è la cosa che mi mette più paura. Cioè che mi metteva. Perché quando uno le capisce le cose, poi non ha più paura, no Johnny?

Johnny - Dicono.

Glauce - La mia cosa è la scomparsa. Quella che mi mette - che mi metteva - paura.

Johnny - Cioè la morte?

Glauce - No. Vedere come piano piano tutti quanti se ne sono andati via. Tuo padre. E quello va bene, non è che mi ha proprio fatto star male. Poi tua sorella. E Mh. Neanche il tuo amico Vin ho visto più.

Johnny - Lavora.

Glauce - Adesso anche tu, te ne vai. Esci, non torni mai a casa.

Johnny - Adesso sono qui.

Glauce - Però tra un po' te ne vai.

Johnny - Vuoi che resti.

Glauce - Non ho più paura Johnny. Non mi fa paura pensare che non vedrò mai più una persona. Prima sì. Mi faceva paura. Adesso penso che se anche tu te ne vai, io non avrò più niente che mi fa paura.

Johnny - Attenta, che di questo passo diventi immortale.

Glauce - No. Solo un paio d'anni ancora. È così che funziona, no Johnny? La paura non è un pensiero. Quando diventa un pensiero davvero non esiste più. (*Pausa*) Che lavoro fa il tuo amico?

Johnny - Non lo so. Mi ha detto che c'entra qualcosa col trasporto merci. È un lavoro che deve fare per uno che conosce.

Glauce - E che merci ci stanno da trasportare?

Johnny - Non lo so. Ma mi sa che c'entra qualcosa con i militari. Gli danno anche una divisa.

Glauce - È felice?

Johnny - Non l'ho più visto.

BUJO

Mania, quasi partoriente, seduta di spalle, e Luther, con la sacca militare e la mimetica. È sporco, stanco. È notte. Piove.

Mania - Sei tu?

Luther - Io.

Mania - Perché sei tornato.

Luther - È casa mia. Sono vivo.

Mania - Non è vero.

Luther - Guardami.

Mania - Ti vedo anche così.

Luther - Dove sono i bambini.

Mania - Via. Dormono.

Luther - Mh. Che c'è?

Mania - Sei morto. Ho pregato per te tutte le notti. Perché solo adesso sei venuto da me? Cinque mesi.

Luther - Mh. Guardami.

Mania - Ti vedo anche da qui.

Luther - Mh. Sono tornato. Sono stanco Mh. Voglio dormire.

Mania - Non è stata colpa mia Luther. È stato un errore.

Luther - Che cosa.

Mania - Ma tu perché sei qui. Io ho pregato per te, ho fatto quello che dovevo fare. Sono tanti giorni che prego per te e tu non sei mai venuto. Ieri sera soltanto non ho pregato e adesso stai qui.

Luther - Sono qui da te Mh. Hai pregato per farmi tornare vivo. Dai Mh, vieni qui. Io non ce l'ho la forza di venire da te.

Mania - Sei morto.

Luther - No.

Mania - Ho pregato a dio, gli ho chiesto di farti venire da me. Gli ho chiesto di farti venire qui e di parlarmi ancora anche se sei morto. Ma ieri non l'ho fatto.

Luther - Vieni qui Mh. Sembra tutto un po' strano stanotte, ma domani vedi che tutto è a posto.

Mania - Ho pregato tutte le notti e adesso non ci ho più niente da dire.

Luther - Sono tornato Mh. Salutami e poi andiamo a dormire. È una merda là fuori. Vieni qui.

Mania - Sono andati via cinque anni da quando sei partito. Adesso sei morto e torni. Dopo cinque anni e morto.

Luther - Non sono morto.

Mania - Sei freddo?

Luther - Non sono morto. Non sono morto.

Mania - Se ti tocco sei freddo? Non voglio toccarti.

Luther - Basta.

Mania - Chiamerò qualcuno per aiutarmi a vestirti. Non ti voglio toccare. Mi riprendo tutte le preghiere che ho fatto. Non ti voglio vedere. Vai via. Sei un morto.

Luther - Basta!

Mania - Non mi sento più tanto bene Luther. Se mi amavi dal cielo dovevi fare il miracolo e non fare arrivare il foglio.

Luther - (*Capisce ma non parla*)

Mania - Non mi amavi Luther? Io ho sbagliato ma tu non mi amavi.

Luther - Dammelo.

Mania - Sto male da quando c'è questo foglio. Non mi amavi Luther? Non mi amavi? Io non volevo sapere una cosa così.

Luther - Dammi il foglio.

Mania - *(Da sopra un mobile prende un origami a forma di airona)* Vedi Luther. La tua tomba è qui. L'ho fatta qui sopra. È il simbolo della tua armata vero Luther? L'ho messo qui vicino a me. Perché non mi hanno mai detto dove sta il tuo cimitero. Ma tu sei uno spirito Luther? O vieni qui per farti seppellire?

Luther - Che cosa ti ha fatto la guerra Mania. Che cosa ci ha fatto.

Mania - Mi farò aiutare da qualcuno per lavarti e vestirti. Non ti voglio toccare se sei freddo.

Luther - *(Si avvicina. La tocca da dietro. Mania urla per la paura. Poi si calma. Si alza in piedi. Si volta verso Luther. Uno spot su Mania rivela il suo corpo poco a poco. Sarà tutto illuminato alla fine della prossima battuta. È alla fine della gravidanza)*

Mania - Luther. Esiste il paradiso?

Luther - *(Devastazione silenziosa. Luther è pieno di schifo nel vedere Mania incinta di un altro e al colmo della disperazione nel vedere Mania impazzita per la sua morte. Forse mille pensieri gli passano per la testa. Non riesce a calmarsi se non dopo tanto. Mania è immobile. Non vede e non sente. Poi Luther, che dà le spalle a Mania, con un filo di voce)* Chi è stato...

Mania - *(In piedi, non risponde)*

Luther - *(Si volta. È un animale ferito)*
Lunghissimo silenzio. Mania ha due gessetti accanto a sé, uno bianco, uno rosso. Nel silenzio della scena, scriverà moltissime volte «JOHNNY» e «MANIA» su un muro col gessetto bianco. Poi con il gessetto rosso scriverà, enorme, «LUTHER». Luther dopo molto si gira. Mania nel frattempo è andata via. Legge. Sta fermo un secondo, poi esce.
Buio

Scena 5

L'alto grado dell'esercito, di spalle, si pulisce le mani con uno straccio che poi getta per terra. Non ha il cappotto, ma un camice bianco. Mania su un letto, Dietro un paravento. Si sente un elettroencefalogramma che segna la vita. Luther seduto su una sedia, la testa piegata.

Esercito - Ha figli, colonnello?

Luther - Due.

Esercito - Fa niente. Il giorno più bello della sua vita è questo.

Luther - Dov'è?

Esercito - Il giorno in cui lei ha salvato il suo onore. Ha fatto benissimo a chiamarmi.

Luther - Dove l'avete messo adesso?

Esercito - Messa, colonnello, messa. È - era - una femmina. Comunque è lì dove deve stare. Se ne occuperà qualcuno.

Luther - Vorrei vederla.

Esercito - Ottimo proposito colonnello. Cosa vuole vedere esattamente in quella bambina?

Luther - Quello che è. Una bambina morta.

Esercito - Ma se lei facesse attenzione, colonnello, vedrebbe il suo onore salvato in quel corpicino viola.

Luther - Quanto ci avete messo.

Esercito - Pochissimo. Le ho già detto che ha fatto benissimo a chiamarmi. È andato tutto alla perfezione.

Luther - Mia moglie ha sofferto?

Esercito - Non sapevo esattamente cosa fare. Non sapevo quale era la sua volontà, se farla stare male o farla morire o non farle sentire niente. Perciò mi sono mantenuto su una via di mezzo. È contento?

Luther - *(Silenzio)*

Esercito - Troverà sempre un padre nel nostro grande esercito. Un grande padre.

Luther - Posso vederla?

Esercito - Sua moglie?

Luther - Mh.

Esercito - Tra poco.

Luther - Anche l'altra.

Esercito - Non lo so. Comunque non perde niente di bello, colonnello. *(Pausa)* Mi dispiace che tutto sia successo per noi, mi creda.

Luther - Non capisco cosa c'entrate.

Esercito - Se non ci fosse stata la guerra non sarebbe successo niente.

Luther - La guerra l'ho voluta fare e l'ho fatta. Mia moglie voleva fare quello che ha fatto. Non c'entra niente nessuno.

Esercito - Sa chi è stato.

Luther - Sì.

Esercito - Dovrebbe ammazzarlo.

Luther - Lo farò. *(Pausa)* Dov'è.

Esercito - Dove deve stare. Per un po' starà lì. Poi vedremo.

Luther - Voglio bruciarla.

Esercito - Darò ordine.

Luther - Voglio farlo io.

Esercito - Non penso si possa fare.

Luther - Se lei mi copre si può fare.

Esercito - Abbiamo perso, colonnello. Glielo devo ricordare?

Luther - Mi basta un posto un po' nascosto. Faccio presto. È il mio onore, deve capire.

Esercito - Devo consultare i miei superiori. *(L'elettroencefalogramma manda segnali sempre più ravvicinati fino a un solo segnale lungo. Nel frattempo l'alto grado si volta per un secondo di profilo a guardare Mania, mentre Luther abbassa la testa. L'alto grado se ne va)* Arrivederci colonnello. Le farò sapere.
Buio

Scena 6

Johnny e Luther, a casa di Johnny.

Luther - Come va?

Johnny - *(Pausa. Non risponde. Luther è molto calmo)*

Luther - Come va?

Johnny - Bene.

(Silenzio)

Luther - Posso sedermi.

Johnny - Fai.

Luther - Ti sei messo paura.

Johnny - No...

Luther - La porta era aperta allora ... ho pensato che potevo entrare.

Johnny - Sì lo so non ti preoccupare va bene è rotta la porta. *(Silenzio)*

Luther - Perché non ti siedi.

Johnny - Non...

Luther - Siediti. *(Johnny esegue. Silenzio)*

Johnny - Come mai.

Luther - Cosa.

Johnny - Stai qui.

Luther - Sono tornato.

Johnny - Lo vedo.

Luther - *(Ride)* Ci credi? Solo tu te ne sei accorto. Gli altri, non se n'è accorto nessuno. Dico, ma ci credi? Sono tornato da una guerra! Uno torna da cinque anni di guerra e la gente manco lo saluta.

Johnny - Che dicono da quelle parti, è... finita?

Luther - Più o meno. Ricominciano a mandarci a casa. Abbiamo perso comunque. Ci rimandano a casa. Dopo cinque anni. Non ho fatto una licenza io lo sai? E uno torna che ha dato il culo per tutti e manco ti vedono, non esisti proprio.

Johnny - Dagli tempo. Qui non sapevamo mai quando era finita e quando no. Dieci giorni di calma e ricominciavano. Dieci giorni e ricominciavano.

Mai undici giorni. Solo dieci. E poi ricominciavano. Adesso vedrai che torna tutto normale.

Luther - Non lo so. Uno torna e non lo vede nessuno. Sono morto? Dimmelo tu se sono morto. Devo andare per tutte le case e farmi vedere e dire Sono qui mi vedete che sono qui? Ho dato il culo pure per quelli che se ne sono sbattuti e si sono nascosti. *(Silenzio. Guarda Johnny)* Non mi riferivo a te.

Johnny - Lo so. *(Breve pausa)* Chi ha vinto.

Luther - Loro.

Johnny - Staranno bene adesso.

Luther - Ne sono morti tanti. Anche loro.

Johnny - Ma i vivi...

Luther - *(Continua il suo discorso)* Anche se non c'entra un cazzo quanti ne crepano. È che a un certo punto si sono seduti e hanno deciso chi doveva perdere e chi doveva vincere.

Johnny - Avremo perso troppa terra. Troppa carne.

Luther - Noi stavamo andando bene alla fine. Parlo per quelli che stavano insieme a me. La brigata. In cinquemila. Potevamo darlo ancora per dieci anni di fila il culo, ce la facevamo. Potevamo distruggere tutto in cinquemila. Noi da soli contro quegli altri e tutta la loro roba. Invece no, hanno deciso che dovevamo perdere noi.

Johnny - Cinquemila eravate quelli su a Cinossèma. Neanche gli inviati di guerra ci arrivavano lassù. Non arrivavano mai notizie di voi.

Luther - Io ho scritto sempre a Mania. Tutti i giorni gli scrivevo. Eravamo i migliori. Posso dirti tutti e cinquemila i nomi. Eravamo tutti insieme sempre.

Alla fine hanno dovuto fare cinquemila colonnelli. Da sottotenente a colonnello. Da caporal maggiore a colonnello. Da maresciallo maggiore a colonnello.

Johnny - Non è una cosa regolare.

Luther - E tu che pensi, che andavamo a dare il culo per loro e ce ne tornavamo a casa a fare finta di niente, senza manco una stella sulla spalla.

Potevamo spaccare tutto. Ci hanno voluto mandare a casa, va bene. Ma adesso ci dovete mantenere come colonnelli. Ci hanno voluto mutilare della guerra, va bene. Adesso mi metto una bella stella sulla spalla e *(Portando l'indice al naso nel gesto del fare silenzio)* fate tutti quanti pippa.

Johnny - Adesso che è finita e abbiamo perso che succede. Diventa peggio della guerra.

Luther - Non c'è niente peggio della guerra. La fame, sì. Un po' di fame per tutti. Non la guerra. Le mani che saltano via. Il sangue. Quello accanto a

te che cade giù e trema e muore. E i funerali che diventano sempre di più sempre più brevi. Un segno del prete e avanti un altro. Un segno del prete e avanti un altro. E il buio. E la pioggia che non smette mai. E le fosse. E il silenzio. E i nemici. E l'insonnia. E la disperazione. *(Silenzio.)*

Johnny - L'altro giorno ho letto che ricominceranno a dare l'acqua a tutte le case tra una settimana.

Sono due anni e mezzo che non ci danno l'acqua. Siamo stati metà guerra senza acqua.

Luther - Io a Mânia avevo fatto fare un allaccio abusivo. Tutte le famiglie dei soldati dovevano avere un allaccio abusivo per l'acqua. L'esercito ha dato i soldi per attaccarsi.

Johnny - Di chi era l'acqua?

Luther - Dei nemici. C'è un acquedotto enorme che passa qui sotto. È il loro. Va dal mare alle loro città. Mi è sempre sembrata una cosa di cui andare fieri. Abbiamo bevuto la loro acqua per anni e pure durante la guerra.

Johnny - *(Cerca di seguirlo)* Gliel'abbiamo messo in culo.

Luther - Tutto intero.

Johnny - Già.

Luther - Che poi la guerra l'abbiamo fatta solo per quel condotto.

Johnny - *(Non ci crede)* Mh?

Luther - Non lo sapevi perché facevamo la guerra?

Johnny - No. Pensavo che la facevamo per... dio. Perché quegli altri non capiscono un cazzo di vita e morte.

Luther - Per l'acqua. Per altre cose, pure. Ma soprattutto per l'acqua abbiamo fatto la guerra. A noi il primo giorno ci hanno detto: voi vi credete che state qui a fare la guerra per dio e per la madonna. È sbagliato dirvi questo. Voi state qua perché volete l'acqua. È sbagliato dirvi che combattete per dio e la madonna. L'acqua è dio e la madonna. Noi vi diamo una cosa reale per morire.

Johnny - E adesso che abbiamo perso?

Luther - Niente. Adesso che abbiamo perso scaveremo per trovare un altro acquedotto di qualcun altro. È così che va. È più facile di quello che pensi.

Johnny - Da quanto tempo ti hanno rimandato a casa?

Luther - Tre giorni fa. Le prime due notti a casa dopo cinque anni non ho dormito. *(Breve pausa)* Dovevo fare delle cose.

Johnny - *(Teso)* Certo.

Luther - Non mi chiedi che cosa dovevo fare?

Johnny - Non sono fatti miei.

Luther - Giusto. *(Tira fuori da dietro i pantaloni una pistola e la mette sul tavolo. È una specie di gesto mafioso. Johnny la guarda e resta in silenzio)* Mi dava fastidio. Ma se vuoi la levo.

Johnny - *(Risolino isterico)* Basta che non parte un colpo. Non sarebbe simpatico lasciare mamma da sola. Dopo quello che è successo. Lo sai, no, a mia sorella.

Luther - Come sta?

Johnny - Mamma?

Luther - Mh.

Johnny - Su una sedia a rotelle. Ti ho detto tutto. Ma non sta per morire. Tutti vengono da me e mi dicono, eh, cazzo, mi dispiace, sta per morire, e mi danno una pacca sulla spalla e tengono gli occhi

mezzi chiusi con le sopracciglia alzate. Lo sai quant'è che va avanti?

Luther - No.

Johnny - Sette anni. Da prima che moriva mia sorella.

Luther - *(Ride)*

Johnny - Non ce la faccio più ti giuro. Non vuole crepare.

Luther - Bisogna essere buoni coi vecchi. Io non ho mai ammazzato vecchi. Solo due tre per sbaglio.

Johnny - Nostri o loro?

Luther - Solo uno era nostro. Ci faceva sempre da spione. Era piccolo e svelto. Un giorno lo vedo che arriva al campo vestito di nero, tutto piegato, che si nasconde tra gli alberi, che si guarda intorno e sopra e addosso. Non l'avevo riconosciuto. Che dovevo fare. Volevo stare sicuro. L'avevo visto solo io. Era l'alba. Sparo. Poi vado a vedere chi è. Qualcuno si incazza. «E chi cazzo ci va adesso, tu, a fare lo spione?» Io non rispondo. Volevo stare sicuro. Ho fatto bene.

(Silenzio. Luther tira fuori dalla tasca sulla coscia un pacchetto di carta argentata. Droga. Fa delle strisce sul tavolo)

Johnny - Ci avete vie privilegiate voi altri. Dove la trovi quella roba.

Luther - Questa è robeta. Non ho trovato altro. Qua non c'è quella roba che a noi ci passava il medico di campo, prima di qualche azione nelle case.

Johnny - Posso anch'io?

Luther - Ce ne abbiamo tutti bisogno.

Johnny - Non ci ho soldi però.

Luther - Mi paghi in qualche altro modo.

Johnny - Non dire cazzate.

Luther - Sto scherzando. Pippatene quanta te ne pare. Non l'ho pagata manco io.

(Tirano una striscia per uno. Johnny non è molto abituato. Lungo silenzio. Sovreccitazione)

È il bene più prezioso che uno ci ha.

Johnny - Che cosa.

Luther - Il cervello. Santo chi si è inventato questa roba. Chi ti fa riposare il cervello da tutto.

Johnny - *(Come uno che fuma la prima volta)* Che cazzo...

Luther - Una volta ho parlato con dio, lo sai?

Johnny - *(Non è molto in sé)* Che cazzo sei, un asceta.

Luther - No, è la roba. Ero al fronte da sei giorni. Sei giorni seimila morti. Mille al giorno.

Johnny - E è là che ti è apparso dio.

Luther - Il medico al campo mi ha dato la roba. Stavo male di testa. Non avevo mai visto tutta quella carne spapolata. Era tutt'uno con la carne di qualcun altro e con la merda. Mi ha dato quella roba miracolosa.

Johnny - E che ti ha detto dio?

Luther - Mi ha detto Vai, ubbidisci. Mi ha detto Sei il più forte. Prenditi la vita dei tuoi nemici. Fallo per me. E cazzate simili.

Johnny - E com'era fatto dio?

Luther - Non me lo ricordo.

Johnny - Proprio la cosa più interessante.

Luther - Tutti quanti lo vedevano dio in quel periodo. La roba faceva a tutti lo stesso effetto.

Johnny - Era fatto apposta.

Luther - Può essere. Certi li ho visti che diventavano scemi perché non sapevano più se dovevano morire per dio o per l'acqua.

Johnny - C'è differenza?

Luther - No. *(Pausa)*

Johnny - Dammene un altro po'.

Luther - È la prima volta?

Johnny - No, la seconda. La prima a scuola. Ero giovane. Non capivo un cazzo. Adesso invece capisco e apprezzo. Dammene un altro po'.

(Luther gli prepara un'altra striscia e Johnny la sniffa tutta)

Mi sono sempre cacato sotto per queste cose. Non mi piaceva che poi mi si bruciava il cervello. Invece adesso non me ne frega un cazzo. Anzi voglio bruciarmi. Adesso, così non ci penso più.

Luther - Non volevo tornare io, lo sai?

Johnny - No?

Luther - No.

Johnny - Qual è la cosa più bella che uno fa in guerra?

Luther - Ammazzare.

Johnny - Allora tutta la guerra è bella.

Luther - Ammazzare e non essere ammazzati.

Johnny - Ma la fica. La fica, ti mancava quando stavi laggiù.

Luther - No.

Johnny - Perché uno che deve stare in guerra ci ha diritto almeno alla fica, no?

Luther - Io non volevo tornare.

Johnny - La fica che c'è là è meglio di quella che ci abbiamo noi?

Luther - Sono le ragazzine.

Johnny - Mh?

Luther - Le ragazzine. Quattordici quindici anni. Con le tette che appena cominciano a uscire fuori che sembrano due pugni e sono dure. Con quella pelle. E poi le guardi e sai che un cazzo non ci è mai entrato.

Johnny - Mica tutte.

Luther - Certe. Certe soltanto. Sei mai stato con una così?

Johnny - No. Non mi è mai venuto.

Luther - Quella fica profumata. Gli apri le cosce e hanno la fica profumata e non sanno dire di no. Il mondo non ha mai fatto niente di più perfetto delle ragazzine. Io non volevo tornare.

Johnny - Per una ragazzina?

(Luther improvvisamente si alza e afferra la pistola, Johnny ha appena il tempo di accorgersene, si alza per scappare, Luther gli spara a una gamba.)

Johnny cade, soffre così tanto che non ha più voce. Luther è una furia calma, senza razionalità)

Luther - Ragazzina. Sì. Una ragazzina. Una nemica. Una ragazzina nemica. Che non parla la mia lingua. Che non mi capisce. Io non volevo tornare.

Ce l'avevano detto. Di farlo. Di prenderle e sentire cosa avevano. In mezzo alle. Gambe. Ce l'avevano detto. Di farlo e basta. Di scoparle e andare via.

Ragazzina. Che non mi capisce. Gli ho preso la testa. L'ho baciata. Tanto tempo. Gli erano già stati sopra in otto. L'ho baciata tanto. L'ho toccata.

Perché era così pulita? Non parlava. Non sapeva dire di no. La baciavo non mi diceva di no. L'ho toccata. Era sempre tesa la sua pelle. Era tesa e scura e profumata. Perché non mi ha detto di no? L'ho baciata per tanto tempo. Era mia subito.

Nessuno mi ha detto niente. Il padre non strillava più. Mi guardavano tutti e basta. Era mia. Lo sapevano. L'ho baciata per tanto tempo e poi l'ho spogliata. Non avevo più le mani sporche addosso a lei. Le mie mani più bianche sopra alla sua pelle. Stava sempre in silenzio. Mi ha guardato una volta sola. Era. Assoluta. Non volevo più tornare via. Io, lì, davanti a tutti e addosso a lei ci ho perso la vita. Poi gli ho aperto le gambe. E gliel'ho messo dentro. E ho fatto piano. Perché era come se toccava a me per primo. Io ero davanti a dio. E non bisogna essere cattivi con dio. Poi ho fatto un po' più forte. E ancora un po' più forte. Non vedevo più niente... Più forte. E ancora più forte. Io non volevo più tornare via. Non ho detto niente di falso nella lettera. Ero morto sul serio per questo paese. Io volevo stare lì. I giorni dopo passavo sotto alla finestra della casa dove stava e guardavo e lei era lì ma non mi guardava. Quella lettera era vera. Ero morto per questo paese. Ero morto per Mania. Per tutti. Un giorno si è impiccata. Morta. La mia ragazzina che non mi capiva si è impiccata. *(Pausa)* Pure Mania è morta. Capito? Pure Mania è morta. Sono qui per farti pagare. Per aiutarti a lavare il peccato che hai fatto. *(Pausa)* Devi pagare perché Mania era mia anche se io ero morto per lei. Dovevi pagare.

(Spara un colpo per ogni frase; uno solo, non per forza l'ultimo, colpisce di nuovo la gamba di Johnny. Il rumore degli spari non deve esistere, ogni sparo deve essere sostituito da un lampo. O da un buio) Devi pagare perché sei stato stupido, dovevi sapere. Che ti avrei fatto pagare. Ho tutti i modi per farti pagare. Automatico. Semiautomatico. Deutsche Waffen. M-15. M-16. Calibro 7 e 62. Tutto ci hanno insegnato, tutto. Tula's A-91M calibro 7 e 62 per 39 millimetri. Sappiamo tutto noi, di come ammazza la gente di tutto il mondo. 5 e 56 per 45 millimetri N.A.T.O.. Sopmod M4, A-94, Russia, Izmash. M249 SAW, M4 Carbine, U.S. Army. 57-N-231, 57-N-231U, Cecenia. *(Pausa. Non spara più. Guarda la pistola. La porta alla tempia. Con calma infinita)* Justine. Justine. Nove Due. F.S. Para. Bellum.

Buio

Scena 7

Vin, con indosso una drop nera e atteggiamenti goffamente militareschi. Glauce dorme, la testa sul tavolo. È seduta su una sedia, non ha più la sedia a rotelle. Sul tavolo, un posacenere con una sigaretta accesa.

Vin - *(Tossisce per svegliare la vecchia. Non si sveglia. Batte i tacchi. Non si sveglia. Bussa su un muro. Niente. Si avvicina, la tocca con un dito)* Pssst! Mi scusi!

Glauce - Johnny?

Vin - *(Si ricompone, fa il militare duro)* No.

Glauce - Ah. E chi è?

Vin - Vin.

Glauce - Ah, l'amico di Johnny. E che fine avevi fatto?

Vin - *(Silenzio)*

Glauce - Scusa ma che ora è?

Vin - L'una e mezza.

Glauce - Vedi che bravo, risponde subito. Glielo

devi far sentire pure a Johnny, come rispondi subito. Ma è giorno o notte?

Vin - Notte.

Glauce - *(Tende l'orecchio, sente dei rumori fuori)*

E che è questo rumore all'una e mezza di notte?

Vin - Rumore?

Glauce - Fuori. Che non lo senti?

Vin - No...

Glauce - Sarà una festa. Che giorno è oggi?

Vin - Quindici.

Glauce - Ma di marzo o di aprile?

Vin - Marzo.

Glauce - E allora non può essere per il patrono.

Vin - Io non sento niente.

Glauce - Ma che sei sordo? Sembrano botti. Mica sarà la guerra, no? Dice che è finita. Johnny mi ha detto che è finita.

Vin - Quasi. Tra un po' finisce davvero. Però bisogna aspettare ancora. Dice che non si sa mai.

Glauce - Com'è che non sei più venuto da Johnny?

Vin - Lavoro.

Glauce - E che fai?

Vin - Trasporto... merci.

Glauce - Ah sì, me l'aveva detto Johnny. È una bella fortuna, no?

Vin - Finché dura.

Glauce - Perché, ti possono cacciare?

Vin - Mi hanno dato un tempo preciso. Poi smetto.

Glauce - Mi dispiace. Comunque è sempre una fortuna un lavoro adesso.

Vin - Dipende.

Glauce - Sputi pure sopra a quello che fai?

Vin - È che lo devo fare. Sa. Non mi danno niente.

Glauce - Neanche da mangiare?

Vin - No. Mi hanno dato solo i vestiti.

Glauce - E perché non te ne vai allora? Che ti frega di stare lì.

Vin - Me l'ha chiesto una persona che non gli posso dire di no. Eppoi, ecco, non fa niente. Tanto ormai a casa guardavo solo la tv. *(Pausa)*

Glauce - Ecco perché Johnny non si è arrabbiato. Perché non ti danno niente.

Vin - Johnny è un. Amico. Ha capito, quando gli ho spiegato le cose. Ha capito tutto.

Glauce - Mah, che poi a lui, non glielo dire eh, ma non è che gli va tanto di lavorare. Uno che si va a vendere l'anello della sorella morta è uno che non gli va di lavorare.

Vin - Ma poi gliel'ha ridato.

Glauce - L'anello? Sì. Ma mica perché è buono. Perché non se l'è preso nessuno. Perché non sa neanche vendere.

Vin - *(Ride)* Perché, lei sì?

Glauce - ...Sì...

Vin - Non sapevo che vendeva. Pensavo che era sempre rimasta a casa.

Glauce - E che ti credi, che riesco a mandare avanti tutto da sola, con lo stipendio che mi dava quello lì? Una volta pure le mutandine mi sono dovute vendere. Se l'è prese uno che si eccitava a annusare le mutandine delle vecchie. Non sai la vergogna. Non l'ho manco guardato. Gli ho dato le mutandine, mi sono presa i soldi e sono scappata.

Vin - Non l'ha mai detto a nessuno.

Glauce - No. Certo che no. Però non sono stata stupida. Non sono stata stupida solo perché mi

stavo vendendo le mutandine e mi vergognavo. Mentre correvo li ho contati i soldi, per vedere se c'erano tutti.

Vin - E se non c'erano?

Glauce - Gli correvo appresso a quello, sai. Non mi ha mai fregato nessuno a me.

Vin - *(Sorridente)* Perché non gliel'ha insegnate queste cose a Johnny?

Glauce - Per il padre. Perché il padre gli ha fatto sempre credere che ero una bestia per questo, perché sapevo vendere. Allora ho combattuto tutta la vita per non fargli credere a nessuno dei miei due figli che a me mi piaceva vendere e che lo sapevo fare.

Vin - Ma non c'è niente di male.

Glauce - Non lo so. Non lo so più. Non lo so più nemmeno se è servito a qualcosa che ho lottato per non far credere a loro due che ero inferiore.

Vin - Perché?

Glauce - *(Come se ricordasse)* Ah, ma, tu, siediti. Che fai, stai in piedi? Siediti, eh, se stai ancora in piedi, io non ci vedo ma tu non devi fare i complimenti.

Vin - Grazie. Resto qui alla finestra. Vedo se torna Johnny.

Glauce - Ma guarda che Johnny è qua a casa. Dove pensi che sta all'una di notte?

Vin - Pensavo che lei lo stava aspettando, per questo stava sul tavolo.

Glauce - Ah, no. È che mi ero messa a pensare un po'. Sai, un paio d'anni ancora e poi... me ne vado. Allora ho deciso che voglio pensare un po' ogni giorno. Voglio pensare un po' a tutto quello che ho fatto negli anni per arrivare a morire senza preoccupazioni.

Vin - E ci riesce?

Glauce - Mi sembra di sì. Però, vedi, certe volte mi addormento.

Vin - Non fa mai male dormire.

Glauce - Sì. *(Pausa)* Comunque è che loro mi odiavano.

Vin - Chi?

Glauce - Loro due. Johnny e la sorella. Mi odiavano. Tu mi hai chiesto perché non lo so se è stato inutile provare a non fargli credere alle cose che gli diceva il padre.

Vin - Mh.

Glauce - Ecco. È per questo che non lo so. Perché comunque alla fine mi hanno odiato lo stesso.

(Pausa) Tu gli volevi bene ai tuoi genitori?

Vin - Sì...

Glauce - Ma sei proprio bravo, tu! Che avrei dato io per avere un figlio che mi risponde subito quando gli chiedo l'ora e che mi vuole bene!

Vin - Johnny le vuole bene. Si prende cura di lei.

Glauce - Sì ma mi chiede sempre se mi sento bene.

Vin - Sì preoccupa.

Glauce - No. Vuole sapere quanto mi manca per morire. *(Breve pausa)* E non è una cosa bella questa. Tu scommetto che ai tuoi non glielo chiedevi mai.

Vin - I miei sono morti un giorno senza avvisare. Non ho fatto in tempo a dirgli o a chiedergli niente.

(Pausa)

Glauce - Ma come mai sei venuto a trovare Johnny? Non lavori oggi?

Vin - Sì... Cioè no... Passavo di qua e...

Glauce - E all'una di notte vieni qui a fare una visita?

Vin - È tanto tempo che non vi vedo...

Glauce - Che è successo?

Vin - Niente.

Glauce - È ricominciata la guerra e Johnny deve partire? Dovete andare anche voi?

Vin - No, no... È che è un po' che non vi vedo, allora sono passato e - non lo so se è ricominciata la guerra.

Glauce - No, perché, se è ricominciata dimmelo. Se Johnny deve partire. Io vorrei saperlo. Sono sempre la madre, in fondo.

Vin - Quanto pensa che dorme ancora, Johnny?

Glauce - Eh ma guarda che mica si sta facendo il sonnellino pomeridiano. È notte. È l'una e mezza. Mi vieni a chiedere quanto dorme? E che ne so. Si sveglierà domattina, no?

Vin - È che gli dovrei parlare.

Glauce - È successo qualcosa?

Vin - No...

Glauce - Se vuoi glielo dico io. Se devi fare dei giri, lo penso che lui dorme fino a domani mattina. Forse non ti conviene aspettare. *(Pausa)*

Vin - No, non fa niente. Posso restare qui?

Glauce - Sì, sì. Tanto, chi ti vede! *(Ride)*

Vin - Mi pare che a forza di pensare è diventata più allegra.

Glauce - È che a pensare non me ne importa più niente di nessuno. Se mi mettevo a pensare prima, capace che certe cose non le facevo. Capace che ci vedevo ancora.

Vin - Signora, da quanti anni vivete qui?

Glauce - Sono trentacinque anni. Sembra poco. E invece.

Vin - Non pensa che magari sarebbe meglio andarci via da qui una volta.

Glauce - Via? E che me ne frega a me. Dovunque vado, non posso mai dire che un posto è migliore di questo. Perché mi fai una domanda così?

Vin - Perché io ci penso sempre. Adesso che... lavoro, lo so che cosa è una strada dritta e il tempo che passa.

Glauce - Una strada dritta e il tempo che passa sono la stessa cosa...

Vin - Sì... I tratti bianchi sull'asfalto. I secondi. Non ci sta differenza. *(Pausa)*

Glauce - Io continuo a sentire che ci stanno dei rumori fuori. Ma tu sei sicuro che va tutto bene.

Vin - Sì.

Glauce - Da quant'è che stiamo a parlare?

Vin - Non lo so. L'ora l'ho vista sull'orologio della piazza.

Glauce - Ah ma quello è rotto. *(Pausa)*

Vin - Non lo sapevo.

Glauce - Chissà che ora è.

Vin - Quand'è notte non è che poi fa tanta differenza.

Glauce - Quando dormi. Ma io se sto sveglia devo sapere che ora è. Prima no. Da quando penso invece lo voglio sempre sapere.

Vin - Signora.

Glauce - Mh?

Vin - Ce l'ha qualche valigia?

Glauce - Io?.. Non lo so. Una volta sì. Però non mi ricordo più dove l'ho messe. Ti servono?

Vin - Sì.

Glauce - Se aspetti che si sveglia Johnny te le faccio cercare da lui.

Vin - Ci vuole ancora molto prima che si sveglia?

Glauce - Non lo so. Ma se hai qualche problema te lo sveglio.

Vin - *(Volta le spalle alla vecchia e guarda fuori della finestra. Si intravedono dei bagliori)* No. È meglio che dorme.

Glauce - A che ti servono le valigie.

Vin - Dobbiamo partire.

Glauce - Tu e chi?

Vin - Noi. Noi tre.

Glauce - *(Comincia a capire)* Noi tre. Dove andiamo.

Vin - Via.

Glauce - Una gita?

Vin - La porto in un santuario.

Glauce - Dove fanno i miracoli?

Vin - Una specie di santuario. Saremo tanti. Non solo noi tre.

Glauce - E dov'è? Dov'è questo santuario?

Vin - Cinossèma.

Glauce - Là c'era la guerra. Non mi ricordo che ci stanno i santuari. C'era la guerra.

Vin - Prima. Adesso c'è la fonte della guerra.

Glauce - Doveva essere finita. Ancora combattiamo.

Vin - Ci proviamo. Servono le armi però. Servono la gente che le fabbrica le armi.

Glauce - Non è un santuario. Non ci si fanno i miracoli.

Vin - Sì che è un santuario. Tra qualche anno lo sarà. In memoria di tutta la gente che ci ha... lavorato.

Glauce - *(Si alza. Cammina a tentoni e chiama ma non a voce alta.)* Johnny. Johnny. Ci porta via. Johnny.

Vin - Stai zitta. Stai zitta. Siediti. Lascialo dormire. *(La afferra e la fa rimettere seduta.)* Lascialo dormire. Lo lasci dormire. Non ho fretta.

Glauce - Non è finita vero? I rumori fuori. Che state facendo?

Vin - È così che deve andare signora. Stiamo prendendo gente che lavori per la nazione, che adesso ha tanto bisogno. Questo stiamo facendo. Ma come lo stanno facendo gli altri, in quale modo stanno prendendo la gente, questo non lo so. Io mi sto solo prendendo cura di voi. Ho chiesto tempo per voi. Fuori non lo so cosa succede. Io trasporto merci e basta, signora.

Glauce - La gente trasporti, tu.

Vin - La merce. Non siamo niente più che questo signora. Voi e io. Merce che trasporta merce. Roba che porta roba. Non c'è bisogno di urlare. Stanno prendendo tutti là fuori. Io per voi ho chiesto tempo. Non vi faccio trattare da quegli altri. Sono onesto. Volevo rivedervi e trattarvi bene.

Glauce - Che ci faranno.

Vin - Niente.

Glauce - Johnny.

Vin - Vi daranno una vita migliore. Vi daranno la possibilità di andare sui giornali tra qualche anno. Quando a noi ci prenderanno e ci faranno processi per quello che voi avete passato.

Glauce - Johnny.

Vin - Lo lasci dormire. Abbiamo tempo.

Glauce - Johnny.

Vin - Non deve urlare, signora. Non è questo quello che sperate voi che pregate a dio? Di diventare martiri?

Glauce - Muori nella merda, tu!

Vin - *(La colpisce al viso con uno schiaffo ma è un gesto goffo)* Ho cominciato così, io. Con un treno e una moneta mi sono venduto l'anima. Che cazzo vuoi che me ne frega di te adesso. Vecchia. Non servi più a nessuno. Crepa.

Glauce - Ma chi ti ha insegnato a parlare così.

Vin - ...Nessuno...

Glauce - Non sei buono ad ammazzare una cieca e uno storpio. Fai venire qualcuno che è capace! Facci ammazzare da qualcun'altro.

Vin - *(La colpisce)*

Glauce - Johnny! Johnny! Johnny! *(Vin la colpisce)* Johnny! Johnny!

(Entra Johnny, sulla sedia a rotelle che usava la vecchia. Non ha una gamba. Vin si ferma, ha un moto di paura tipico dei vigliacchi.) Johnny...

Johnny - Mamma.

Glauce - Che merda è la gente, Johnny. Guarda. Guarda questo qui, che era il tuo amico. Ci hanno mollato tutti, Johnny. Adesso ci portano via.

Johnny - Vin.

Vin - Deve andare così. La guerra non deve finire. Devo portarvi via. Con altri. Con tutti gli altri.

Johnny - Ci fate fuori?

Vin - Forse. Sì, alla fine. Ma prima bisogna lavorare. Per le ultime armi. Abbiamo perso. Ma la guerra non deve finire.

Johnny - Ti stai portando via una cieca e me. Mi vedi?

Vin - Sì. Lo so.

Johnny - Lo sai. *(Lunga pausa)* Allora andiamo.

Vin - Johnny.

Johnny - Andiamo. Mamma.

Vin - Ormai mi sento - Un guscio vuoto.

Johnny - Andiamo. *(Glauce si alza. Spinge la sedia a rotelle. I rumori da fuori aumentano.)*

Glauce - Vai tu. Vai tu io non vengo.

Johnny - Mamma. Andiamo.

Vin esce. Glauce tentenna ma poi brancolando si avvicina alla sedia di Johnny e lo spinge. Escono entrambi.

SIPARIO

Nella foto d'apertura, Isa Danielli, protagonista di *Tomba di cani* con la regia di Cristina Pezzoli.



progetto Masterclass

L'Europa delle Otto

Otto scuole di teatro di calibro europeo, oltre 140 allievi attori, una trentina di studenti universitari e tre mesi di lavoro in comune a diretto confronto con i maggiori maestri contemporanei. Il progetto Masterclass varato ad aprile dal Piccolo Teatro di Milano si è concluso in giugno dopo un'intensa esperienza che ha visto studenti e docenti verificare propri metodi e stili in relazione a modi diversi di concepire la pedagogia teatrale. Masterclass, progetto di Luca Ronconi (in alto con i suoi allievi) patrocinato dall'Unione dei Teatri d'Europa, ha coinvolto le seguenti istituzioni teatrali: Scuola del Piccolo Teatro di Milano, Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, École Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg, Università di Cinema e Teatro di Budapest, Scuola del Teatro Nazionale della Grecia del Nord di Salonico, Accademia di Arte Drammatica di San Pietroburgo, Accademia di Mosca, Scuola di Arte Drammatica di Cracovia, Accademia Statale per Musica e Teatro di Stoccarda. Ognuna di queste scuole ha maturato nella sua organizzazione, nei piani di studio e nei criteri di selezione i propri fondamenti. Decisamente diverso lo stampo didattico dello storico Conservatoire di Parigi, creato nel 1784, l'unica scuola riconosciuta in Francia e sostenuta dal Ministero della Cultura, da quello dell'École di Strasburgo, strettamente collegata al Théâtre National di Strasburgo bacini reciproci di attori-docenti e allievi da inserire in compagnia. Come significativo, del resto, dare uno sguardo alle discipline studiate e alle figure professionali formate nei vari istituti per farsi un'idea della "filosofia" della scuola. Sempre l'École non si limita ad attori e registi, ma diploma anche direttori di scena, fonici, tecnici, costumisti, mentre all'Accademia di San Pietroburgo un allievo attore non può prescindere dalla danza classica e dalle arti

circensi e alla Scuola del Teatro Nazionale di Salonico si impartiscono lezioni di balli latini e danza ellenica. Insomma, l'apprendistato di un attore passa da una completa padronanza fisica. Sotto la guida di Ronconi, gli studenti hanno provato *Uccelli* di Aristofane, mescolando la lingua italiana alla francese dando luogo a un pastiche di forte teatralità. Maestri e allievi hanno quindi tenuto delle lezioni dimostrative di un modo di fare teatro differente e ricco di stimoli. Dal Conservatoire di Parigi Philippe Adrien ha diretto gli allievi impegnati in *Meurtres de la princesse juive* di Llamas, e Christian Benedetti ha presentato *La trilogie de Belgrade* della Srbjanovic e *Les relations de Claire* di Dea Loher. Scoppiettanti di energia le scene cechoviane curate da Gábor Zsámbecki del Teatro Kátana e dai suoi allievi dell'Università di Cinema e Teatro di Budapest. L'École di Strasburgo ha scelto un testo di Vitrac, *Victor ou les enfants au pouvoir* cercando di trarre il massimo dell'insegnamento teatrale da una messinscena che ha fatto ruotare i ruoli, partendo da un gioco di improvvisazione. Attraverso *Il sogno* di Strindberg, Lina Lambraki ha espresso il concetto di "pensiero teatrale": rielaborazione autonoma del singolo artista rispetto a un testo, un personaggio volto alla massima espressione della creatività individuale. A sorpresa e particolarmente riuscita la lezione-dimostrazione di Lev Dodin e gli studenti di San Pietroburgo

che hanno lavorato ad una improvvisazione. Mentre Anatolij Vasil'ev ha trattato della sua poetica nota come "teatro ludico" che si fonda sulla considerazione degli attori come gruppo, lasciando da parte l'esaltazione monocratica di singole personalità. ■

Euripide nel terzo millennio: dal progetto alla messinscena

Appena andato in scena il frutto del Terzo Progetto Speciale *Le Baccanti*, Luciano Damiani sta già pensando al prossimo che verrà dedicato a *La Mandragola* di Machiavelli. I progetti costituiscono un'esperienza di rilievo per giovani artisti - attori, registi, scenografi, costumisti e direttori di scena - che collaborano a ideare un allestimento. In più vi è la straordinaria cornice del Teatro di Documenti ottenuto da quelle che erano grotte secentesche e costruito "in solitaria" dallo stesso Damiani. Con i suoi spazi magici e agibili contestualmente o in maniera itinerante il teatro permette l'ideazione di ipotesi di messinscena inconsuete che cagionano, allo spettatore, un formidabile spaesamento. Così è avvenuto per *Baccanti di guerra*, con adattamento da Euripide di Emmanuel Exitu (foto nella pag. a destra). Su piani sovrapposti due cast paralleli tutti al femminile agivano contemporaneamente, rimandandosi, le due attrici di ogni ruolo, le battute ridistribuite, come se il singolo personaggio fosse sdoppiato in coro, l'una parlando, l'altra mantenendo la tensione del recitare, e viceversa. Una sensibilità acuta, quella richiesta alle brave interpreti: Nadia Brustolon, Francesca Rossi Brunori, Tiziana Martucci, Maia Orienti, Silvia Pernarella,

Sara Rutigliano, Vanessa Sacco, Gaia Zoppi coordinate da Danilo Gattai. Damiani ha voluto creare un legame ideale con gli eventi bellici dei nostri giorni. Spargendo albe e tramonti che si rincorrono sulle pareti, inserendo stilizzati coturni, barbe babilonesi, parrucche arricciate, nasi rossi: tracce fantasmagoriche che richiamano con vivida analogia, la sfrontata spettacolarità della guerra. *Anna Ceravolo*

Premio Gassman

Ideato e diretto da Milo Vallone, il Premio Gassman, alla prima edizione, è stato il risultato di un "referendum" tra il pubblico per mezzo di schede distribuite in 106 sale teatrali, oppure attraverso la comunicazione via telefono o via internet dal portale teatrantanti.com delle preferenze. La cerimonia di premiazione si è tenuta a fine maggio al Teatro Fenaroli di Lanciano (Chieti), arricchita da una mostra di documenti e proiezioni dedicati al grande attore e dalla partecipazione commossa di Paola Gassman. Per la prima volta chiamati a votare, ecco come gli spettatori hanno espresso il loro gradimento sull'offerta teatrale e i suoi protagonisti. Miglior attore: Roberto Herlitzka per *Lasciami andare madre* e *Lighea* (stagione felice per l'attore insignito del David di Donatello per il film *Buongiorno notte*). Miglior attrice: Pamela Villoresi per *Tre sorelle*. Miglior regista: Emma Dante per *Camezzeria* e *Medea*. Miglior spettacolo: *Tutto per bene*, regia di Jurij Ferrini. Miglior stagione teatrale: Teatro Mercadante di Napoli. Miglior festival: Teatro Contemporaneo di Positano. Miglior spettacolo estivo: *Il malato immaginario*, regia di Livio Galassi. Miglior costumista: Santuzza Cali per *Jacques e il fatalista*. Miglior scenografo: Carmelo Giannello per *L'Avaro*. Miglior giovane talento:

Ascanio Celestini. Miglior testo italiano: *Natura morta in un fosso*, di Fausto Paravidino.

Premio alla carriera: Giorgio Albertazzi. Infine premi speciali a Giuliana Lojodice, Beppe Fiorello, Antonio Latella.

Finestra sull'Europa

In quattro anni - la prima edizione fu nel 2001 - la rassegna, ideata e diretta da Beppe Navello, è diventata adulta, proponendosi non soltanto come vetrina di quanto accade sui palcoscenici del resto d'Europa, ma anche quale occasione di confronto e pragmatico scambio di tecniche e di idee. Il festival, svoltosi a Torino dal 2 al 6 giugno, quest'anno ha voluto celebrare il recente ingresso nella Comunità europea di dieci nuove nazioni, dando particolare spazio alle

loro particolari drammaturgie. Così, accanto alla francese Compagnie Teo e agli spagnoli Osadia, il cartellone ha incluso i polacchi Teatr Osmego Dnia - che hanno inaugurato la rassegna con un suggestivo spettacolo di fuoco e immaginose macchine scenografiche in piazza - l'ungherese Compagnia Yvette Bozsik, lo slovacco Karol Krmar, i Bile Divadlo dalla Repubblica Ceca, e molti altri. Teatro Europeo, poi, ha promosso atelier e laboratori e, soprattutto, ha scelto di proseguire il dialogo fra linguaggi teatrali diversi anche dopo i giorni del festival, ideando progetti di coproduzione che, oltre che stimolanti esperienze artistiche, possano diventare pure vitali testimonianze della concreta esistenza di un'Europa anche delle persone e della cultura. *Laura Bevione*

Teatro in breve

Si è conclusa a Roma (Teatro Tordinona e Teatro Belli) la maratona Schegge d'autore, rassegna competitiva di proposte di autori contemporanei vincolate dalla durata: non più di 30 minuti. Al festival, organizzato dallo Snad (Sindacato Nazionale Autori Drammatici), dall'Enap (Ente Nazionale Assistenza e Previdenza degli Artisti), in collaborazione con Teatro Totale e i Comuni di Mompeo e di Roma, hanno aderito 208 autori. Tra i 52 selezionati, la giuria, presieduta da Franco Portone e Turi Vasile ha deciso di premiare: per la "Sezione nuove proposte" il testo *15 grammi*, di Mirko di Martino e Titti Nuzzolese, e come migliore spettacolo *Dimmi com'è l'amore* di David Spagnesi; per la "Sezione ufficiale" è stato favorito il testo *Agata* di Maria Teresa De Sanctis e *Le associazioni delle idee* di Angelo Zabaglio come miglior spettacolo, *Bossolo* ha ottenuto il riconoscimento alla regia di Antonio Palumbo (anche autore della pièce) e all'attore protagonista Totò Onnis, mentre miglior attrice protagonista è risultata Silvia Siravo in *Io ero* di Alma Daddario.



teatri dello sport

QUANDO I PUGNI fanno scena

Teatro dello sport, rassegna alla terza edizione, è tornata puntualmente in giugno a Milano, con un programma dedicato alla boxe, ma, per amore dei più, non è mancata un'incursione nel mondo del pallone. Ideata e diretta da Antonio Calbi, realizzata da Teatri 90, l'iniziativa sostenuta dal Comune e dalla Provincia di Milano, dalla Regione Lombardia, dall'Etì, dal Ministero Beni Culturali, il Piccolo Teatro e altre istituzioni, mentre lamenta l'atteggiamento dei centri di potere sportivo che finora hanno solo dimostrato indifferenza. Parrebbe un errore di prospettiva, visto che la rassegna in questi tre anni non ha fatto che crescere e raccogliere consensi via via più ampi di pubblico e istituzioni. La scommessa, d'altronde, è quella di mettere d'accordo gli spettatori delle competizioni sportive con quelli del teatro, due sfere a tutta prima all'opposto che, nella formula dei "Teatri dello sport", si avvicinano scoprendosi di avere molto in comune. La boxe raccontata dai teatrali consacra il ring come il luogo di riscatto da miseria e devianza, altare per un breve trionfo personale, così come è dipinto nel nostro immaginario a furia di pellicole. I boxer resistono dunque come figure romantiche. Ecco *Mike Tyson* visto da Giorgio Ganzerli che si inventa il personaggio di un pugile fallito che narra le imprese del campione; oppure *Ali Bumaye* scritto da Paolo Trotti e Rufin Doh, che torna all'incontro tra Foreman e Cassius Clay; o ancora il match tra George Carpentier e Battling Siki tratto da un romanzo di Orio Vergani e messo in scena da Extramondo con il titolo *Knock-out*. Accanto a questi "grandi" della boxe, compaiono lottatori più dimessi, presto sepolti nei corridoi della memoria. La storia di Sergio Caprari, che ha buttato dietro le spalle la sua esperienza da pugile avara di primati, raccolta da Ferdinando Vaselli e Valentina Esposito in *Bocchisiero*; la vita sfortunata di Tiberio Mitri, *Il bello della boxe*, finito chissà come sotto un treno, ripercorsa nel testo di Mario Gelardi. Quanto al calcio, *La mascuta* - che narra le gesta di una ragazzina con la passione del pallone - segna il sodalizio tra una giovane attrice-autrice, Egidia Bruno, che con questo testo si è aggiudicata il Premio Troisi, ed Enzo Jannacci che ha consentito a curarne la regia e la parte musicale. Massimo Furlan, con un colpo di genio, ha fatto rivivere al pubblico l'emozione della finale dell'82; l'attore, italo-svizzero, ha chiesto al più noto telecronista elvetico, J.J. Tillmann, che allora fece la diretta della partita, di commentarla un'altra volta; al centro dell'arena, lui, *Furlan/numero ventitre*, campione del mondo, in barba a tutti. L'altro "evento" della rassegna è stato un incontro di *Lotta tradizionale senegalese*, seguitissima in patria, pratica che fonde forza fisica, astuzia e eleganza di movimento. A.C.



Puglia: le difficoltà aguzzano l'ingegno

Forse dovremmo cominciare a credere di più al fatto che le difficoltà aguzzano l'ingegno. Certo qui in Puglia, e in tutto il Sud, per il teatro i tempi sono duri, non è una novità. Eppure mai come in questo momento si registrano nuovi fermenti e si propongono nuovi nomi. È un fenomeno che riguarda rigorosamente la provincia, lontano dai grandi centri, e che vede protagonisti giovani interpreti rivolti ad una scelta professionale dopo anni di apprendistato. Artisti che assumono il nomadismo da una sigla all'altra e la collaborazione come elementi di arricchimento e qualificazione, crescendo parallelamente ad una progettualità comune che si traduce in elemento di forza dimostrando che un proficuo confronto serve sempre e che alla lunga chiudersi in una sterile autarchia, come in questi anni hanno fatto i grandi centri presenti sul territorio, non paga. C'è chi torna ad impegnarsi nella propria terra di origine come Enrico Messina che, pur non avendo problemi ad affermarsi altrove, preferisce, sull'onda dei consensi raccolti dal suo *Braccianti*, stabilirsi in Capitanata e si aprono nuovi spazi come il Teatro Scalo, sorto dal nulla e nel nulla a Modugno, nell'immediato hinterland barese. Una ex pizzeria adibita a palcoscenico che in poco più di un anno, e grazie solo all'entusiasmo e alla fatica di Michele Bia, Franco Ferrante e soci, è riuscita a stilare una programmazione di tutto rispetto, a tentare di divenire un punto di riferimento culturale e a produrre spettacoli interessanti come il *Calapranzi* di Pinter. Ora lo Scalo si allea all'ormai lanciatissimo Teatro Minimo di Michele Santeramo e Michele Sinisi, per la produzione del nuovissimo, travolgente *Accadueò*. Michelangelo Campanale, ottimo talento da tenere d'occhio, si forma al Kismet come attore, poi collabora con importanti gruppi internazionali di danza come light designer e scenografo, per approdare infine alla regia con una *Bella addormentata* di Iuslinghiero esito nazionale. Studia attualmente per un *Romeo e Giulietta* pensando ad una prossima messa in scena dal *Mago di Oz*. Ed ancora Salvatore Marci che, con il gruppo Grammelot, è dedito al teatro ragazzi ma diventa protagonista ne *Tra gli infiniti punti di un segmento*, il testo di Lievi

prodotto da Diaghilev per la regia di Simona Gonella e impersona un perfido Lucignolo nel sorprendente, delirante *Pinocchio* di Enzo Toma. A Crispiano, in provincia di Taranto, si è formato il Lindbergh Teatro con due giovani e bravissimi interpreti di rara intensità come Gianfranco Berardi e Gaetano Colella ed infine, in questa sommaria ricognizione, va evidenziato l'eclettico Roberto Corradino a cui riesce l'impensabile: essere sempre convincente, e spesso trascinate, nel citare l'immortale Carmelo Bene, nel suo *Piaccainocchio*. Personalità che non passa inosservata, Corradino è riuscito a suscitare veri entusiasmi specie tra il pubblico più giovane. *Nicola Viesti*

Arlecchino si fa in due

Dopo Fo, Marceau, Soleri e Poli, quest'anno l'Arlecchino d'Oro, prestigioso riconoscimento, si sdoppia e va a Giorgio Albertazzi e a Patrice Chéreau per la regia (foto sotto). Patria dell'iniziativa la città di Mantova, che diede i natali a quel Tristano Martinelli, vissuto tra il '500 e il '600 e a cui si deve l'invenzione della maschera di Arlecchino. L'assegnazione dell'Arlecchino d'Oro da due anni ha generato un festival teatrale che movimentava la cittadina lombarda occupando luoghi "non deputati" come piazze e monumenti. Fiore all'occhiello del programma la serata di premiazione di Chéreau perché, in quell'occasione, il regista ha trascorso una serata insieme al pubblico dedicata a *Les carnets du sous-sol - Memorie dal sottosuolo* da Dostoevskij. Ma in programma anche due spettacoli di Corrado d'Elia, *Pugnale d'ordinanza*, scritto e diretto da Michele Perriera (foto in basso, a sinistra), *Elisir d'amore* di Donizetti con la regia di Paolo Bosisio e cabaret, cantastorie, circo.



I migliori di stagione

Consegnati dall'Anct (Associazione Nazionale dei Critici di Teatro), a fine maggio, al Teatro Mercadante di Napoli, i Premi della Critica Teatrale 2003/2004. I riconoscimenti non sono

Pronta a salpare

Nel '96 un battello carico di 283 disperati che cercavano in Italia la loro terra promessa, calò a picco al largo delle coste siciliane. Il relitto con quel che resta del suo carico è ancora là, in quei fondali. Nessuno si è dato pena di ripescare i corpi, nonostante gli appelli alle autorità di voci autorevolissime (Dulbecco, Fo, Levi Montalcini, Rubbia). Giovanni Maria Bellu, giornalista di *Repubblica*, Renato Sarti e Bebo Storti, hanno intrapreso il "Progetto Nave Fantasma" che diventerà uno spettacolo. Per raccogliere i fondi necessari alla sua realizzazione, il Teatro della Cooperativa, a fine dicembre, ha lanciato una sottoscrizione popolare. Vi hanno aderito anche artisti del calibro di Moni Ovadia e Carlo Boccadoro che hanno presentato lo spettacolo *Di goldene medina*, con una quota parte degli incassi devoluta al progetto. Comunque sarà - fastoso o essenziale, a seconda delle disponibilità raccolte - Sarti ha promesso il debutto di *Nave fantasma* per novembre. Per informazioni o per aderire alla sottoscrizione: Teatro della Cooperativa, via Hermada 8, Milano, tel. 02.6420761, 02.64749997, www.teatrodellacooperativa.it. A.C.

legati a generi o categorie, ma intendono valorizzare le esperienze teatrali più significative della stagione. Miglior spettacolo, *La visita della vecchia signora*, con Isa Danieli. Annamaria Guarnieri (per la sua interpretazione di Prospero ne *La tempesta* diretta da Latella), Mario Scaccia (Goldoni al tramonto nei *Mémoires* di Scaparro), Warner Bentivegna (per *La peste* di Camus con regia di Claudio Longhi) e Michela Cescon (in *Giulietta degli spiriti* firmato da Valter Malosti) sono stati gli attori preferiti e, con loro, anche Gioele Dix per la moderna rilettura dell'*Edipo* di Sofocle. Miglior regista Cesare Lievi per *La brocca rotta* di Kleist e *Alceste* di Raboni, mentre a Emma Dante è stato assegnato il premio per la scrittura scenica di *Medea*. Riconoscimenti anche alla Compagnia della Fortezza di Armando Punzo e ad Arturo Cirillo, agli attori emergenti Paolo Pierobon e Filippo Timi, al Tib Teatro di Belluno, allo scenografo Giuseppe Crisolini Malatesta, allo studioso Marco Consolini e a due operatori teatrali, Paola Pedrazzini e Federico Toni, che curano, rispettivamente, le stagioni teatrali di Fiorenzuola (Piacenza) e Pieve di Cento (Ferrara). *Zio Vanja*, di Lev Dodin, ha ricevuto il premio come miglior spettacolo straniero proposto quest'anno in Italia.

Gli scatti del teatro

Appena nato, il Centro per la fotografia dello spettacolo, diretto da Massimo Agus e Cosimo Chiarelli, parte



Père Ugò

Il 17 giugno scorso, lo scrittore e critico teatrale Ugo Ronfani è stato festeggiato al Centre culturel français di Milano. Jean-Paul Ollivier, direttore del Centro, ha ricordato il periodo parigino di Ronfani. Erano i mitici anni Sessanta dell'Esistenzialismo e del Teatro dell'Assurdo. Ronfani li ha vissuti pienamente e con la piena intelligenza che ha sempre caratterizzato tutta la sua carriera saggistico-giornalistica. La rivista che state leggendo è uno dei frutti più gustosi di quell'intelligenza. «Ugo - ha commentato Claudia Cannella di *Hystrio* - è stato a Parigi negli anni più belli». Non posso che confermare: la prima volta che vidi la Ville Lumière, bambino, Simone de Beauvoir, la straordinaria compagna di Sartre, mi portò al cinema, a veder *La guerra dei bottoni*, mentre per i *boulevard* sfilavano i *pieds noirs* al grido di "Algérie Française". Così, ascoltando dalla sua voce le memorie neogoldoniane del nostro Papà Ugò, leggibili in diversi volumi, anche ironico, patafisico Père Ubu, evocato dalla recitazione suggestiva di Franca Nuti di pagine del libro di Ronfani *Lo stuzzicadenti di Jarry*, mi sono commosso e con me il pubblico da tutto esaurito presente ai festeggiamenti. Il Ronfani traduttore è stato rappresentato da un sapido dialogo dei *Diablogues*. Il Ronfani uomo è stato applaudito dagli amici. Che sono tantissimi. E che lo stimano profondamente. Dal profondo del cuore. *Fabrizio S. Caleffi*

subito con un "pacchetto" di attività in concomitanza con le proposte teatrali estive della cittadina toscana di San Miniato dove ha sede. Laboratori per aspiranti fotografi di scena con prestigiosi docenti, dallo stesso Agus a Silvia Lelli, a Marco Caselli. Numerose le mostre che offriranno scatti di Mulas o di Buscarino, le preziosissime immagini di Adelaide Ristori colte dai massimi fotografi internazionali suoi contemporanei, il teatro di ricerca degli anni '70 e '80, la danza, i vent'anni della Scuola europea dell'arte dell'attore e ancora la mostra dei vincitori del concorso "Occhi di scena" per fotografie di spettacolo: dal teatro alla danza, dalla musica al cinema, senza limiti. Infine uno spettacolo a fine luglio prodotto da Fondazione Aida e Tpo, *La storia di Auggie*, tratto da *Christmas Story* di Auster. Info: Centro per la Fotografia dello Spettacolo, c/o Teatrino dei Fondi, via Zara 58, 56020 Corazzano, San Miniato (Pisa), tel. e fax 0571.462825, fax 0571.462700, e-mail centrofotospettacolo@tiscali.it.

L'anniversario di Ulysses

Il 16 giugno è stato il centenario del Bloom's Day, il giorno in cui si svolge il romanzo di James Joyce *Ulysses*. Festeggiato a Dublino e in tutto il mondo, per l'Italia ha animato Anagni, nel Lazio, trasformata per l'occasione in un set joyciano. L'iniziativa, promossa da Pino Pelloni, è stata realizzata dal Celebrity group che ha portato recital come *Doctor Golgaty and Mr. Joyce* da Prokosh e *Lucy in the Sky with Joyce*, sulla sfortunata figlia del Maestro, una personale del pittore statunitense Seba Stein, il reading di *Ballata da Pub* di Fab Caleffi. La versione originale in inglese di *Lucy* costituirà la produzione internazionale del Celebrity per la prossima stagione: interprete, nel ruolo della protagonista, l'attrice ungherese Monika Nagy. Il teatro Merlin di Budapest si è già dimostrato interessato al progetto e allo spettacolo, del quale è prevista anche una versione cinematografica.

Combattivi

Rialzata la testa dal massacro economico del 2001, i teatranti argentini hanno affilato le armi per avere un nuovo Instituto Nacional del Teatro democratico, trasparente e efficace. Attraverso quattro mosse: elezione diretta dei rappresentanti, pubblicazione trimestrale dei rendiconti contabili e chiarezza sulle procedure decisionali, investimento totale dei fondi pubblici devoluti all'Instituto, creazione di un'Unione Nazionale dei Lavoratori del Teatro Indipendente. Suerte.

in breve
DALL'ITALIA

RASSEGNA URBANA - Quando lo spettacolo e l'arte escono dai loro luoghi deputati, gli esiti sono sorprendenti. La manifestazione milanese I Giardini di Xpò si fonda su questo principio. Oltre a puntare sui nuovi artisti e sulla interdisciplinarietà dei linguaggi. Per fare qualche esempio, mentre nella chiesa che ospita la leonardesca "Ultima cena" ha esposto le sue opere un maestro calligrafo di Taiwan, in una stazione della metropolitana, breakers e writers si sono esibiti insieme in *Mezzanino* o, ancora, in un ricovero per senza tetto l'Associazione Scarlattine ha presentato *Sciocco*, spettacolo dedicato all'immigrazione.

ESTATE MILANESE - Non c'è il mare, non c'è il lago, e allora Milano si accontenta dell'Idroscalo, luogo di refrigerio balneare dall'afa cittadina. La sera, poi, si

accende di spettacolo: musica a gogo e teatro. Non mancano gli incontri con artisti amatissimi dal pubblico. Una serata in compagnia di Arturo Brachetti, Maurizio Micheli in *Mi voleva Strehler*, gustosa pièce sulle disavventure d'attore, Maria Amelia Monti e Ariella Reggio (foto a destra) in *Buone notizie*, Rosalina Neri, Franca Valeri, Arnoldo Foà.

SIGNOR G - Destinato a diventare un appuntamento fisso, il primo Festival Teatro Canzone Giorgio Gaber anima Viareggio nella seconda metà di luglio. Il programma è stato stilato selezionando, da un centinaio di candidature, le proposte di dieci artisti: Giulio Casale, Anna Maria Castelli, Raffaella De Vita, Carlo Fava, Davide Giandrini, Giampiero Mancini, Pierfrancesco Poggi, Andrea Rivera, Bobo Rondelli, Simone Tuttobene. A presiedere il comitato artistico Sandro Luporini, collaboratore storico e affiatissimo di Gaber. E, sempre in onore al Signor G, è rinato - dopo vent'anni di chiusura - l'auditorium del Grattacielo Pirelli di Milano che è stato intitolato a Gaber.

SCIAMANO - È in distribuzione *L'arte di recitare sé - Il teatro sciamanico di NN* (che sta per Netra Noyes), un cofanetto (libro e cd), edito da Jubal editore - Eleusi dischi. Netra Noyes e Francesco Candura hanno così voluto documentare un lavoro quinquennale di lavoro artistico particolareggiato sulla relazione tra teatro e consapevolezza. Info: www.teatroschiamanico.com.

TEATRO DI FIERA - Appena chiusa a Cotignola (Ravenna) la manifestazione L'Improvvisa, a cura di Teatrovivo, una rassegna di commedia dell'arte e teatro di fiera che ha schierato burattini e guaratelle. Per la prossima edizione della kermesse è già in previsione il coinvolgimento degli studenti delle scuole.

ANCORA PIRANDELLO - In collaborazione con il Comune di Agrigento è andata in scena una delle opere più amate di Pirandello, *Pensaci, Giacomo!*, dapprima pubblicata come novelle e poi, su suggerimento dell'attore siciliano Angelo Musco, tramutata in pièce. Quest'ultima edizione, con Carlo Croccolo e Adriano Pantaleo, reca la regia di Livio Galassi, le scene di Rina La Gioia e i costumi di Laura Antonelli. Tornerà di nuovo in scena da ottobre a dicembre.



ALLA PARATA - Esordio coloratissimo e allegro, una parata, anzi una *Par tot parata*, (cioè per tutti) è sfilata per le vie di Bologna per annunciare che anche quest'anno era iniziato il Fest-Festival. Teatro, con Luigi Dadina e César Brie, danza, cinema, musica e l'animazione urbana dei Bread and Puppet, mentre, nei mesi precedenti sono stati offerti ben 26 laboratori gratuiti dedicati alle più svariate espressioni artistiche tutte confluite nella parata d'inaugurazione.

PROLOGO D'AUTORE - Per "antipasto" Operaestate Festival Veneto ha servito un piatto di leccornie dal titolo Teatrinmovimento. Una serie di spettacoli e reading d'autore: Jon Fosse, Federico Bertozzi, Ascanio Celestini, Zeno Lorenzo Vertato, Elisabeth Cook,

Renata Ciaravino, Sandra Mangini, Fausto Paravidino.

TOTOLA AWARDS - La giuria del Premio Giorgio Totola si è espressa. Sono stati dichiarati vincitori dell'8a edizione ospitata al Teatro Camploy di Verona: *Mato de guerra* della compagnia Il satiro, premio come miglior spettacolo e all'attore Luigi Mardegan, *I lieder di Schumann* ha ottenuto il premio per il testo di Giancarlo Loffarelli e per la regia a cura di Maria Teresa Costa e Vera Onorato. Miglior attrice Roberta Vesentini dell'Accademia Campogalliani, mentre alla Compagnia del Giullare è andato il premio all'allestimento di *Eleonora, ultima notte a Pittsburg*.

SU 2 RUOTE - Non poltroncine ma biciclette per assistere allo spettacolo itinerante *Sulle tracce di Puck* che Erbamil ha realizzato per festeggiare l'apertura della nuova pista ciclabile nel Parco dei Colli di Bergamo. Un evento del "Progetto di cicloteatro nel bosco" finalizzato alla sensibilizzazione del pubblico all'ambiente.

AL BUIO - Buio in sala, buio in scena: gli spettatori hanno trovato un ambiente disorientante, quasi ostile, al Teatro Comunale di Antella (Firenze) per la rappresentazione di *Battaglia nel nero - divertimento*

Restaurati

Il patrimonio architettonico teatrale è sconfinato. Periodicamente emergono da un lontano passato glorioso sale e salette in disuso da tempo immemorabile, per riaprire i battenti allo spettacolo. A Napoli, il neonato Teatro Tintadi Rosso, a Palazzo Marigliano, era un tempo il salone delle feste del duca Marigliano Caracciolo, oggi è gestito da Carmen Luongo e Prospero Bentivenga che pensano a una programmazione mirata a temi della contemporaneità. A Firenze è invece il Saloncino Goldoni, ex spazio per il ballo annesso al Teatro Goldoni, inaugurato nel 1817, a ritornare alla città. Ribattezzato Cango (foto sotto), e con la direzione artistica di Virgilio Sieni, sarà luogo tutto dedicato alla danza: con produzione di spettacoli, attività di formazione, ospitalità, scambi internazionali.



Radiografia della platea: un convegno e due studi

Sono ancora gli attori, la variabile trainante nelle scelte degli spettatori del teatro, seguiti a ruota dai testi. L'"avanguardia" fa assai pochi proseliti, mentre il pubblico preferisce spettacoli di svago e intrattenimento. Sono questi alcuni dei parametri evidenziati dalla radiografia sul teatro italiano emersa nella giornata di incontro "Un sipario per unire - un nuovo pubblico per il teatro, un nuovo teatro per il pubblico", a maggio al Teatro Eliseo, in collaborazione con l'Etì. Condotta da Velia Rizza e Antonio Calbi, al convegno sono intervenute numerose personalità del nostro teatro, tra cui Vincenzo Monaci, Domenico Galdieri, Fabiana Sciarelli, Enzo Gentile, Franco Ruffini. In tale occasione sono stati presentati due volumi realizzati dalla Fondazione Rosselli, *Il pubblico del teatro in Italia e Nuove tendenze dei teatri di prosa*, per conto del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Teatro Eliseo. ■

oscuro in tre parti. Con la regia di Riccardo Massai che è attualmente il direttore di quel teatro, lo spettacolo è stato portato in scena dagli attori non vedenti e ipovedenti della compagnia Il Faro. Per il pubblico un'esperienza sensoriale indimenticabile.

TRENT'ANNI DOPO - Correva il 1974 quando, un giorno di maggio, esplose Piazza della Loggia. *Ashes: luce della memoria*, riaccende la memoria e Brescia rivive con il dolore, l'orgoglio e la speranza. Su parole di Erri De Luca e musiche di Raiz e Giovanni Lindo Ferretti, lo spettacolo ha chiuso la manifestazione Divagazioni - Scene insolite ideata da Gigi Cristoforetti.

CIRCUS D'INVERNO - Dopo la "toccata e fuga" astigiana, a fine maggio, di *Le grand magic circus*, di Jérôme Savary, dal nome della celebre compagnia fondata nel '68, lo spettacolo sarà in cartellone il prossimo inverno al Teatro Piccini di Bari per quattro settimane. Lo spettacolo, musicale, ha inserti recitati in italiano.

CITTÀ DEL TEATRO - A Cascina di Pisa è sorta la Città del Teatro: una struttura di 5000 metri quadrati che comprende tre sale, un'arena all'aperto, due sale prova, una sala di registrazione, una palestra, aule, depositi, uffici. Per sondarne subito la funzionalità, all'inizio di giugno questa "fabbrica teatrale"

ha ospitato Metamorfozi Festival, che ha portato nella cittadina toscana nomi di spicco del teatro nazionale e internazionale: Duboc e Verret, Marco Paolini e Erri De Luca, Carrière e Maratrat, Vargas e Benni. La Città del Teatro sarà la sede delle produzioni di Sipario Toscana.

BALLANDO CANZONI - Si chiama Xing e si definisce «network nazionale finalizzato ad eventi e produzioni di carattere interdisciplinare con particolare attenzione ai nuovi linguaggi». In giugno, per esempio, nell'ambito del festival di danza contemporanea La Francia si muove ha presentato *The show must go on*, incursione del coreografo Jérôme Bel e del suo gruppo di danzatori in 18 canzoni pop parafrasate nel linguaggio della danza.

VERITÀ DEL TEATRO - È annunciato per l'11 e 12 dicembre il convegno "Scritture per il teatro" con lo scopo di ricercare la funzione del teatro in tempi di mistificazione mediatica. Coordinato da Massimo Marino conterà l'intervento di critici, esperti, artisti e organizzatori. Info: 0541.25777.

BIMBI AL CIRCO - L'evento bresciano più atteso, la Festa internazionale del circo contemporaneo, quest'anno ha agganciato i più piccini mettendoli sulla buona strada per diventare spettatori o - perché no? - performer di domani.



Durante l'inverno varie scuole elementari hanno partecipato a laboratori di gocoleria mentre, durante la manifestazione, animazione, incontri con gli artisti e spettacoli (in alto, Oki Hiaku Dan) apposta per i bimbi.

FILM DI BOTTEGA - La Bottega Bologna di musica e comunicazione di Giovanni Lindo Ferretti è sullo schermo. Il primo film dedicato a quella particolare esperienza formativa che è appunto la Bottega verrà presentato il 26 luglio all'Istituto Pier Crescenzi-Pacinotti di Bologna e il 1 agosto al festival Comunicare fa male di Fivizzano. Info: 051.583851, www.bottegabologna.tk.

BAMBINI-SOLDATO - Cento ragazzi, allievi dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma, dai 10 ai 25 anni, hanno dimostrato in una maniera tutta particolare la loro solidarietà con i bambini che nei troppi conflitti che scuotono il mondo finiscono con un fucile in mano. I giovani danzatori (foto sotto) hanno ballato le coreografie di Adriana Borriello ispirate al romanzo di Ahmadou Kourouma *Allah n'est pas obligé* che segue la storia scioccante di un bambino della Costa d'Avorio che finisce in

Liberia ad imbracciare il Kalashnikov. Lo spettacolo, musicato da Daniel Bacalov, è nato in collaborazione con l'Unicef.

UN EURO - Se un milione di italiani ascoltasse l'appello e si privasse di un euro, la Comuna Baires - e quanti sono con lei - tirerebbero un sospiro di sollievo. A Milano da trent'anni, centro teatrale di formazione, produzione e cultura, fondata e diretta da Renzo Casali, la Comuna, nata in Argentina e emigrata sotto la Madonnina, rischia di collassare sotto la spada di Damocle dello sfratto. Per sostenerla, il recapito è: Comuna Baires, via Favretto 11, Milano, tel. 02.4223190, combair@tiscali.it.

NUOVA SALA - L'ex Cinepò a Pontelagoscuro (Ferrara) ha cambiato volto. Sta per diventare una officina-laboratorio nelle mani esperte di Horacio Czertok, direttore del Teatro Nucleo. Per l'inaugurazione la compagnia ha debuttato con *Hamlet/Nucleo dalla tragedia di Amleto Principe di Danimarca*.

GARIBALDI E I 1000 - Cesare Garibaldi, maestro concertatore, ha diretto i ventiquattro complessi bandistici che hanno sfilato a Milano durante il Festival delle Bande Musicali della Provincia di Milano intitolato Mille strumenti musicali all'Idroparkfila. La manifestazione è stata realizzata in collaborazione con l'Associazione Nazionale Bande Italiane Musicali Autonome.

TEATRO E CIBO - Nell'ambito del DeSidera Bergamo Teatro Festival, è andato in scena uno spettacolo che riconsidera il senso del cibo e del nutrirsi. Tratto da un racconto di Luca Doninelli, *On the beach* evoca un episodio del Vangelo quello in cui Cristo risor-

to prepara il cibo degli apostoli. Lo spettacolo, nato anche per celebrare l'amicizia tra l'autore e Paolo Massobrio, ha incluso una degustazione guidata dallo stesso Massobrio.

LA MEMORIA DEL TIB - Rinfrancare la memoria del passato per saper leggere il presente. A questo fine il teatro sa essere uno strumento efficacissimo. Tib Teatro, a Belluno, ha presentato una mini stagione dal titolo DOC 2004 Memorie d'Autore. Del direttore artistico, Daniela Nicosia, è andato in scena *Shoa-Le Memorie*, e avendo sempre sullo sfondo la Seconda Guerra mondiale, *Non dimenticare le mie parole...*, soggetto e regia di Aldo Cassano, mentre dagli "Album" di Marco Paolini, *Aprile '74 e 5*, sguardo sull'Italia che cambia tra ricordi d'infanzia e fatti storici.

MAESTRI IN FABBRICA - Fabbrica Europa, festival fiorentino che spazia senza limiti nelle arti, ha messo nel suo

programma di maggio titoli da invidia. Per esempio, *Mahabharata*, *La Mort de Krishna*, di Peter Brook, *Quando l'uomo principale è una donna* di Jan Fabre, rivendicazione - danzata - della forza della donna, *Leservedijeangenet - Genet Show*, lezione-dimostrazione sui conflitti dell'attore di Andres Morte, tra i fondatori di Fabbrica Europa e creatore della Fura dels Baus.

DALLA RUSSIA CON AMORE - A Parma, nel programma di È grandEstatE, rassegna estiva di musica teatro danza, una coppia di spettacoli che arrivano dal freddo. *Sukhishvili-Ramishvili*, il 12 luglio, spettacolo di danze folcloriche caucasiche su musiche che risalgono addirittura al X e XII secolo eseguite dal Balletto Nazionale della Georgia, compagnia di notevole longevità che esiste dal 1945. Il 14 luglio, invece sarà la volta dei Cosacchi del Don lanciati nelle loro splendide, travolgenti

Kevin Spacey all'Old Vic

Non manca certo di audacia l'attore americano Kevin Spacey che, dopo due Oscar (per *L. A. Confidential* e *American Beauty*) accetta un'ulteriore sfida: far rinascere l'Old Vic, pluricentenario teatro londinese, calcato, tra gli altri, da Lawrence Olivier, John Gielgud, Peter O'Toole e poi caduto in disgrazia. Dopo un lungo periodo di chiusura, dietro ai suoi battenti c'erano solo le luci ambigue e un po' livide di un night club. Lo scontento era generale, ma il finanziamento per la rinascita pareva introvabile. Ci hanno pensato dei donatori legati al New Labour party di Blair. E dal cilindro, il nome del futuro è stato, per tutti, quello di Kevin Spacey. «Mi sono lasciato prendere dall'Old Vic poco per volta - ha spiegato -, cercando di aiutare gli impresari a trovare un nuovo direttore adatto a riportare l'Old Vic alla vecchia gloria. Dopo lunghe e vane ricerche, mi sono accorto che quella persona ero io». La programmazione per il prossimo anno è molto coraggiosa: alterna opere di drammaturghi pressoché sconosciuti, come *Cloaca* dell'olandese Maria Goos (diretto dallo stesso Spacey, con Hugh Bonneville, Neil Pearson, Stephen Tompkinson and Ingeborga Dapkunaite; il testo già fece scandalo in patria) e testi consacrati come *National Anthems* dell'americano Tennis McIntire, *Aladdin* di Bille Brown. Spacey comparirà anche come attore in *Philadelphia story*, in cui farà la parte toccata nel film a Cary Grant. Accanto a lui ci sarà una "divina" su cui si tengono ancora le carte coperte (dovrà prendere il ruolo toccato a Catherine Hepburn). «E cosa dovevo fare - commenta ancora Spacey - continuare a passare da un film all'altro con qualche breve intermezzo teatrale? No, meglio impegnarsi in un'operazione nuova e stimolante». Il pubblico londinese ha accolto la notizia con entusiasmo. G.C.

GIOVANE AMLETO - Ha fatto molto discutere l'*Amleto* di Trevor Nunn all'Old Vic, ultima pièce in programma prima della direzione Spacey. Nunn, vecchio leader della Royal Shakespeare Company, ha deciso per una distribuzione ineditamente filologica dei ruoli principali, affidandoli a giovanissimi, proprio come i protagonisti della tragedia del Bardo: Ben Whishaw, 23 anni, è Amleto; Samantha Whittaker, studentessa di 19 anni, Ofelia. Entrambi esordienti. Lui stesso aveva già diretto *Amleto* da giovanissimo. Nel frattempo la Royal Shakespeare Company sta preparando una nuova edizione della stessa pièce, con attori appena più maturi come Toby Stephens (34 anni), sotto alla direzione di Michael Boyd. G.C.



quadriglie. Ma il programma non finisce qui e va avanti fino a fine luglio. Per informazioni: tel. 0521.039399, fax 0521.504224, ticket@teatroregio-parma.org.



PARLANDO DA SOLI - Trentacinque attori, issati su palchi sparsi nel parco Brasca a Novate, alle porte di Milano, hanno partecipato a una no-stop di monologhi in contemporanea e a rotazione, che gli spettatori hanno seguito passeggiando e fermandosi ad ascoltare testi comici o di denuncia, poetici o classici. Ad aprire la kermesse di parole, il giovane artista Fausto Russo Alesi (foto sopra).

UN'OPERA PER GLI 80 ANNI DELL'UNIVERSITÀ - Debutterà il 26 ottobre al teatro Politeama di Prato, *Il re bello*, l'opera progettata e prodotta dall'università di Firenze per festeggiare gli 80 anni della sua fondazione. Il libretto è di Siro Ferrone, tratto dall'omonimo racconto di Aldo Palazzeschi; le musiche di Roberto

De Simone (foto sotto). E mentre le audizioni per le voci si sono svolte lo scorso autunno, fondamentale sarà l'apporto degli studenti dell'anno accademico 2003-2004 che, attraverso seminari, workshop e tirocini, si stanno preparando alla realizzazione scenica.

CLOWN ALLA BOCCONI - La prestigiosa università Bocconi, fucina milanese della classe manageriale di oggi e domani, ha ospitato per una sera i Barabba's Clown in *Note di clown*. L'esperienza dei Barabba's va oltre il puro fatto spettacolare. Il gruppo conta ex ragazzi difficili che, attraverso l'impegno nella clownerie, hanno valorizzato le loro capacità e compreso il valore di regalare sorrisi.

DATI AGIS - Se la Lombardia, con oltre un milione trecentomila spettatori, batte il Lazio con poco più di un milione, la Capitale supera Milano di quasi cento-

mila unità. Complessivamente, in Italia, il pubblico del teatro, da luglio 2003 al maggio scorso, è stato di quasi sei milioni di spettatori. Al terzo posto tra le regioni, vi è l'Emilia Romagna, mentre per le città, Napoli, seguita da Torino e Bologna.

FONDAZIONE GIUDITTA PASTA - È stato sottoscritto il 7 giugno scorso l'atto di costituzione della Fondazione Giuditta Pasta. Il Teatro omonimo aveva iniziato la sua attività nel 1990 sotto alla gestione del comune di Saronno, ma la sua lungimiranza richiedeva una natura giuridica diversa, che consentisse la relazione con enti e possibili fonti di finanziamento. L'obiettivo è stato raggiunto con la realizzazione della Fondazione. Soci fondatori promotori sono lo stesso comune e il Teatro. La Fondazione affiancherà il Teatro Giuditta pasta nella gestione della sala teatrale e dei cartelloni del territorio.

Avignone

La calata dei tedeschi

Grandi novità tedesche al Festival di Avignone che riprende, dal 3 al 27 luglio, dopo la sospensione dello scorso anno. *Kokain* (7-9 luglio), tratto dal romanzo dell'autore italiano del primo Novecento Pitigrilli, sarà messo in scena da Frank Castorf, regista di punta della Germania dell'Est. Cresciuto con il teatro politico di Brecht, divenuto celebre per le sue messe in scena di Tennessee Williams e Dostoevskij, ora si confronta con la storia di Tito Arnaudi, un eroe libertino degli anni Venti che abbandona gli studi per la vivace vita parigina, dove finirà consumato dalla droga. In un allestimento paragonabile ad una moderna via crucis, lo scetticismo di Pitigrilli diventa il canto per l'attuale Europa decadente. Renè Pollesch propone invece il suo nuovo testo *Pablo in der Plusfialale* (*Pablo al supermercato Plus*, 8-10 luglio). La sua pièce è concepita come un'installazione, unico spazio possibile del racconto nell'era della globalizzazione. Pablo lavora ad un supermercato che ricorda un paesaggio da Terzo Mondo e qui prende vita un'alienata e immedicabile quotidianità. Tutto coordinato dal regista berlinese Thomas Ostermeier, di cui si vedranno vari lavori. L'Italia sarà invece rappresentata da Pippo Delbono, che allestirà *Urlo* (13-24 luglio) con la partecipazione di Giovanna Marini, Umberto Orsini e la Banda della Scuola Popolare di Musica del Testaccio. L'urlo è quello di un neonato che reclama l'urgenza di un mondo più umano. Lo spettacolo è una coproduzione tra il Festival d'Avignone e la Fondazione Emilia Romagna Teatro. Sempre di Pippo Delbono sarà messo in scena il testo shakespeariano *Enrico V* (16-27 luglio): l'entusiasmo per l'artista nostrano ha contagiato anche l'editoria, voilà *Pippo Delbono. Mon théâtre*, uscito nella collana "Le temps du théâtre" diretta da Georges Banu per i tipi di Actes Sud. Da segnalare ancora *Andromaca* (14-17 luglio) del duo registico belga d'avanguardia Luk Perceval - Het Toneelhuis. Mentre l'Italia sarà ancora omaggiata in *Fellicittà* (19-27 luglio), un corto teatrale di Nicolas Fleury che ci riporta all'universo di Fellini, e in particolare all'indimenticabile scena della *Dolce Vita* tra Marcello Mastroianni e Anita Ekberg. G.C.

DAL MONDO

a cura di Giulia Colligaro

MARIVAUX "ARRABBIATO" - Martin Crimp ha presentato al National Theatre di Londra la sua riscrittura noir del *Falso servitore* di Marivaux, con la direzione di Jonhatan Kent: tutte le repliche erano esaurite già due mesi prima del debutto, tanto che ne sono state programmate altre, concluse con successo a fine giugno. Si è trattato di un Marivaux per adulti, al vetriolo, percorso da un sottotesto di attualità.

LA RUSSO NELLA CITY - Per il progetto Intercity-Connection, che fa capo in Italia al vitale gruppo di Sesto Fiorentino guidato da Barbara Nativi, quest'anno sarà la giovane Letizia Russo a debuttare al londinese National Theatre con *Binario morto*. La pièce sarà a breve in scena in Italia nel corso della Biennale Teatro. La rassegna inglese dedicata alla nuova drammaturgia, sempre più seguita anche dal pubblico tradizionale, presenterà entro l'autunno una decina di pièces di autori europei.

GHOST STORY - Appena concluse le repliche al Royal Court Theatre di *Shining city*, scritto e diretto da Conor McPherson, già è acclamato come un nuovo *cult*. La storia è molto "dubliner". Un uomo cerca aiuto perché convinto di aver visto il fantasma della moglie, ma da questo incipit semicomico si dispiegherà un'inattesa lotta tra la Vita e la Morte, che segnerà per sempre l'uomo.

BENE ALL'ODÉON - Sempre più riconoscimento al made in Italy. L'Odéon di Parigi ha già previsto nel cartellone della prossima stagione svariati omaggi a maestri nazionali. In particolare, un'ampia rassegna sarà dedicata a Carmelo Bene (uno spettacolo tratto dal suo *Riccardo III* e pomeriggi monografici sull'artista e i suoi testi). In cartellone



anche la Societas Raffaello Sanzio

DANTE REVIVAL - Pare proprio che il grande ritorno della *Divina Commedia* non abbia solo contagiato i palchi nazionali: prima della chiusura per lavori, la sala Richelieu della Comédie Française di Parigi ha ospitato proprio una messa in scena del grande poema dantesco. Un'operazione molto impegnativa, sia per numero di interpreti che per allestimento. Nell'occasione è stato ripercorso tutto l'iter artistico del divin poeta, in una vasta campagna di divulgazione, alternando versi in italiano e in francese.

SHAKESPEARE ON LINE - La Royal Shakespeare Company ha annunciato la preparazione di un grande archivio on line, con tutte le produzioni shakespiriane a Stratford e della Rsc in genere. Il sito è www.shakespeare.org.uk, e offre informazioni sugli attori storici delle pièce del Bardo, registi, scenografi e tutte le programmazioni in corso.

PUCCINI A TRAFALGAR - La grigia e cementizia Trafalgar Square è diventata un tappeto d'erba quest'estate per la messa in scena della *Bohème* di Puccini con la direzione di Paul Daniels. Tutta la piazza è stata ricoperta da un cuscino d'erba artificiale. L'iniziativa è stata la prova generale di un maggiore utilizzo dello spazio urbano per allestimenti di spettacoli.

ARTAUD MA NON TROPPO - Ispirato a *I Cenci* di Artaud, lo spettacolo della compagnia Kinkaleri se ne dissocia, tuttavia, per esplorare nuove zone d'ombra che si dilatano dal pensiero dell'autore. In Francia è stato applaudito ai "Rencontres chorégraphiques internationales" di Seine-Saint-Denis.

IL VIAGGIO DI ADA - Prima di debuttare in prima nazionale al Festival delle Colline Torinesi, lo spettacolo *Ada, cronaca familiare Ardis II* di Fanny & Alexander ha avuto il suo rodaggio Oltralpe. La prima assoluta è stata a Bruxelles al Kustentestival del Arts per poi migrare in Francia, a Roubaix. L'opera si sviluppa come un gioco di

società che si fa gioco teatrale in cui la protagonista, Ada, è al centro di un rebus che spetta agli attori/giocatori di decifrare.

A SPASSO IN EUROPA - Un vagabondaggio di due mesi per l'Europa. I fortunati allievi selezionati per il Corso internazionale itinerante di perfezionamento teatrale - Progetto Thierry Salmon, la nuova École des Maîtres, faranno tappa in Italia, Belgio, Spagna, Portogallo, Francia per seguire l'atelier di Jan Fabre dedicato alle figure archetipiche del santo e del filosofo, e quello di Denis Marleau su Maeterlinck.

VAGABONDA - Che viaggiare possa essere una delle massime fonti di ispirazione per un artista è fuor di dubbio, così - unendo l'utile al dilettevole - Pina Bausch e il suo Tanztheater girovagano per il mondo alla ricerca di stimoli creativi. Dopo Palermo, Lisbona e Budapest sono approdati infine a Istanbul nell'agosto 2002. Assorbiti i ritmi, i colori e le atmosfere della città sul Bosforo, la Bausch e i suoi danzatori hanno dato vita a *Nefés*, presentato a Parigi in giugno.

LA "D'AMICO" ARGENTINA - Apprendere l'italiano attraverso il linguaggio del teatro. Una sperimentazione didattica in questione è stata condotta da un gruppo di docenti dell'Accademia "Silvio D'Amico" per favorire l'apprendimento della nostra lingua in Argentina dove, a breve, dovrebbe inaugurarsi una sede della stessa Accademia. Intanto, al Pantheon di Roma, in occasione della VI Settimana della Cultura e per festeggiare l'iniziativa, è andato in scena *El día que me quieras* con la regia di Luigi Maria Musati.

FESTIVAL DI EDIMBURGO - Centosessanta performances, per complessivi 111 diversi eventi, si terranno nell'edizione 2004 del Festival di Edimburgo, tra il 15 agosto e il 5 settembre. Per la sezione teatrale, da segnalare sono almeno lo spettacolo di apertura, un'edizione del *Soulier de*

Satin di Claudel; la versione di Luk Perceval e del teatro della Schaubühne dell'*Andromaca* e un *Peer Gynt* diretto da Peter Zadek per il Berliner Ensemble. Il programma si chiude con *The wonderful world of Dissocia* del drammaturgo scozzese Antony Neilson. Per gli instancabili, da non perdere sono anche *Biokhraphia*, spettacolo del teatro di Beirut, e *Eraritjaritjaka* del newyorke- se Heiner Goebbels.



DAI 18 AI 35 - Rivolti ad artisti operanti in tutte le discipline (arti visive, teatro, cinema, musica, danza, scrittura) e con un'età compresa dai 18 ai 35 anni i programmi di formazione promossi dall'Associazione per il circuito dei giovani artisti italiani e dalla Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanea centro nazionale per le arti contemporanee del Ministero per i beni e le attività culturali. Già vagliata una prima sessione di questo programma denominato *Movin'up*, la prossima scade il 29 novembre per le attività all'estero che si svolgeranno nel primo semestre del 2005. Info: Gai-Associazione per il circuito dei giovani artisti italiani, Segreteria nazionale, via Maria Vittoria 18, 10123 Torino, tel. 011.4430020-45, n. verde 800807082, e-mail info@giovaniantisti.it, www.giovaniantisti.it.

CONTARE STORIE - L'associazione culturale MotusFaber organizza dal 30 luglio all'8 agosto a Grottaglie (Taranto) uno stage di drammaturgia intensivo con lezioni che si terranno dalle 9.30 alle 13 e dalle 15 alle 18.30. Gli allievi disporranno di uno spazio teatrale attrezzato, una biblioteca e una sala proiezione e lavoreranno a fianco di

attori alla creazione di due monologhi. Il costo comprende vitto e alloggio. MotusFaber, via Arpesani 7, Milano, tel. 339.2961045, e-mail info@motusfaber.com, www.motusfaber.it.

UNA NUOVA CRITICA - Riprende a fine agosto e proseguirà fino a febbraio il laboratorio di scritture per il teatro "Sguardo memoria racconto", condotto da Massimo Marino, sulle funzioni e le necessità della critica teatrale. Informazioni: Associazione culturale L'Arboreto, vicolo Gomma 8, 47900 Rimini, tel. e fax 0541.25777, info@arboreto.org.

IN COSTA AZZURRA - Un corso che è una mezza vacanza, visto lo scenario dov'è collocato, una villa d'epoca a Nizza. Lo stage, tenuto da Roberto Cajafa con interventi di Massimo Bianchi, è ispirato all'opera *Esercizi d'amore* di Alain De Botton e si articolerà in training mente-corpo, prove d'interpretazione e messa in scena, laboratorio drammaturgico, ma nonostante l'intenso programma i partecipanti non rinunceranno completamente alla vita da spiaggia. Al termine, una prova aperta. Il costo, compreso di vitto e alloggio, è di 790 euro. Info: 02.66207598, 349.3967139, 333.3189838, e-mail: roberto.cajafa@libero.it.

CIRCO BORDEAUX - Dal 31 luglio al 12 agosto a Gualdo Tadino (Pg), Circo Bordeaux, nato da un gruppo di ex allievi dell'Accademia "Silvio D'Amico", organizza un laboratorio finalizzato al potenziamento del gruppo con l'inserimento di nuovi elementi. circobordeaux@yahoo.it, www.circobordeaux.it.

L'ASCOLTO DI MORGANTI - Claudio Morganti terrà a fine luglio a Milano, nella sede di Campo Teatrale, un seminario serale di 20 ore rivolto all'"ascolto in scena". Il lavoro comprenderà un training fisico-sensoriale per raffinare la sensibilità dell'attore che interagisce con lo spazio, con il pubblico, con gli altri attori. Info: tel. e fax 02.26113133, info@campoteatrale.it.

Riccione TTV

Molte polemiche e uno spazio-dibattito

Si è conclusa il 30 maggio l'edizione 2004 di "Riccione TTV-Expanded theatre" (direzione artistica di Fabio Bruschi), con una cerimonia di (non)premiazione ravvivata da qualche polemica. Nessun premiato ma tre le segnalazioni: *Jack e il fagiolo magico* di Bruna Gambarelli e Lino Greco, *Roccu* di Anna de Manincor e *Le ore* di Danilo Conti. In programma all'interno del festival alcune installazioni tra cui *Twin Rooms* dei Motus e *Ada, cronaca familiare. Rebus per Ada* di Fanny & Alexander-Zapruder, *Beck/ett* di Roberto Paci Dalò, *West* di Kinkaleri, *Spettrografie da Bn.# Bergen*, *V episodio della Tragedia Engonidia* (Societas Raffaello Sanzio) di Carloni e Franceschetti; la personale di Giacomo Verde e Motus, la proiezione del film *Resist* di Dirk Szuzies sul Living Theatre. Non sono mancate le polemiche e hanno riguardato soprattutto il lavoro della commissione di selezione dei video in concorso (composta da Fabio Acca, Daniele Del Pozzo, Erica Magris, Andrea Nanni) che la giuria (Ciro Giorgini, presidente, Carlo Antonelli, Gioia Costa, Sandra Lischi, Giacomo Verde), ha pubblicamente messo in discussione lamentando di "non aver potuto valutare un campione più rappresentativo delle tendenze nazionali". Il disappunto si riferisce sia al numero di video selezionati - 9 su 120 -, sia alla medesima area geografico-culturale di sei prodotti su nove. Al di là delle singole posizioni, riteniamo che il disagio che ha segnato questa edizione del Concorso Italia rifletta un più generale stato di difficoltà del settore. È molto difficile oggi capire che cosa possa essere, per esempio, il videoteatro, e attraverso quali categorie possa essere storicizzato, analizzato e catalogato (e dunque come possa essere selezionato e premiato), quali i luoghi e le forme di questo *expanded theatre*. E sul fronte della documentazione, quale teatro o quali teatri ha senso documentare e quali le modalità. Inoltre va riconosciuto che la maggior parte dei video made in Italy sono autoprodotti: ancora non esiste, in pratica, un mercato o una destinazione possibile. Ma non ci sono solo ombre. In accademie, Dams e università si stanno moltiplicando corsi e laboratori dedicati al multimediale. Inoltre molti gruppi utilizzano da tempo nel loro lavoro le nuove tecnologie in maniera creativa - a cominciare proprio dalle realtà prodotte da questo TTV facendo del video una sorta di prolungamento ideale dello spettacolo. Proprio pensando a queste difficoltà ma soprattutto alle possibilità di sviluppo del settore, d'accordo con la direzione di TTV abbiamo pensato di aprire su www.ateatro.it (sezione Teatro e nuovi media) uno spazio di documentazione e discussione su questi temi. *Anna Maria Monteverdi e Oliviero Ponte di Pino*

D'ELIA VERSO AMLETO - Si intitola "Verso Amleto" il seminario che si terrà ad Arzo (Canton Ticino) tra il 18 e il 25 luglio, a cura di D'Elia, Alberto Astorri e Paola Tintinelli. Il lavoro partirà dallo studio dei più famosi testi teatrali ispirati al notorio personaggio shakespeariano (da Laforgue a Testori), per giungere alla realizzazione di uno spettacolo con la regia di D'Elia. Il corso sarà di 8 ore giornaliere, per il costo di 440 euro. Iscrizioni a info@teatropossibili.it

SENZA SOVVENZIONI - Coreografi o danzatori senza sovvenzioni ministeriali possono presentare un progetto all'Associazione Sosta Palmizi per can-

didarsi a un premio di produzione che verrà assegnato alle due proposte ritenute più meritevoli. Le borse di produzione messe a disposizione derivano dai fondi ottenuti grazie al progetto europeo JungerHunde e verranno attribuite da una commissione interna all'associazione più due operatori stranieri. Il contributo consiste in 2.500 euro, e la messa a disposizione di sala prove, appartamenti e supporto tecnico-organizzativo. Il progetto artistico deve essere accompagnato da un budget dettagliato. Scade il 15 settembre. Sosta Palmizi Network, Progetto Satelliti, viale Regina Elena 70b, 52042 Camucia di Cortona, tel. 0575.630678, fax 0575.630989, e-

mail_organ@sostapalmizi.it, www.sostapalmizi.it.

STIAMO ALLEGRI! - Il Teatro della Contraddizione ha organizzato un laboratorio teatrale estivo (23-29 agosto) dedicato alla Commedia dell'Arte, condotto da Eugenio Allegri. Sono previsti sei giorni di lavoro intensivo (sei ore al giorno) nella Cascina Valdapozzo, uno spazio immerso nel silenzio e nel verde a pochi chilometri da Alessandria. Il laboratorio è aperto a chi ha già esperienze teatrali. Per informazioni: Teatro della Contraddizione, via della Braida, 6 - 20122 Milano, tel. 02.5462155, teatrodellacontraddizione@tiscali.it, www.teatrodellacontraddizione.it.

PREMI

CHIESA E TEATRO - Scade il 31 ottobre la prima edizione del premio Oratori... prima del sipario, bandito dalla Diocesi di Asti e dalla *Gazzetta d'Asti* nell'ambito del Progetto culturale della chiesa italiana. Le opere - non sono ammessi monologhi - su temi educativi, sociali e religiosi, devono arrivare in sette copie e su floppy a: *Gazzetta d'Asti*, piazza Catena 28, 14100 Asti. È richiesto un contributo di 10 euro da versare su ccp 10762144, sempre intestato alla *Gazzetta*. Il testo primo classificato verrà pubblicato dall'editrice Elledici e rappresentato da una compagnia amatoriale.

UNDER 40 - Solo gli autori con meno di 40 anni possono partecipare al concorso Nuovi Sentieri promosso dal Teatro Bellini. I testi, inediti e mai rappresentati, devono essere inviati entro il 30 luglio. Le opere premiate verranno messe in scena nel corso di una rassegna. Teatro Bellini, via Conte di Ruvo 14, 80128 Napoli, e-mail: nuovisentieri@teatrobellini.it, produzione@teatrobellini.it.

GIUDIZIO DAL WEB - Atti unici, durata non superiore a 50 minuti, tre personaggi. Per concorrere a Pirandello in breve,

ideato da Antonio Sapienza e bandito da Assodartetotale, i testi teatrali devono possedere queste caratteristiche. Il gradimento, registrato via internet, sancirà il testo vincitore che sarà pubblicato sul sito di Assodartetotale. Inviare le opere a assodartetotale@antoniosapienza.it entro il 31 dicembre.

PREMIO FERSEN - Ideato e diretto da Ombretta De Biase, promosso dalla casa editrice Editoria&Spettacolo e dedicato ad Alessandro Fersen, il Premio Fersen prevede le seguenti sezioni: Opera drammaturgica in due atti, Atto unico, Monologo. I testi, mai pubblicati, né premiati, né rappresentati, vanno inviati, entro il 15 ottobre a: Mamet Atelier - Premio Fersen, via Cesare da Sesto 22, 20123 Milano. Per ogni sezione la giuria, presieduta da Ugo Ronfani e composta da Andrea Bisicchia, Fabrizio Caleffi, Anna Ceravolo, Ombretta De Biase, selezionerà tre opere che saranno pubblicate nel volume unico *Premio Fersen 2004*. La premiazione avverrà al Teatro Franco Parenti di Milano. Per informazioni: tel. 06.82004349, fax 06.82085371, spaziomamet@interfree.it, info@editoriaespettacolo.it, www.editoriaespettacolo.it.

PREMIO DANTE CAPPELLETTI - L'Associazione Tuttoteatro.com ha ideato il Premio alle arti sceniche "Dante Cappelletti", diretto da Mariateresa Surianello, per promuovere progetti di spettacoli di singoli artisti o gruppi, senza distinzioni di categorie o discipline. I progetti, inediti e comunque mai allestiti in spettacolo, devono pervenire in forma scritta (massimo dieci cartelle) con materiale fotografico (su floppy o cd) in otto copie entro il 20 agosto 2004 a Tuttoteatro.com Associazione Culturale, c.p. 719 - 00187 Roma San Silvestro. La giuria selezionerà sei finalisti che allestiranno i progetti in forma di studio scenico (massimo 20 min.) e presentati al Teatro Valle di Roma il 2 e 3 ottobre 2004, durante la cerimonia di premiazione. Al vincitore un premio di 6000 euro quale contributo alla produzione. Per informazioni: tel. 06.6780722, e-mail: info@tuttoteatro.com; www.tuttoteatro.com.

numeri utili

ENTI

Agis, Associazione Generale Italiana dello Spettacolo - via di Villa Patrizi, 10 - 00161 Roma - tel. 06.884731 - e-mail: agiscom@tin.it - www.agisweb.it

Eti, Ente teatrale italiano - via Morgagni, 13 - 00161 Roma - tel. 06.440131 - e-mail: eti@enteteatrale.it - www.enteteatrale.it

Siae, Società italiana autori editori - viale della Letteratura, 30 - 00144 Roma - lu-ve 9.00-12.30

Direzione generale - tel. 06.59901
Dor (drammatica operette riviste) - tel. 06.5990237

Lirica, (anche balletti) - tel. 06.5990248

Opere inedite - tel. 06.5990317

Multimediale - tel. 06.5990711

Per iscriversi - tel. 06.5990958

Sede di Roma - via Po, 8b - 00198 Roma - tel. 06.8546826, 06.8559966

Sede di Roma Ostiense - circonvallazione ostiense, 228 - 00154 Roma - tel. 06.5132345

BIBLIOTECHE E VIDEOTECHE

Centro studi del Teatro Stabile di Torino - (biblioteca teatrale; archivio documentario dello spettacolo e archivio del TST: recensioni, foto e video) - via Rossini, 12 - 10124 Torino - tel. 011.5169405 - e-mail: biblioteca@teatrostabiletorino.it

Biblioteca e Videoteca della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" - (biblioteca, video archivio, laboratorio audiovisivi: materiali dagli anni '50 a oggi) - via Salasco, 4 - 20136 Milano - tel. 02.58302813 - lu-gi 10.30-14.30, 16-19, ve 10.30-14.30

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

Biblioteca Livia Simoni presso il Museo teatrale alla Scala - (fonda-

ta nel 1955 su lascito di Renato Simoni: carteggi, libri antichi e moderni, fotografie, manifesti, stampe e una raccolta di scenografie teatrali e di autografi di musicisti) - corso Magenta, 71 - 20123 Milano - tel. 02.4691249, fax 02.4691563 - museoteatrale@teatroallascala.org - lu-ve 9-12.30

Biblioteca dell'Accademia dei Filodrammatici - via Filodrammatici, 1 - 20121 Milano - tel. 02.86460849 - consultazione su appuntamento

Crt - (archivio cartaceo e archivio video) - viale Alemagna, 6 - 20121 Milano - tel. 02.861901 - e-mail: info@teatrocrt.org - www.teatrocrt.org - me-ve 11-13.30, gi 16-18.30 - appuntamento su prenotazione

Civico Museo - Biblioteca dell'Attore del Teatro Stabile di Genova - (biblioteca di arti dello spettacolo con sala di consultazione; importanti fondi manoscritti e a stampa, primo fra tutti quello riguardante Adelaide Ristori) - viale IV Novembre, 3 - 16121 Genova - tel. 010.586681, 010.561054, fax 010.5533202 - museoattore@tin.it - lu 14-19, ma-ve 9-13

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

Centro Studi del Teatro di Roma - (testi, rassegne stampa, foto, locandine, video) - largo di Torre Argentina, 52 - 00186 Roma - tel. 06.68400050 - e-mail: centrostudi@teatrodiroma.net - www.teatrodiroma.net - aperto su appuntamento

Biblioteca del Burcardo - (una delle più fornite biblioteche teatrali: testi, saggi, manoscritti, foto, locandine) - via del Sudario 44, Roma - tel. 06.6819471, fax 06.68194727 -

biblioteca.burcardo@siae.it - www.theatrelibrary.org - lu-ve 9-13.30

Biblioteca dell'Accademia nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" - via Bellini, 16 - 00198 Roma - tel. 06.8543680, 06.8413233, fax 06.8542505 - lu-ve 9-14

Centro di documentazione dello Spettacolo del Teatro Stabile dell'Umbria - (biblioteca e videoteca di arti dello spettacolo: teatro, cinema, musica e danza) - piazza Morlacchi, 19 - 06123 Perugia - tel. 075.575421 - e-mail: centrostudi@teatrostabile.umbria.it - www.teatrostabile.umbria.it

Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea Outis - (biblioteca e videoteca; archivio di testi teatrali) - via U. Ollearo, 5 - 20155 Milano - tel. 02.39257055 - fax: 02.39200578 - e-mail: info@outis.it - www.outis.it

TEATRI STABILI

Teatro Stabile di Torino - piazza. S. Carlo, 161 - 10123 Torino - tel. 011.5169411 - e-mail: info@teatrostabiletorino.it - www.teatrostabiletorino.it

Teatro Stabile di Bolzano - piazza Verdi, 40 - 39100 Bolzano - tel. 0471.301566, fax 0471.327525, www.teatrobolzano.it

Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia - viale XX Settembre, 45 - 34126 Trieste - tel. 800.554040, 040.567201 - e-mail: info@ilrossetti.it - www.ilrossetti.it

Teatro Stabile Sloveno - via Petronio, 4 - 34126 Trieste - tel. 040.3480076 - e-mail: teatrostabile-sloveno@libero.it

Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni" - San Marco, 4650 b - 30124 Venezia - tel. 041.5205422, biglietteria tel. 041.5207583 - www.teatrostabileveneto.it - gestisce

anche il Teatro Verdi, via dei Livello 32, 35100 Padova - tel. 049.8777011, 049.87770213

Piccolo Teatro di Milano - tel. 02.72333222 - e-mail: info@piccoloteatro.org - www.piccoloteatro.org - Teatro "Paolo Grassi", via Rovello 2; Teatro Studio, via Rivoli 6; Teatro "Strehler", Largo Greppi, 20121 Milano

Teatro Stabile di Brescia Ctb - contrada delle Bassiche, 32 - 25122 Brescia - tel. 030.2928611 e-mail: info@ctbteatrostabile.it - www.ctbteatrostabile.it

Teatro Stabile di Genova - piazza Borgo Pila, 42 - 16129 Genova - tel. 010.53421 - e-mail: info@teatro-di-genova.it - www.teatro-di-genova.it

Emilia Romagna Teatro - largo Garibaldi, 15 - 41100 Modena - tel. 059.223783 - e-mail: info@emiliaromagnateatro.com - www.emiliaromagnateatro.com

Teatro Stabile della Toscana - via Cairoli, 59 - 59100 Prato - tel. 0574.6084, biglietteria tel. 0574.6084 - e-mail: info@metastasio.it - www.metastasio.it

Teatro Stabile delle Marche "Fondazione le città del teatro" - sede legale piazza XXIV Maggio 1, 60124 Ancona; sede operativa piazza Cavour 29, 60121 Ancona - tel. 071.200442, fax 071.205274 - www.stabilemarche.it

Teatro Stabile d'Abruzzo - via Roma, 54 - 67100 L'Aquila - tel. 0862.413200, 0862.62946, fax 0862.414269 - e-mail: tsa@webaq.it - www.teatrostabile.abruzzo.it

Teatro Stabile dell'Umbria - via del Verزارo, 20 - 06123 Perugia - tel. 075.575421 - e-mail: tsu@teatrostabile.umbria.it - www.teatrostabile.umbria.it

Associazione Teatro di Roma - via dei Barbieri, 21 - 00186 Roma

numeri utili

- tel. 06.6875445 - e-mail: info@teatrodiroma.net - www.teatrodiroma.net

Ente Teatro di Sicilia Stabile di Catania - gestisce due teatri: Teatro Verga, via Giuseppe Fava 39, 95123 Catania, tel. 095.363545; Teatro Musco, via Umberto 312, 95100 Catania, tel. 095.535514

Teatro Biondo Stabile di Palermo - via Teatro Biondo, 11 - 90133 Palermo - tel. 091.7434311, 091.582364 - e-mail: info.teatroet-teatrobiondo.it - www.teatrobiondo.it

SCUOLE

Scuola del Teatro Stabile di Torino - corso Moncalieri, 18 - 10131 Torino - tel. e fax: 011.6600097, 011.6602872 - e-mail: scuola@teatrostabiletorino.it - www.teatrostabiletorino.it

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

Scuola del Teatro Stabile di Genova - piazza Borgo Pila, 42 - 16129 Genova - tel. 010.5342212, tel. segreteria (9-15) 010.5342255 - e-mail: scuola.recitazione@teatro-di-genova.it - www.teatro-di-genova.it

Civica Accademia d'Arte Drammatica "Nico Pepe" - largo Ospedale vecchio, 10/2 - 33100 Udine - tel. 0432504340 - e-mail: accademia_np@libero.it - www.comune.udine.it, www.go.to/accademia.it

Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" - via Salasco, 4 - 20136 Milano - tel. 02.58302813 - e-mail: paolograssi@tiscalinet.it

Scuola del Piccolo Teatro - fondata da Giorgio Strehler e diretta da Luca Ronconi - via degli Angioli - 20121 Milano - tel. 02.72333414 - e-mail: scuola@piccoloteatromilano.it

Accademia dei Filodrammatici - via Filodrammatici, 1 - 20121 Milano - tel. 02.86460849 - e-mail: filodram@accademiadefilodrammatici.it - www.accademiadefilodrammatici.it

Scuola di recitazione e di formazione del Teatro Stabile delle Marche - Palazzo Bottoni - via Cialdini - 60121 Ancona - tel. 071.200442 - www.stabilemarche.it

Accademia nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" - via Bellini, 16 - 00198 Roma - tel. 06.8543680, 06.8413233, fax 06.8542505 (9-19)

Accademia nazionale d'Arte Drammatica del Teatro Bellini - via Conte di Ruvo, 14 - 80135 Napoli - tel. 081.5491266, 081.5447768

Accademia d'Arte Drammatica della Calabria - via Papa Giovanni XXIII - 89015 Palmi (Reggio Calabria) - tel. 0966.21792

Accademia Umberto Spadaro - c/o Cus Catania cittadella universitaria, Università degli Studi di Catania - tel. 095.354466, 095.431528, 338.6420465

Scuola di recitazione del Teatro Biondo Stabile di Palermo - via Teatro Biondo, 11 - tel. 091.7434311 - www.teatrobiondo.it

Civica Scuola d'Arte Drammatica di Cagliari - via La Palma - 09126 Cagliari - tel. 070.341322

SITI

www.delteatro.it (sito di teatro della Baldini & Castoldi)

www.teatro.it (sito con la programmazione nazionale)

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

www.teatronline.com (portale dedicato al teatro e oltre: servizi e anche un quiz a premi)

www.lospettacolo.it (sito dedicato

allo spettacolo in genere: teatro, cinema, musica, tv)

www.teatranti.com (portale sulla scena italiana)

www.enteteatrale.it (sito dell'ente con rassegna stampa di teatro nazionale e internazionale)

www.url.it (sito con una sezione su teatro e scienza)

www.ske-net.com (portale con notizie su musica, cinema, teatro, danza e relativi link)

www.scanner.it (sito dedicato alla cultura, allo spettacolo e in particolare alle arti sceniche, con recensioni, segnalazioni e speciali)

www.buma.it (sito dedicato al teatro di figura)

www.spettacolo.benicultura.it (pagina dedicata allo spettacolo nel sito del Ministero Beni Culturali)

www.comune.torino.it/cultura/teatro/morteo/morteowelcome.htm (sito del Centro Studi Teatro Ragazzi "Gian Renzo Morteo")

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

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

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

www.dramma.it (sito sulla drammaturgia contemporanea)

www.hystrio.it (sito della rivista trimestrale)

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

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

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

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

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

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

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

www.teatroedintorni.it

(mappa nazionale del teatro: produzioni, festival, servizi per lo spettacolo)

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

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

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

www.teatrocinese.it (primo sito italiano sulla storia del teatro cinese dalle origini ai giorni nostri)

www.royalcourttheatre.com (sito del Royal Court Theatre di Londra)

www.officiallondontheatre.co.uk (guida ai teatri di Londra)

www.abbeytheatre.ir (sito del National Theatre - Abbey Theatre di Dublino)

www.schaubuehne.de (sito della Schaubühne di Berlino)

www.mimecentrum.de (sito del Centro di Mimo di Berlino)

www.dramaten.se (sito del Dramaten di Stoccolma)

www.pluto.no/detnorsketeatret (sito del Det Norske Teatret di Oslo)

www.lamama.org (sito del Teatro La Mama di New York)

www.pariscope.fr (sito degli appuntamenti con lo spettacolo a Parigi)

www.theatre.ru (sito sul teatro russo)

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

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

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

LIBRERIE

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

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

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

Punti vendita di Hystrio

ANCONA

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

BARI

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

BENEVENTO

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

BOLOGNA

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

BOLZANO

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

BRESCIA

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

FERRARA

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

FIRENZE

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

GENOVA

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

LUCCA

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

MESTRE

Feltrinelli - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/940663

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
Feltrinelli International - P.zza Cavour, 1 - tel. 02/6595644

La Feltrinelli Libri e Musica - C.so Buenos Aires, 33/35 - 02/2023361

Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903

Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386

Feltrinelli Libri e Musica - P.zza Piemonte, 2/4 - tel. 02/433541

Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730

Teatro Libero - Via Savona, 10 - tel. 02/8323126

Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

Egea spa - Via Bocconi, 8 - tel. 02/58362030

MODENA

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

NAPOLI

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

Feltrinelli Libri e Musica - Via Cappella Vecchia,

3 - 081/2405401

Brainstorming - Vico II, Cisterna dell'olio, 2 (p.zza Gesù) - tel. 081/19565712

PADOVA

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

PALERMO

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

PARMA

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

PESCARA

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

PISA

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

RAVENNA

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

REGGIO EMILIA

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

RIMINI

Libreria Interno 4 - C.so d'Augusto 74/4 - tel. 0541/23486

ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248

Feltrinelli Orlando - Via V.E. Orlando, 84/86 - tel. 06/484430

Libreria Rinascita - via Botteghe Oscure 1-2 - tel. 06/6797460

SALERNO

Feltrinelli - P.zza Baraccano, 5 - tel. 089/253631

SIENA

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

TORINO

Libreria Comunardi - Via Bogino, 2 - tel. 011/8170036

Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - tel. 011/541627

TRENTO

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

TRIESTE

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

VERONA

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

La Rivisteria di Porta S.Zeno, 3/C - tel. 045/596133

VICENZA

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

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

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

Direzione: Roberta Arcelloni, Claudia Cannella (responsabile), Ivan Groznij Canu (art director).

Redazione: Albarosa Camaldo, Elisabetta Longoni (segreteria).

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Hanno collaborato: Giovanni Ballerini, Georges Banu, Massimo Bertoldi, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Giulia Calligaro, Anna Ceravolo, Gioia Costa, Valerio Cucaroni, Alessandra Faiella, Mimma Gallina, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Otomar Krejca, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Massimo Marino, Antonella Melilli, Andrea Messina, Giuseppe Montemagno, Anna Maria Monteverdi, Simona Morgantini, Pier Giorgio Nosari, Valère Novarina, Dimitri Papanikas, Alfio Petri, Béatrice Picon-Vallin, Gianni Poli, Oliviero Ponte di Pino, Domenico Rigotti, Letizia Russo, Andrea Rustichelli, Attilio Scarpellini, Anatolij Smeljanskij, Peter Stein, Francesco Tei, Dóra Várnai, Nicola Viesti, Antoaneta Vladimirovna, Giusi Zippo.

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

E-mail: hystrio@fastwebnet.it

www.hystrio.it

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

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti, 14, 21052, Busto Arsizio (VA).

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

Abbonamenti: Italia € 26 - Estero € 41
Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Voltorno 44, 20124 Milano.

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

Un numero € 8.00, arretrati € 15.

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

un sacCO



di scene

illustrazioni di Maria Sole Macchia

ABBONATEVI!

HYSTRIO trimestrale di teatro e spettacolo in vendita presso
le librerie universitarie e Feltrinelli
costa € 8 e l'abbonamento € 26
da versare sul c.c.p. n. 40692204 intestato a:
HYSTRIO - Associazione per la diffusione della cultura teatrale,
via Volturmo 44, 20124 Milano
Per informazioni tel. 02-40073256 fax 02-45409483
e-mail hystrio@fastwebnet.it
www.hystrio.it