

HYSTRIO

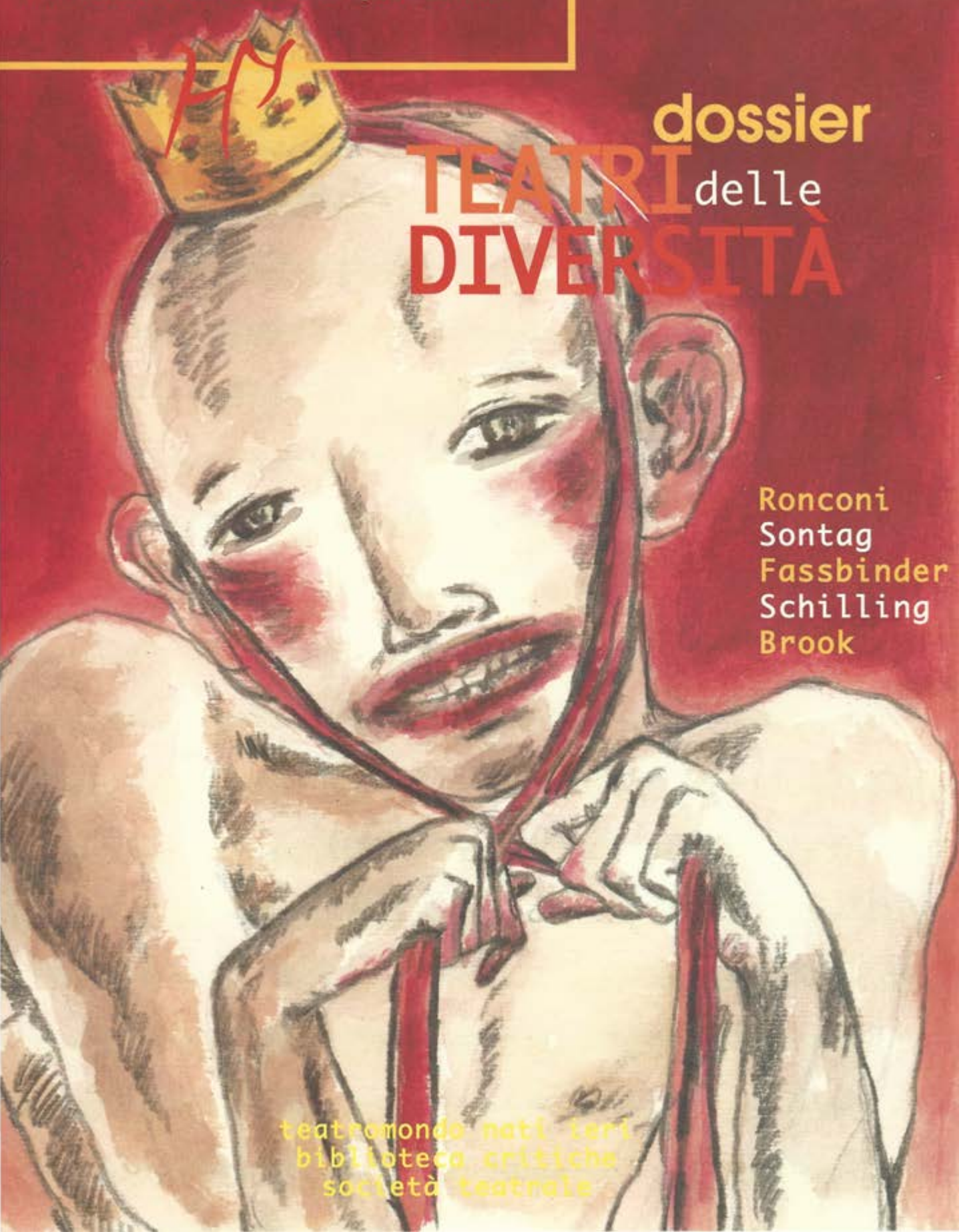
trimestrale di teatro e spettacolo

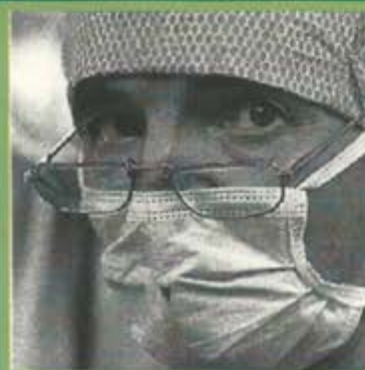
speciale:
teatro belga

dossier TEATRI delle DIVERSITÀ

Ronconi
Sontag
Fassbinder
Schilling
Brook

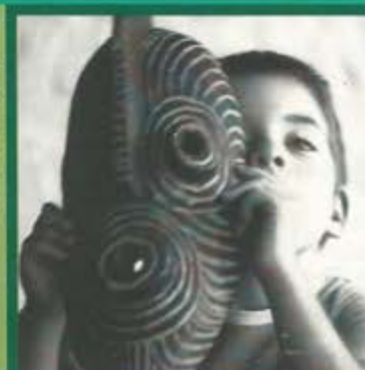
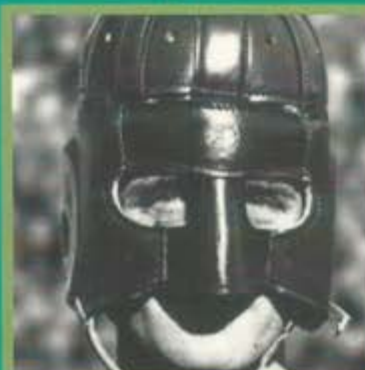
teatromondo nati ieri
biblioteca critica
società teatrale





HYSTRIO

libertà d'espressione



ABBONARSI A HYSTRIO CONVIENE!
se fai parte di:

Associazioni culturali, Associazioni Onlus, Enti, Cral, Arci, Fita, Uilt, Fom, Biblioteche, Librerie, Librerie commissionarie

l'abbonamento 2002 costa solo 21 € anziché 26!

il versamento può essere effettuato sul c.c.p. n. 40692204

intestato a Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale - via Volturno 44 - 20124 Milano
oppure tramite assegno bancario

intestato a Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale - viale D. Ranzoni 17 - 20149 Milano

attenzione: ricordatevi di segnalare sempre sulla causale del bollettino il nome dell'associazione
(con numero di tessera) o altro ente di appartenenza

Per informazioni tel. 02-40073256 fax 02-48700557 - e-mail hystrio@libero.it - www.hystrio.it

ADDIO

al teatro, addio alla menzogna, addio a se stesso, addio a tutti, addio agli attori-interpreti e addio alla identità, ma addio per sempre. Tutto il mio teatro comincia dall'"addio". C'è prima un addio, e poi la non-Storia, il non-evento, che coincide con quanto accade, fino al sonno di scena. L'addio è una necessità prima della premessa. Senza l'"addio" non si dà un cominciamento (*Sono apparso alla Madonna*)

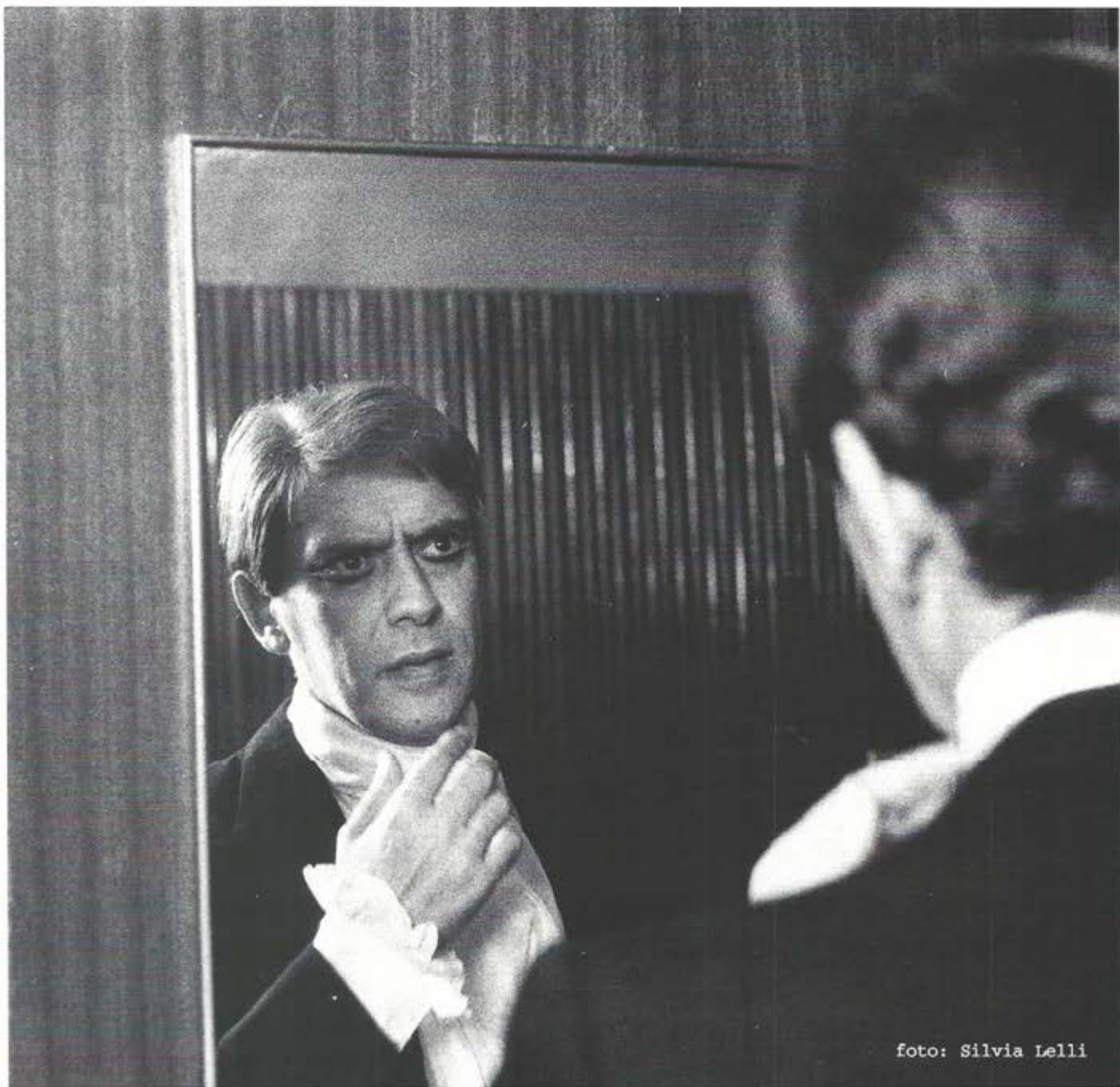


foto: Silvia Lelli

Carmelo Bene è morto a Roma il 16 marzo 2002.
Hystrio lo ricorderà con un ampio speciale nel prossimo numero.

Punti vendita di Hystrio

HYSTRIO
trimestrale di teatro e spettacolo

HY

Rivista fondata da Ugo Ronfani

ALESSANDRIA

Fer-net - Via Migliora, 6/8 - tel. 0131/440062

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

Mardi Gras - via A. Hofer - tel. 0471/301233

BRESCIA

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

CREMONA

Ass. Cult. Palazzo Cattaneo - Via Ocasali - tel. 0372/21095

FERRARA

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

FIRENZE

Feltrinelli - Via Ceretani 30/32 R - tel. 055/2382652

GENOVA

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

MESTRE

Feltrinelli - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/940663

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
Feltrinelli Baires - C.so Buenos Aires, 20 - tel. 02/29531790
Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/7600386
Feltrinelli Sarpi - Via P. Sarpi, 15 - tel. 02/3490241
Feltrinelli Piemonte - P.zza Piemonte, 2 - 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

MODENA

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

NAPOLI

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

PADOVA

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

PALERMO

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

PARMA

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

PESCARA

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

PIACENZA

Fer-net - Via Cavour ang. XX Settembre - tel. 0523/319616

PISA

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

PORDENONE

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

RAVENNA

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

REGGIO EMILIA

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

ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248
Feltrinelli Babuino - Via del Babuino, 39/40 - tel. 06/36001891
Feltrinelli Orlando - Via V.E. Orlando, 84/86 - tel. 06/484430
Libreria Rinascita - via Botteghe Oscure 1-2 - tel. 06/6797460

SALERNO

Feltrinelli - P.zza Baraccano, 5 - tel. 089/253631

SARONNO

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

SIENA

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

TORINO

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

TRENTO

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

TRIESTE

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

UDINE

Fer-net - Via Canciani, 15 - tel. 0432/220531

VENEZIA

Libreria Patagonia - Dorsoduro, 3490/B - tel. 041/5285333

VERONA

Libreria Rinascita - Corte Farina, 4 - tel. 045/594611
The Room Magazine Store - Rigastè S. Zeno, 33 - tel. 045/8014867
La Rivisteria di P.zza S. Zeno

VICENZA

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

VIGEVANO

Fer-net - P.zza Ducale, 1 - tel. 0381/692031

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), Anna Ceravolo.

Redazione: Albarosa Camaldo, Elisabetta Longoni (segreteria).

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Collaboratori: Cristina Argenti, Nicola Arigoni, Massimo Bertoldi, Andrea Bertoni, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Andrea Canevaro, Danilo Caravà, Roberto Cavosi, Paola Cinque, Nancy Delhalle, Renzia D'Inca, Pierachille Dolfini, Monica Dragone, Paul Emond, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Roberto Giambrone, Pierfrancesco Giannangeli, Cristina Grazioli, Giuseppe Liotta, Ilaria Lucari, Stefania Maraucci, Massimo Marino, Antonella Melilli, Vito Minoia, Giuseppe Montemagno, Simona Morgantini, Pier Giorgio Nosari, Roberto Oddo, Valeria Ottolenghi, Alfio Petri, Angelo Pizzuto, Gianni Poli, Emilio Pozzi, Carlo Randazzo, Domenico Rigotti, Marilena Roncarà, Andrea Rustichelli, Giuliano Scabia, Michael Skasa, Sara Soncini, Francesco Tei, Dóra Várnai, Andrea Vecchia, Cristina Ventrucci, Nicola Viesti.

Direzione, redazione e pubblicità: viale Daniele Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02/ 40073256, 02/45409483 e 02/48700557 (anche fax).

E-mail: hystrio@libero.it
www.hystrio.it

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

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

Stampa: Europrint srl, via Strada Provinciale, 181 1/3/5, 26839 Zelo Buon Persico (Lo).

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.

Un numero € 7.50, 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.

4

vetrina

Il teatro biblioteca di Ronconi - Le dimissioni di Castri dallo Stabile di Torino - Per un teatro che cambi la vita: intervista a Susan Sontag - Anniversari: Fassbinder a vent'anni dalla morte - Addio a Giustino Durano - di Ugo Ronfani, Ivan Groznij Canu, Massimo Marino, Claudia Cannella, Michael Skasa, Domenico Rigotti

20 DOSSIER TEATRI DELLE DIVERSITÀ

54 premio hystrio

56 teatromondo

Ritratto dell'enfant prodige della scena ungherese: Árpád Schilling - di Dóra Várnai

60 SPECIALE TEATRO BELGA

68 SPECIALE TEATRO BELGA/TESTI

Miraggi d'amore, di Paul Emond

77 teatro di guerra

Parigi: *Far away* di Caryl Churchill secondo Peter Brook - Londra: i nuovi conflitti mondiali nei testi di David Edgar e Martin McDonagh - Italia: *Erano tutti miei figli* di Miller nella regia di Lievi - di Giuseppe Montemagno, Sara Soncini, Ugo Ronfani

82 nati ieri

Undicesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: L'Impasto di Bologna - di Cristina Ventrucci

84 biblioteca

Le novità editoriali - a cura di Marilena Roncarà

86 critiche

Pro & Contro: *Otello* nella regia di Calenda - *Lear* secondo il gruppo A.L.I.R. - *Gente di plastica*, il nuovo spettacolo di Pippo Delbono - Il ritorno di Pier'Alli con *Il principe costante* - Paolini contro il Petrolchimico di Porto Marghera - Patroni Griffi *en travesti* - *Aspettando Godot* con Luca De Filippo

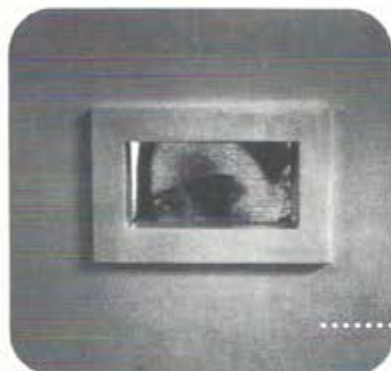
116 la società teatrale

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

128 humour

Foyer - di Fabrizio Caleffi

in copertina: *Teatri delle diversità*, acquarello di Graziano Gregori



Viaggio fra le più importanti esperienze teatrali nei luoghi del disagio - di Emilio Pozzi, Andrea Canevaro, Nicola Arrigoni, Andrea Rustichelli, Pier Giorgio Nosari, Roberta Arcelloni, Monica Dragone, Cristina Ventrucci, Vito Minoia, Renzia D'Inca, Cristina Grazioli, Giuliano Scabia, Giuseppe Liotta, Andrea Bertoni, Massimo Marino



Il bando di concorso per l'edizione 2002



La drammaturgia contemporanea del Belgio francofono - di Gianni Poli e Nancy Delhalle

... e nel prossimo numero: la cronaca e i vincitori del Premio Hystrio alla Vocazione 2002, dossier I mestieri del teatro/l'organizzatore e l'ufficio stampa, speciale Carmelo Bene, intervista a Peter Stein, ritratto del drammaturgo irlandese Enda Walsh, dodicesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi con Ascanio Celestini, le recensioni della stagione in corso, la mappa dei festival estivi... e molto altro

intorno a *Quel che sapeva Maisie*

IL TEATRO BIBLIOTECA DI RONCONI

Dopo Gadda, Dostoevskij e Nabokov, con Quel che sapeva Maisie il direttore del Piccolo insiste nel teatralizzare la letteratura: un percorso che sembra corrispondere alla convinzione che - ha scritto - il teatro non è più, oggi, un bisogno e neppure un servizio. E che occorre riprogettare l'istituzione teatrale come un valore critico, con funzione riflessiva adatta ai nostri tempi



di Ugo Ronfani

Era prevedibile che dopo *Quel che sapeva Maisie*, l'ultima sua trasposizione scenica di un testo letterario (Henry James dopo Dostoevskij, Gadda e Nabokov; stavolta uno spericolato teatro d'ombre nel doppio flusso del tempo, un *fin de siècle* dell'Inghilterra post-vittoriana, e della coscienza, quella di una bimba contesa dagli adulti in un girotondo di passioni e di interessi), Luca Ronconi sentisse il bisogno di spiegare a se stesso e agli altri le ragioni delle scelte registiche di questi anni. Scelte che un critico di stretta osservanza ronconiana come Quadri ha considerato come un ossessivo tentativo di tea-

tralizzare «tutto l'esprimibile, superando ogni barriera», compresi gli steccati fra lettura e visione scenica, e che un altro critico, Roberto Barbolini, ha inteso più specificamente come l'ambizione di «essere un grande romanziere attraverso il teatro», quasi che il talento registico non gli bastasse più e sentisse il bisogno di inscenarsi come autore, riscrivendo via via tutta una tradizione narrativa. La spie-

gazione, soltanto in apparenza indiretta, l'abbiamo avuta dallo stesso Ronconi con un articolo che *La Repubblica* ha intitolato *Perché oggi andiamo a teatro*: una riflessione sul fare oggi spettacolo teatrale, in Italia e non solo, che il regista fa precedere dall'avvertenza di non voler teorizzare, ma che di fatto si spinge a prevedere addirittura il futuro, se non remoto prossimo, della civiltà dello spettacolo. Fino a concludere - e non è, questo, un teorico ragionare? - che occorre ripensare l'esperienza scenica, cominciare a ridefinire quanto meno lo statuto della scena italiana. Muovendo da una acquisita certezza: che il teatro (continuo a citare) «smesse le maschere di una retorica pedagogica un po' in odor di demagogia, non costituisce più ai nostri giorni una risposta, non dico a un bisogno, ma forse nemmeno ad una reale domanda da parte del pubblico». Ammesso e non concesso - non esita ad aggiungere - «che di un vero e proprio pubblico teatrale si possa ancora parlare».

Affermazioni che potranno sorprendere soltanto quanti non hanno presente la lunga marcia di Ronconi attraverso il teatro, in una continua, solitaria, quasi epica conquista di traguardi impossibili, a partire dalla festa rinascimentale dell'*Orlando*, già impregnata di letteratura. Perché, ripercorrendo le tappe della sua ricerca, si può capire la conclusione cui è pervenuto Ronconi nell'articolo citato, questa sorprendente sì, anche se espressa nella forma retorica di alcune domande: «È ancora possibile ritenere servizio una funzione culturale come quella teatrale, della quale attualmente spesso non sembra avvertirsi più alcuna necessità? Se la nozione politico-sociale di teatro come servizio si è fatta ormai anacronistica e se ciononostante al palcoscenico ancora compete il ruolo culturale e metaforico di essere luogo di una conoscenza complessa maturata attraverso l'esperienza, non si dovrebbe allora cominciare a pensare all'esperienza scenica come a un valore, e che proprio in quanto valore il teatro andrebbe tutelato e sostenuto?»

Una benefica riflessione

Le citazioni erano necessarie per evidenziare l'ampiezza della "deriva" ronconiana verso una concezione e un assetto del teatro ben diversi da quelli cui si sono attenuti, in tutto il secondo Novecento, la società teatrale italiana e i suoi istituti di riferimento. Vediamo un po': declino della nozione del teatro come servizio (funzione che ha giustificato finora la logica delle sovvenzioni), smascheramento di una sua retorica pedagogica ancora ampiamente (e demagogicamente, è vero) rivendicata, attribuzione all'esperienza scenica del valore di specchio del nostro odierno assetto socio-culturale (compresa, dunque, la funzione di una (ri)lettura collettiva della letteratura). Se la nostra cultura teatrale - miseramente ridotta, ormai, ad aspetti di promozione del prodotto, alle rassicuranti verifiche conoscitive di un pubbli-

co intruppato col sistema degli abbonamenti, nel migliore dei casi ridotta alle parafrasi dell'erudizione universitaria - avesse conservato il gusto per il dibattito, e se - aggiungo - all'interno stesso del Piccolo Teatro, dov'è oggi prevalente l'attivismo manageriale dell'istituzione invece di una puntuale verifica sia degli obiettivi che dei risultati, allora la riflessione personale di Ronconi potrebbe sortire qualche benefico effetto per il futuro quanto mai incerto della scena italiana. Ma si finirà per pensare, al più, che dall'interno del sistema degli Stabili, cui appartiene, il regista abbia saputo e voluto prendere atto che la lunga fase del teatro come servizio pubblico è in discussione, con le conseguenze del caso: dall'archiviazione del teatro epico-didattico di Brecht e dei classici usati per metaforizzare l'*engagement* politico-ideologico alla polverizzazione del pubblico fra gli ammaestramenti della regia critica e gli esperimenti neoavanguardistici dell'*off*, dalla liquidazione dei vecchi codici spacciati per valori specifici del teatro alla contaminazione con le forme di spettacolo dei media. La stessa difficoltà ad immaginare, nella presente e confusa molteplicità delle forme teatrali, linee di tendenza generali, di contenuto e di stile, in qualche modo unificanti, conferma la travagliata coscienza, in Ronconi, che per il teatro si sta chiudendo una fase storica. E dunque, a differenza dell'atteggiamento generalmente conservativo preminente all'interno del teatro pubblico nel suo complesso (e che lo stesso Escobar, al Piccolo, sembra condividere), che bisognerà essere d'ora in poi disponibili per ridiscutere *ab imo* la cultura e il sistema teatrali del nostro tempo. Vorremmo sbagliarci, ma non ci sono avvisaglie che le inquietudini e i dubbi di Ronconi siano condivisi da una coscienza diffusa della società teatrale.

Della riflessione ad alta voce di Ronconi - che a mio parere ha tutte le caratteristiche di una predica solitaria nel deserto del (dis)ordine costituito cui appartiene anche il teatro - interessa dunque, qui e ora, soprattutto il sommerso tono autoreferenziale, la abbastanza evidente preoccupazione di giustificare - per se stesso prima di tutto, ripeto - le sue più recenti esperienze sceniche. Quella, ultima, che l'ha portato a giustificare - nel naufragio delle vecchie posizioni del teatro pubblico, mentre la crisi mondiale prepara le premesse per la *infinite war* di cui il crollo delle torri di New York e i bombardamenti in Afghanistan sono state prove generali - la decifrazione sulla scena dell'indecifrabile di *What Maisie knew*, i labirinti della memoria e del subconscio rivelati dalla cartina di tornasole di una donna che rivive - ma senza arrivare a spiegarsi, nell'oggettività di un tempo reale ritrovato, i traumi e le solitudini di un'infanzia devastata dai calcoli, dalle menzogne e dalle reticenze dei rapporti amorosi e degli interessi sociali degli adulti della sua cerchia familiare. Ci sono non uno, ma cento argomenti per giustificare la trasposizione di un romanzo come quello di James, che si fa teatro non - si badi - attraverso i consueti procedimenti di destrutturazione e di ristrutturazio-

ne scenica di un'opera letteraria, ma portandolo di peso sulla scena. Dunque, se c'è un allestimento nel quale sarebbe improprio parlare di prevaricazione registica, questo è proprio *Quel che sapeva Maisie*. La regia critica, in questo caso (ma per altri versi anche nelle altre trascrizioni ronconiane di Dostoevskij, Gadda e Nabokov) si colloca programmaticamente in posizione subordinata rispetto all'opera letteraria; si attribuisce un ruolo di interprete dalla parte e al servizio del pubblico (veda in questo, chi vuole, un residuo ruolo pedagogico, o istruttivo, del teatro pubblico) e - proponimento quasi paradossale - esclude ogni intervento deformante, pago di esibire nel linguaggio scenico le peculiarità dell'originale. Per dirla più chiaramente, stavolta Ronconi si guarda bene dal proiettare i propri sentimenti e le proprie idee sull'opera letteraria che porta in scena, come aveva fatto invece, di recente, proponendoci con *I due gemelli veneziani* un Goldoni *noir*, o oscurando la solarità rabelaisiana del *Candelaio* di Bruno con umori interpretativi che hanno indotto parte della critica ad addebitargli troppe libertà nei confronti del testo.

Scolastica letteraria

Lasciamo stare qualsivoglia discorso su uno specifico teatrale che l'esplosione multidirezionale della scena contemporanea (nei modi - dice Ronconi nel suo articolo - di una diaspora tendente all'infinito) rende ormai improponibile. Notiamo, semmai, che questo approccio, questa conversione a un tipo di teatro letterario comporta inevitabili cambiamenti di stile, l'adozione di nuovi codici espressivi, la dilatazione di tempi di scena più consoni all'analisi che non alla sintesi. Di qui, ad esempio, la lunghezza spesso temibile dei suoi allestimenti, che alterano i tempi e i modi della cerimonia teatrale. Di qui, anche, l'impegno richiesto allo spettatore, chiamato a concentrarsi sulla riflessione e sull'analisi, in simbiotica aderenza con la lettura scenica di Ronconi. Di qui, ancora, il rapporto piuttosto singolare fra Ronconi e il pubblico, preso fra l'ammirazione per il suo talento e la soggezione per l'impegno che ogni prova del regista esige. Non si sta facendo, in tal modo, l'elogio della pigrizia del pubblico, anzi le sfide di Ronconi sono sempre provocazioni stimolanti e opportune nella palude culturale di questo Paese. Si vuol dire piuttosto che c'è il rischio, con operazioni del genere, di isolare socialmente il teatro (che ha strumenti di comunicazione specifici, consolidati dalla tradizione e dalla prassi: un aspetto che un teatro pubblico come il Piccolo dovrebbe avere presente per riguardo alla sua funzione sociale, anche se non fosse più un servizio come ipotizza Ronconi). Di farne il luogo chiuso, se non elitario, dove "si ripassano", con una guida magistrale, i grandi testi della letteratura: che chiedono invece, nella loro frui-

zione più alta, una interpretazione personale e diretta, senza mediazioni inevitabilmente parziali in quanto propongono, quando non impongono, quel che sa il mediatore. Un libro di narrativa è sempre un frammento del "gran teatro del mondo", ma l'operazione della lettura personale e diretta non è surrogabile con altri interventi. Meglio: se lo è si traduce in un impoverimento dei contenuti, in un restringersi della scena mentale ed emotiva che riproduce le vibrazioni della pagina.

A meno di prendere per buona (potrebbe essere una segreta disposizione d'animo di Ronconi, chissà) la metafora borgesiana del mondo come immensa biblioteca, labirinto sterminato di parole, mitologia letteraria che contiene, come l'antra del Minotauro, tutta la realtà e la storia: e allora anche il teatro non potrebbe non essere lo specchio, uno dei tanti, del libro-mondo. Si potrebbe anche immaginare che la gente andrà a teatro, domani, per fare delle letture collettive, che il ruolo del teatro sarà quello di una "scolastica letteraria". Sarebbe già un bel risultato, in un Paese dove si legge pochissimo e male, con guide davvero poco ispirate come la scuola o l'industria editoriale. Del resto, quello di una drammaturgia alimentata dai nuovi narratori non è un fenomeno di questi anni? Non si vedono perciò ragioni per ricusare il regista che, a sua volta, attinge al romanzo o al racconto per i bisogni della scena. Ma è questo e solo questo, il teatro? Un succedaneo della biblioteca? Un gabinetto di lettura dove menti impigrite o distratte possono trovare stimoli critici e di qui - teatro nel teatro - innescare quelle personali esplorazioni del romanzo o del racconto che non si ha il coraggio di affrontare direttamente?

Se il mondo fosse una biblioteca, come immaginava Borges, nessuna obiezione: al virtuale del video corrisponderebbe il virtuale della scena-libro, punto e basta. Ma il teatro, fuori dalla fantasmatica rappresentazione borgesiana del mondo della cultura, è stato anche il tempio laico dove si dibattevano le grandi questioni dell'uomo, lo specchio della società reale e non lo specchio di altri specchi: siamo davvero convinti che questa sua funzione (o qualità o specifico o "valore" che sia: chiamatela come volete) sia oggi esaurita? Che la memoria o l'inconscio, cui attingerebbe attraverso la letteratura, siano quanto gli restano per comunicare con coloro che si ostinano a frequentarlo e, forse, aspettano risposte (non in forma di retorica demagogica: certamente no!) per il tempo presente?

Ci sarebbe materia, quanto meno, per un dibattito aperto sul futuro del teatro. Che il Piccolo Teatro, per coerenza con il suo dna, farebbe bene a promuovere, magari cominciando proprio dalle solitarie riflessioni di cui Ronconi ci ha messo a parte. Per intanto noi vediamo un Ronconi chiuso, prigioniero consenziente e felice, nella biblioteca di Borges, a scegliere il suo prossimo libro da trasformare in spettacolo. E noi giù in platea, affascinati e inquieti. ■

al Teatro Strehler di Milano

QUEL CHE SAPPIAMO di Maisie

Questa volta è toccato a Henry James finire sul *carpet* ronconiano, più che tradotto, "srotolato" in scena, come una lunga pellicola. C'è un equivoco ricorrente quando si leggono gli spettacoli di matrice narrativa cui Ronconi ha legato molte delle sue scelte registiche. Si parla di "regia critica" ma non c'è elaborazione critica nella versione scenica di un romanzo, quando questo venga visualizzato come "è", non come può esser letto. Dal titolo vien fuori la chiave. Il racconto di Maisie, come lo descrisse James, è la vicenda (narrata da un'adulta) di una «ragazzina, i cui genitori hanno divorziato e poi si sono entrambi risposati [...] lasciandola sballottata fra il secondo marito dell'una e la seconda moglie dell'altro», storia che Maisie rielabora secondo quanto conosce,

ha visto e può elaborare, dunque in un'ottica dichiaratamente parziale e soggettiva. Del resto, era intenzione di James «fare del mio punto di vista, della mia linea interpretativa, la coscienza, la vaga, dolce, sgomenta, stupita, brancolante percezione della fanciulla». Questione di punti di vista, dunque. Ronconi adotta quello di Maisie, sfiduciandosi come autore d'una sua lettura,

d'un tradimento, di una deviazione critica,

magari, e sfiduciando del pari la stessa tentazione nello spettatore, che per sua volontà può solo spiare il rapporto fra Maisie, i personaggi e la visione del suo passato. Guardiamo, ma non interveniamo. Su tutto quanto non è "scena" abbiamo un'opzione solo suppositiva. Come Maisie non elabora criticamente ma riproduce e basta il suo vissuto, così Ronconi oggettiva il più possibile attraverso il racconto, sfasando il piano temporale in una fissità che è bergsoniana, di durata del tempo nel suo volgersi memorialistico. Nuova e fluida la traduzione della mai facile lingua di James e, soprattutto, straordinaria la Melato, a tal punto credibile come bambina e mai bamboleggiante da far scordare la schizofrenia delle età. A lei e alla commovente e intensa Annamaria Guarnieri si deve il successo d'uno spettacolo altrimenti sfuggente, la cui intrinseca ragion d'essere teatrale non ha la consistenza che, nella storia del regista più incensato d'Italia, sarebbe la più naturale delle conseguenze. Ivan Groznij Canu

QUEL CHE SAPEVA MAISIE, di Henry James. Trad. di Ugo Tessitore. Regia di Luca Ronconi. Scene di Margherita Palli. Costumi di Elisabetta Beraldo. Luci di Gerardo Modica. Con Mariangela Melato, Paola Bigatto, Giorgia Senesi, Emanuele Vezzoli, Galatea Ranzi, Dina Zanoni, Annamaria Guarnieri, Gabriel Garko, Michele Nani, Elisabetta Femiano, Danilo Nigrelli, Myriam Acevedo, Fiorella Falciani. Prod. Piccolo Teatro di MILANO - Teatro di GENOVA.

in
Tournée

In(de)finities

Appunti semiseri su *Infinities* di Ronconi

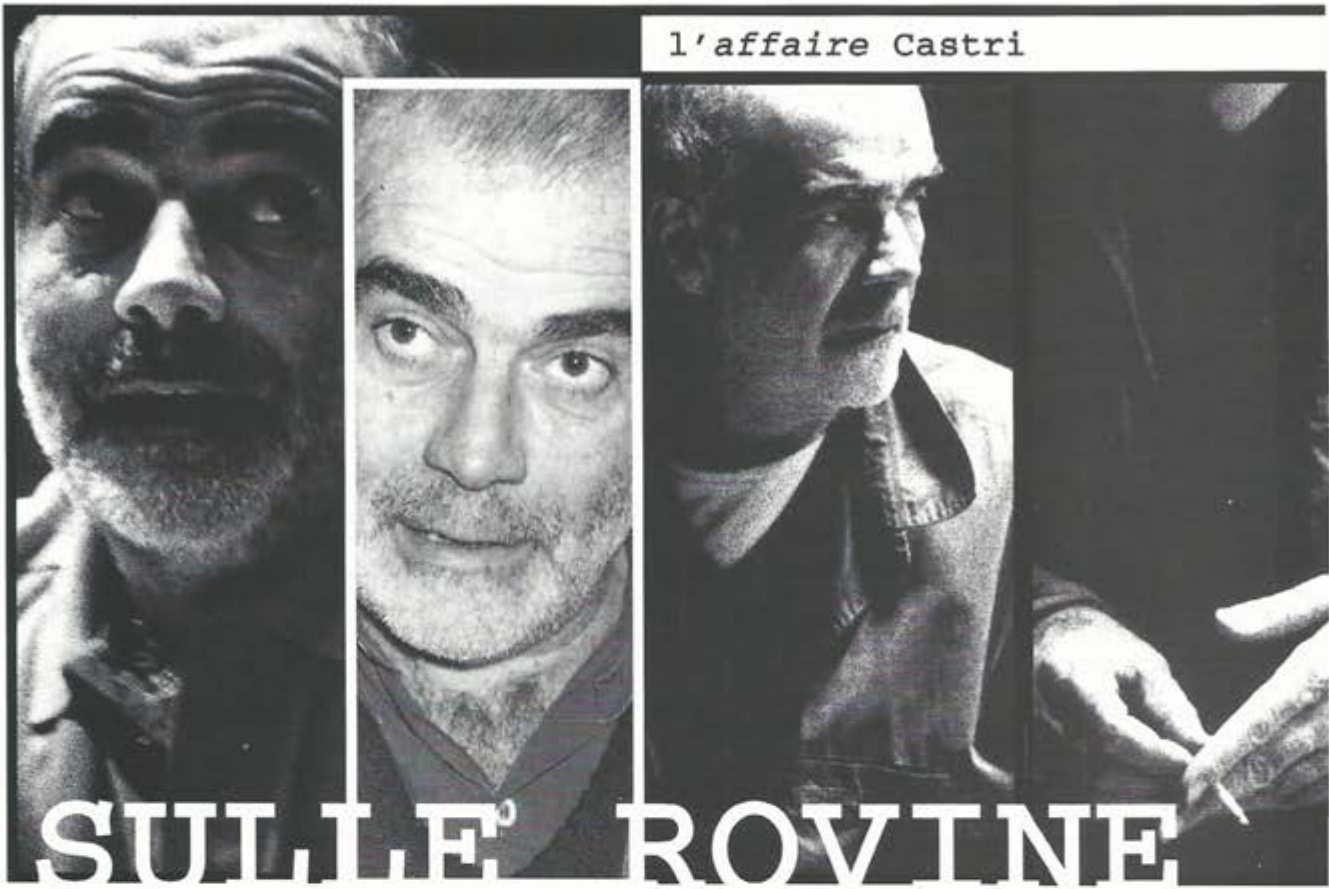
Dalla fervida cervice di Sua Regia Luca Ronconi è schizzata fuori l'Athena astrofisica di John Barrow, nella forma di uno spettacolo in cinque paradossi per cinque stanze a replicazione sequenziale, sul tema niente affatto impegnativo dell'Infinito. Ci stropicciamo le mani avidi di furore scientifico-filosofico e varchiamo la fatiscenza della Bovisa. Dopo 105 minuti elaboriamo i nostri 5 paradossi.

1. Un testo. Non è un testo teatrale, altrimenti ci saremmo sorbiti una versione nostrana di *A beautiful mind*, magari sulle sfighe di Cantor in luogo delle schizofrenie di Nash, sai il guadagno; non è una dissertazione scientifica, altrimenti di scientifico vi sarebbe stata la selezione naturale degli spettatori. Cos'è allora?
2. Un gioco, sul quale magari l'insigne astrofisico avrà ghignato e Ronconi strizzato l'occhio all'ironia che gli difetta, ma che a noi è sembrata una variazione sul tema del *cui prodest*, ovvero un gioco intellettuale nel quale la nostra parte è ridottissima e deludente, come quando il nostro babbo ci montava il trenino e il divertimento si esauriva nel fare da spettatori alle sue regressioni ludiche.
3. Un movimento. Ci vien detto che possiamo fare il percorso *ad libitum*, ritornare sui nostri passi o restare a esaurimento nella stessa stanza. Ma, in pieno rispetto dell'assunto iniziale dell'albergo infinito, se uno spettatore si fermasse sempre in una stanza, poco male, fa interattivo. Ma lo facessero dieci o venti? Sarà ampia la metratura della Bovisa, ma non così la capienza dei locali. Temo che già qui la libertà sbandierata dell'operazione avrebbe la sua deludente smentita. Non fosse che l'invito a spostarsi delle zelanti guide è assai più perentorio della libertà creativa dello spettatore.
4. Un evento. Di occasioni abbozzate e poco sviluppate. Di pretestuose interrogazioni sugli infiniti possibili e improbabili e di simultaneità caotiche, magari stimolo a un prossimo spettacolo sull'entropia scritto da Auerbach con note a margine di Eco. Ogni due per tre siamo in mezzo a un eventuale capolavoro, salvo la ritrosia a dichiararci delusi quando ci vien imbandito un antipasto troppo pesante per richiedere il primo piatto. E, garbati, ci dichiariamo ammirati dallo stile della tavola e dall'impeccabile gusto del padrone.
5. Una postilla. Magari senza scomodare Wells o Einstein o Borges. *Infinities* ci invita a mettere in crisi le facili certezze del pensiero. Compresa la valutazione in decimali di questa *boutade* ronconiana. Ivan Groznij Canu

In apertura, Luca Ronconi e Henry James ritratto da John Singer Sargent nel 1913; in basso Mariangela Melato in *Quel che sapeva Maisie* (foto: Marcello Norborth)



l'affaire Castri



SULLE ROVINE del regno di Danimarca

di Massimo Marino

Massimo Castri, dopo due anni di contrasti e fatiche, ha dato le dimissioni da direttore del Teatro Stabile di Torino. Lo scontro è nato dalla proposta di inglobare Teatro Settimo e di affiancare a Castri un direttore per il "teatro d'innovazione" nella persona di Gabriele Vacis, fondatore e direttore di Settimo. Con un ulteriore superdirettore nella persona di Walter Le Moli, già creatore della Fondazione Teatro Stabile di Parma, che ha accumu-

lato sotto i Ministeri Veltroni e Melandri la direzione dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa opportunamente rifinanziato, dei grandi eventi ospitati al Colosseo, del Festival verdiano di Parma. Infine la ministra Melandri gli ha fatto finanziare, in chiusura di legislatura, un festival miliardario per Parma e Reggio. Proviamo a ricostruire i fatti. Fra l'estate e l'autunno del 2001 Castri apprende dall'assessore alla cultura di Torino, Fiorenzo Alfieri, che Teatro Settimo deve esser acquisito dal Teatro Stabile. Si oppone. Spiegherà: «...secondo me i carrozzoni di tipo democristiano hanno fatto il loro tempo ed è meglio che vi siano delle polarità diverse in dialettica fra di loro per produrre cultura e non accorpamenti forzosi tra nature diverse che hanno scopi diversi...» (le citazioni che riportiamo provengono dalla conferenza stampa del regista del

26 febbraio, dopo le dimissioni). Dopo alcuni mesi la questione viene portata in Consiglio d'amministrazione: «Ho detto: l'operazione, secondo me, viene condotta scorrettamente nel senso che scavalca completamente la direzione [...]. Il direttore è un direttore unico a Torino, che ha competenze praticamente su tutto il teatro. Il direttore è stato informato e gli è stato detto che l'operazione s'aveva da fare». Siamo nell'anomalia più assoluta. Ma la questione diventa ancora più grottesca. Mentre Castri sta elaborando il piano per il triennio successivo, che dovrebbe concentrarsi finalmente, dopo un biennio di attesa, sullo sforzo produttivo e su un'ipotesi di riequilibrio delle risorse (a bilancio ci sono 2 miliardi e mezzo per la produzione, su un budget complessivo di 24 miliardi), gli arriva la proposta del Consiglio d'amministrazione: un riassetto della direzione che si triplica in un (misterioso) direttore unico, una delega per il "teatro d'innovazione" a Vacis e una per il "teatro di regia" a Castri. Senza progetto esplicativo, né articolazione di tempi e delle diverse competenze.

Il regista toscano rifiuta:

«... la direzione unica la prevede il decreto Tognoli; il decreto Tognoli prevede che il direttore unico deleghi un suo uomo, e lo dice anche il buon senso: se due persone devono lavorare in coppia, è bene che siano consonanti, Grassi e Strehler insegnano».

Castri rifiuta l'annessione di Settimo e rilancia l'idea di un «protocollo di collaborazione che riguardi coproduzione, che riguardi progetti in comune, utilizzazione comune dei nuovi spazi che si devono aprire, scambio dialettico di modelli di lavoro; diamo noi quello che possiamo a Teatro Settimo, cioè a esempio una distribuzione, [...] noi abbiamo il nostro circuito, apriamolo...». Ma il progetto del Consiglio d'amministrazione è ben saldo: a Castri, conseguentemente, non rimangono che le dimissioni. E arriva, pochi giorni dopo, assopigliatutto Le Moli, con la fama di esser l'uomo adatto per i grandi eventi di una città che ospiterà le Olimpiadi nel 2006. Avanti i manager, nella società dello spettacolo! Il teatro sfuma le sue rocciosità di rigore culturale, di tentativo di creare una lingua civile

e del profondo: guardi al turismo, alla televisione, al business!

Vacis e l'idea nel cassetto

Vacis in una lettera, pubblicata sul forum della rivista *on line* Ateatro.it, chiarisce lo sfondo dell'operazione: «Ha ragione l'assessore, a dire che l'idea non è venuta a lui. L'idea c'era già, era nel cassetto da tre anni,

da quando l'Assemblea dei soci dello Stabile aveva approvato una delibera intitolata "Un nuovo disegno del teatro pubblico in Piemonte", o qualcosa del genere, datata luglio 1999». Tornano alla memoria le violente polemiche seguite alla nomina di Castri. Altri dovevano essere gli assetti del terzo stabile d'Italia, con un ruolo più importante per Vacis, che sembra abbia lavorato per tre anni per rientrare negli assetti, col suo "teatro d'innovazione" targato anni Ottanta, ormai piuttosto impolverato e trasformatosi in teatro di regia come l'altro, ma con meno mezzi; forse con un più articolato radi-

camento nel territorio (il che vuol dire anche legami politici).

La questione è semplice: a Torino era stato scelto un grande artista, che aveva mostrato di voler lavorare in modo approfondito, perfino rinunciando il primo anno alla produzione in assenza di fondi, provando a ristrutturare la macchina del teatro, a inventare nuovi spazi per la scena contemporanea, a riequilibrare i conti. In due anni aveva potuto solo iniziare. Ha dovuto districarsi in un ambiente che ritiene il teatro pubblico gioco di cordate, di personaggi di una politica secondaria che però, come in quella primaria, incentra ogni operazione sul tornaconto economico o di potere.

La questione è quella del teatro pubblico: certo, lo Stabile, come chiede Vacis, deve guardare al territorio, realizzare operazioni che consentano "sinergie" ed "economie di scala", riconoscere che altre esperienze si sono guadagnate sul campo una qualche necessità per la comunità e la qualifica di "teatri pubblici". Ma ha assolutamente ragione Castri quando sostiene che

Le dimissioni del regista toscano da direttore del Teatro Stabile di Torino aprono desolanti scenari di una politica teatrale più attenta a tutelare i piccoli giochi di potere locali che il lavoro serio di un professionista competente - La causa? Un matrimonio che "non s'ha da fare" tra lo Stabile e Teatro Settimo, ma forse è solo la goccia che fa traboccare il vaso di un'esperienza direttiva, quella di Castri, ostacolata fin dalla sua nascita

non si debbano confondere ruoli e posizioni. Che la collaborazione deve avvenire entro binari precisi, per serbare le identità, per evitare ambiguità che lì, a Torino, c'erano tutte, tanto che il suggeritore dell'operazione Vacis si rivela alla fine essere fin dall'inizio quel Le Moli che emerge come Fortebraccio sulle rovine del regno di Danimarca.

Politica è un'alta parola, avvilita a piccole mene nei nostri teatri. Il teatro pubblico non riesce a sviluppare programmi coerenti, a produrre continuità di proposte e di gruppi di lavoro; non fa formazione d'attore, né di nuovi registi (guardare alla Germania e all'Est per capire quanto desolato è il panorama nostrano), non promuove la nuova drammaturgia e guarda con dispetto il nuovo teatro, la ricerca, senza la capacità di misurarsi con essi. Ronconi è un'eccezione, un'eccezione assediata è l'esperienza di Massimo Paganelli a Prato. Il teatro italiano è diventato scenario di intrighi di potere per i rappresentanti di vari enti e di varie parti politiche in lotta fra di loro. Anche la questione "teatro d'innovazione" contro "teatro di regia" è mal posta, riducendo "regia" e "innovazione" a generi: lo scontro, oggi, è fra un teatro museificato, cerimonia sociale e culturale che non risponde più alla nostra società, e un teatro contemporaneo, da riunificare, proteso verso il nuovo ma ancorato al meglio della nostra contraddittoria tradizione del Novecento. Questo è stato il tentativo di Martone a Roma, impallinato come sappiamo. «La nostra società che non vuole nient'altro se non ciò che già possiede, un certo benessere, una certa paura, che bisogno può avere di un linguaggio, cioè del teatro?». Lo scriveva Ennio Flaiano nel 1965. Ci sembra tanto vero che dubitiamo che al teatro possano giovare perfino i girotondi, di cui pure avrebbe tanto bisogno. ■

al Vascello di Roma

LA RESISTIBILE ASCESA di Arturo B, pardon Ui!

Proseguono con baldanzosa andatura le iniziative romane del gruppo che a dicembre promosse la rassegna di corti teatrali "Scrittori per la pace" (prossimo appuntamento, a Milano, per l'8 aprile al teatro Portaromana). Sempre al Teatro Vascello e sempre con una bellissima risposta del pubblico: ma se in quella prima occasione il successo riempì ragionevolmente il teatro, l'evento di lunedì 4 marzo ha messo a dura prova la capienza legittima della sala, ben oltre le canoniche poltroncine. Merito della mancanza di concorrenza (lunedì sera) e dell'ingresso gratuito, ma non solo. *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, torna evidentemente di forte attualità (e con esso, forse, un teatro politico), soprattutto se conta su un cast d'eccezione, diretto da Toni Bertorelli: la strepitosa Sabina Guzzanti, l'ottimo Massimo Wertmüller, la padrona di casa Manuela Kustermann, Antonio Catania, Stefano Abbati, Barbara Chiesa, Lorenzo Gioielli, Francesco Meoni, Stefano Quattrosi, Fabio Camilli. Il tutto per le musiche suonate dal vivo da Nicola Piovani, in indimenticabili duetti con la Guzzanti, qui nei panni del protagonista Arturo Ui.

A lui Sabina presta un caratteristico accento milanese con sorriso in plastica a 32 denti, che al pubblico doveva proprio ricordare qualcuno, se le continue risate cadevano con tempestivo e complice accordo. Paladino di una demenziale quanto incontrastabile spocchia da benpensante, con uno sparuto manipolo di amici fedeli Arturo finisce, in un modo o nell'altro, per dominare tutto il mercato dei cavolfiori di Chicago. Naturalmente, come ricordava in apertura lo stesso Wertmüller, ogni riferimento al nostro contesto pubblico (e privato) è del tutto casuale. Dopo la prima esperienza di dicembre, il gruppo degli organizzatori si è andato definendo. Sotto il nome eloquente di "Teatro Civile" - Raffaella Battaglini, Edoardo Erba, Fortunato Cerlino, Filomena Iavarone, Marcello Isidori, Giuseppe Manfredi, Paola Ponti, Gian Piero Stefanoni, Alessandro Trigona Occhipinti -, esso vuole costituire una sorta di presidio permanente di riflessione sulle questioni più urgenti della nostra attualità politica. Perché l'impegno civile, nell'irrinunciabile valore della partecipazione, è un'urgenza non più derogabile, come testimoniano altre iniziative di queste settimane, anche nel mondo del teatro. E a dare il segno dei tempi propizi doveva essere ciò che in altre circostanze si sarebbe definito un miracolo: al famigerato dibattito dopo lo spettacolo (con Curzio Maltese e Lidia Ravera, fra gli altri) tutto il pubblico rimaneva a seguire, manifestando un inedito desiderio di discutere e di capire. Forse ha ragione la Ravera: grazie Arturo B, scusate il lapsus (per informazioni sulle nuove iniziative si veda il sito www.dramma.it). Andrea Rustichelli



intervista alla Sontag

di Claudia Cannella



SUSAN

alla ricerca del teatro perduto

con Adriana Asti nel 1980, *Aspettando Godot* a Sarajevo nel 1993), oltre che acuta commentatrice delle problematiche contemporanee e impegnata politicamente in difesa dei diritti umani. La incontriamo a Ravenna, dove si è recata "in incognito" nel dicembre scorso per seguire alcune repliche de *I Polacchi* e il lavoro del Teatro delle Albe, sua ultima "passione teatrale". In

Commentando, a trent'anni di distanza, la sua celebre raccolta di saggi *Contro l'interpretazione* (1966), Susan Sontag si definisce «un'esteta battagliera e una malcelata moralista». Questa lucidità autoironica, questo piglio poco indulgente verso se stessa e il mondo, unita a quella curiosità a trecentosessanta gradi, che ogni vero intellettuale dovrebbe possedere, sono la chiave di lettura di un'attività variegata e multiforme che ha un unico comune denominatore: la passione, assoluta e intransigente. Nata a New York nel 1933, laurea ad Harvard in filosofia e in inglese, corsi a Oxford e alla Sorbona, Susan Sontag ha scritto saggi e sceneggiature cinematografiche, romanzi e pièces teatrali (*Alice a letto* nel 1993 e *Donna del mare* nel 1997), è stata regista di film e di spettacoli (*Come tu mi vuoi*

quell'occasione presenterà anche il suo recente romanzo, *In America*, ma questo passa quasi in secondo piano rispetto al suo costante, rigoroso desiderio di conoscere e comprendere la realtà teatrale in cui ha voluto immergersi in quei giorni.

L'iniziazione teatrale di una giovane spettatrice - Gli "innamoramenti" per alcuni spettacoli, che diventano i punti fermi della sua formazione, e gli incontri con Peter Brook e Jerzy Grotowski, fino alla recente "scoperta" del Teatro delle Albe di Ravenna - L'interesse per un teatro che possa «esaltare e cambiare la vita», lontano dal conformismo che, in America più che altrove, sembra aver soffocato qualsiasi forma di coscienza critica

HYSTRIO - Quando comincia la passione teatrale di Susan Sontag?

SONTAG - Il primo spettacolo che vidi fu *Macbeth*, avevo solo otto anni, ma avevo già letto il testo, amavo molto Shakespeare. Lo ricordo come uno dei momenti più felici della mia vita. In realtà non ho visto molti spettacoli da bambina, anche perché abitavo in una città di provincia, a Tucson in Arizona. A dieci anni però presi lezioni di recitazione e cominciai a recitare nella compagnia locale. La mia famiglia non era appassio-

nata di teatro, ma non mi ostacolava. La mia "carriera" di attrice, sempre in compagnie locali o estive, comunque non durò a lungo, si concluse, a ventidue anni, nel ruolo di Rossana in *Cyrano*.

HY - Perché?

S. - Ero molto attratta dal teatro, dagli attori, dal loro fascino e dalla loro capacità di seduzione, ma in realtà non volevo fare l'attrice, non avevo il giusto tipo di narcisismo e di passione, ero troppo impaziente. Poi la mia attività è diventata quella di scrittrice, e il teatro è andato a occupare una posizione secondaria: in un certo senso la letteratura è diventata mio marito e il teatro il mio amante. Un amante che vedo poco, ma quando lo incontro mi sento veramente felice, mi piace perché è l'espressione di un lavoro di gruppo, è relazione fra persone. Scrivere è incredibilmente solitario, a un certo punto ti costringe a isolarti dal mondo.

HY - Quali le esperienze più importanti e gli spettacoli che più l'hanno colpita?

S. - Quindici o venti esperienze sono state per me fondamentali, spettacoli che ho visto e rivisto e che mi hanno portato a conoscere la compagnia e il loro metodo di lavoro. La prima volta mi capitò con il *Marat-Sade* diretto da Peter Brook. Ci andai la sera della "prima" a Londra e, quella stessa sera, acquistai i biglietti anche per le repliche successive. Ho poi conosciuto Peter Brook e Glenda Jackson, sono diventata amica della compagnia, e sono tornata tutte le sere a rivederlo. L'ultima volta che ho provato questa "attrazione fatale" è stato per *L'isola di Alcina* del Teatro delle Albe di Ravenna. Lo vidi due volte a Bari, l'anno scorso, durante una visita a Paolo Dilonardo, il mio traduttore, poi ci tornai, quando la compagnia venne a New York. Se, dal punto di vista temporale, i due estremi di questo mie esperienze di spettatrice sono il *Marat-Sade* e *L'isola di Alcina*, il terzo vertice di un trittico ideale è l'incontro con Grotowski. In occasione del *Marat-Sade* di Brook, Grotowski arrivò a Londra per un seminario di un mese con gli attori della compagnia e io potei partecipare come osservatrice. L'incontro con Grotowski ha dato una collocazione al mio impegno per il teatro, cosa rappresentava nella mia vita e quale era il teatro ideale che volevo seguire.

HY - Quali sono stati i suoi maestri?

S. - Grotowski, senz'altro: la dedizione assoluta, l'attenzione ai più piccoli dettagli, il rigore, il rifiuto totale di qualsiasi aspetto commercia-

le. L'ho visto molte volte e ho visto come lavorava, ma più che come persona era importante quello che rappresentava, sarei potuta arrivare ad amare il suo lavoro anche solo attraverso i suoi libri. Ho visto ottimi spettacoli di Strehler (*I giganti della montagna*, *Minna von Barnhelm*, *La tempesta*) e altri brutti, idem per Bergman, Mnouchkine, Stein, Dodin e Nekrosius, splendide regie ma prima che diventassero famosi. Come Bob Wilson, che all'inizio era fantastico, adesso produce in serie e, come un manager, visita i suoi spettacoli solo per dare il tocco finale. Ma in realtà, più che i grandi teatri delle capitali, sovvenzionati dallo Stato, trovo molto più interessanti le piccole compagnie, come le Albe di Ravenna.

HY - Per trovare quello che l'appassiona, va a vedere tutto?

S. - No, al contrario. Non vedo molto, mi fido degli amici, ascolto i loro consigli, leggo, mi informo. Sono interessata a vedere solo ciò che può cambiare la mia vita, esaltarmi, trasformarmi.

HY - In un'intervista rilasciata al Manifesto in relazione ai fatti dell'11 settembre, lei dice che il trionfo del capitalismo

il libro

Ritratto d'attrice tra Vecchio e Nuovo Mondo

Ispirato a un personaggio realmente esistito, *In America* (Mondadori, Milano, 2000, pagg. 397, euro 17,04) è la storia di Maryna Zalezowska, attrice polacca che, al culmine del successo, anno 1876, decide di abbandonare la professione e di trasferirsi in California, dove fonderà, insieme a un gruppo di amici fedeli, una comunità agricola ispirata alle utopie di Fourier. L'America del grande West è il luogo dove tutto è possibile, dove «si può lottare contro il proprio destino» e sognare una nuova vita. Ma la realtà è più complessa degli ideali, l'esperimento fallisce e la comune si disgrega. Solo Maryna resiste e decide di ritornare a calcare le scene, costruendosi in breve tempo oltre oceano una carriera ancor più trionfale di quella che aveva abbandonato nella Vecchia Europa. Fino a coronare il suo sogno: recitare con Edwin Booth, il più grande attore americano dell'epoca. Pur dominato da questa affascinante figura femminile, l'ultimo romanzo di Susan Sontag è anche il grande affresco di un Paese giunto, tra gli ultimi decenni dell'800 e i primi del '900, alle soglie della modernità, colto nel passaggio dall'"età dell'innocenza" a quella della consapevolezza di sé. Maryna - il cui personaggio ricorda Adelaide Ristori per l'indomito spirito patriottico e per aver nobilitato la sua origine sposando un nobile, ma anche Eleonora Duse per le innovative tecniche interpretative - è il simbolo della passione teatrale a qualunque costo, ma anche di una concretissima capacità di adattarsi alle regole di questo grande Paese che le aveva regalato una nuova identità. C.C.

In apertura, Susan Sontag (foto: Wewel G. Neri).

liberale e della società dei consumi ha provocato la spoltizzazione dell'opinione pubblica e della maggior parte dell'intelligenza americana. Vale anche per il teatro, così come in Italia?

S. - Negli Stati Uniti è molto peggio. Per quanto riguarda il teatro, bisogna tener presente che in America non ci sono sovvenzioni pubbliche da Stati, regioni, città. I soldi arrivano dalle corporation, da ricchi sponsor privati e dagli incassi del botteghino. A questo proposito, ancora più della censura, è interessante sottolineare come compagnie e teatri siano in un certo senso costretti all'esercizio dell'autocensura, dal momento che si teme che i finanziamenti provenienti dalle corporation possano non arrivare, se l'argomento scelto o le problematiche messe in scena risultassero controverse o generatrici di polemiche. In altre parole, si rifiutano aprioristicamente certi testi per paura di non accedere alle sovvenzioni. La situazione è molto più critica che in Europa, dove i finanziamenti statali garantiscono in qualche modo la libertà delle scelte artistiche.

HY - *Dopo l'11 settembre, non c'è stato un risveglio delle coscienze?*

S. - No, assolutamente. È incredibile il conformismo che c'è attualmente negli Stati Uniti e che ha ucciso qualsiasi forma di spirito critico. Ogni volontà di discutere viene considerata anti-patriottica. Nessun teatro si espone, neanche i più piccoli,

neanche quelli off. La cosa "divertente", tanto per fare un esempio, è che, per le mie prese di posizione e per i miei interventi dopo l'11 settembre, che non erano certo radicali, sono stata attaccata duramente come non mi era mai capitato, neanche negli anni '60. Dopo il mio articolo sul *New Yorker*, ho ricevuto addirittura minacce di morte.

HY - *Al contrario, si è sviluppato un teatro conformista e patriottico?*

S. - No, non è il momento di dire nulla, la gente è come paralizzata, vuole solo stare tranquilla. Non capisco, sono veramente sorpresa. C'è in realtà uno spirito patriottico molto evidente, bandiere alle finestre, sulle macchine, sui vestiti, improvvisamente i poliziotti e i pompieri sono diventati eroi, tutti amano i soldati. Ma niente avviene nelle arti. La maggior parte degli artisti sono conformisti, come la gente comune.

HY - *Come lo spiega?*

S. - Non lo so, la risposta più ovvia che mi viene in mente è che qualcosa è accaduto in seguito al trionfo del capitalismo, che ha cancellato qualsiasi possibilità di alternative. La distruzione delle alternative politiche è un fenomeno ormai generalizzato nelle società in cui gli affari hanno la supremazia su tutto. La gente non riesce più a immaginare l'esistenza di diverse possibilità, così come anche in politica ormai è difficile distinguere le parti. ■

www.teatripossibili.it

ROMEO & GIULIETTA

**SEMINARIO
ESTIVO
PER ATTORI**

dal 8 al 15 settembre 2002

Da più di dieci anni il Centro di Formazione per lo Spettacolo, la scuola di teatro della Compagnia Teatri Possibili e del Teatro Libero, organizza un seminario estivo. È questa da sempre un'occasione privilegiata per attori, allievi attori e principianti per lavorare in maniera intensiva a stretto contatto con i registi e gli attori della Compagnia, in una struttura attrezzata e accogliente; un'opportunità per approfondire la propria formazione o per avvicinarsi all'attività teatrale.

Gli allievi saranno divisi in gruppi: attori, allievi attori, principianti.

Il seminario è quindi aperto a tutti, anche a chi inizia il percorso d'attore.

insegnanti
CORRADO D'ELIA
CORRADO ACCORDINO
GIANLORENZO BRAMBILLA
MARIA PIA PAGLIERECCHI
ROBERTO RECCHIA

**CENTRO
di FORMAZIONE
per lo SPETTACOLO**

Via Savona 10, Milano • tel. 02.8323182 • e-mail: formazione@teatripossibili.it

anniversari

R.W.F.

la malattia del fare

di Michael Skasa

Nel 1969, quando aveva ventiquattro anni, Fassbinder scrisse cinque testi per il teatro, girò i suoi primi quattro film e partecipò, come attore, a quattro pellicole di altri registi. L'anno successivo scrisse e girò quattro film per la televisione e tre per il cinema, scrisse e produsse due sceneggiati radiofonici, recitò in altri tre film. Inoltre rielaborò *Fuente Ovejuna* di Lope de Vegas per

metterlo in scena al Teatro di Brema che, negli anni caldi dopo il 1968, era lo specchio ustorio del teatro tedesco. Allora, tutte le grandi innovazioni, gli shock estetici e le rivoluzioni stilistiche partivano da Brema dove i più importanti uomini di teatro dell'epoca - Peter Zadek, Peter Stein, Peter Palitzsch, Klaus Michael Grüber, Wilfred Minks - si incontravano e reinterpretavano testi famosi [...].

Sugli anni Settanta soffiavano due venti molto diversi: il furioso atteggiamento "contro" e il pop ironico. C'era anche una terza posizione, quella dell'hippie, o del "capellone", che non riconosce le vecchie autorità, ma nemmeno le combatte. Il confronto con il vecchio lo annoia, tanto più che si può già fare qualcosa di totalmente nuovo: è più semplice, più efficace e divertente.

Questo era l'atteggiamento di Fassbinder. Con lui, al grande Teatro di Brema, davanti al pubblico borghese comparve qualcosa di assolutamente sconcertante: un dilettante svergognato che, a soli venticinque anni, non pensava nemmeno di dimostrarsi degno dell'onore di lavorare per questo "organo centrale" dell'estetica teatrale. Mentre gli altri registi avevano bisogno di due, tre o anche quattro settimane di prove e poi, se possibile, spostavano la prima ancora di una settimana, Fassbinder arrivava in gran fretta, sistemava

Nel corso della sua breve esistenza (1945-1982), Rainer Werner Fassbinder lavorò freneticamente su più fronti: regia teatrali e cinematografiche, radio, televisione, sceneggiature e testi per la scena - Estraneo a qualsiasi regola sociale, artista-artigiano dissacrante, coraggioso e sfrontato lasciò un segno indelebile nella cultura europea di questi ultimi decenni - Le iniziative in Italia per ricordarlo a vent'anni dalla morte

qualcosa, apportava qualche cambiamento qua e là, buttava via delle scene se non "funzionavano" e lasciava il resto alla sua squadra. Era un po' come nei grandi atelier dei pittori olandesi dell'epoca barocca che preparavano soltanto gli schizzi e affidavano la realizzazione agli specialisti. Fassbinder non voleva e non poteva soffermarsi a lungo su un'unica messa in scena o sull'analisi psicologica dei personaggi. Si concentrava sul fatto che succedesse qualcosa, che si visse qualcosa e, comunque, che si trattasse di qualcosa di nuovo. Poi c'era subito da girare un altro film o da scrivere la prossima pièce teatrale. A volte Fassbinder scriveva un intero dramma in una settimana, altre scriveva contemporaneamente, ma su quaderni differenti, due drammi o due sceneggiature: ogni volta che non sapeva come andare avanti con una scena lasciava uno spazio bianco e continuava dall'altra parte. Dopo avere letto un'unica volta la *Bottega del Caffè* di Goldoni, la rielaborò per il Teatro di Brema, riducendola radicalmente a tre temi: Amore e Denaro, Amore e violenza e Denaro e violenza, i motivi principali di tutta la sua opera. In un certo senso Fassbinder è un Roy Lichtenstein scenico-letterario. Lichtenstein riduceva tutto a stralci di fumetti, per poi farne esplosioni gigantesche, Fassbinder procedeva nello stesso modo nei testi originali,





come nelle rielaborazioni: cercava l'elemento cardine, il motivo principale, quasi sempre esplosivo.

La danza dei sette peccati capitali

In soli tre anni scrisse una quindicina di lavori teatrali che ruotano tutti intorno a un tema centrale: l'amore e la lotta, irrigiditi in sesso e violenza. A cominciare dai primi, *Lo straniero* (*Katzelmacher*), *Preparadise sorry now*, a *Bremer Freiheit*/Geesche Gottfried, per finire poi con il dramma, scritto soltanto nel 1975 e ancora dibattuto, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, sempre si fotte, si compra e si uccide. [...] Tutti i sette peccati capitali attraversano danzando il teatro di Fassbinder – soprattutto l'ira, la voluttà, l'avidità e l'invidia. L'invidia sessuale. La vita si definisce attraverso il pene. È lo scettro del dominio e, contemporaneamente, il randello. Ed è anche la bacchetta da raddomante che apre la sorgente delle paure e delle voglie, da cui scaturisce il flusso della violenza.

Per Fassbinder, cresciuto nichilista, il cristianesimo e, soprattutto, il cattolicesimo sono un coacervo di paure e voglie: una

religione di sangue, al margine del sadomasochismo, proprio per questo seducente. Non c'è che da sfogliare i testi per imbattersi continuamente in situazioni in cui i personaggi si mettono improvvisamente a pregare, con una predilezione per i rituali della liturgia che abbiano riferimenti al sangue e alla sofferenza. Si trova un esempio già nel suo primo lavoro, *Lo straniero*, che risale a oltre trenta anni fa. È la storia di un gruppo di nove uomini e donne in un sobborgo di Monaco, presso cui va ad abitare un *Gastarbeiter* greco. Nel gruppo c'è subito molta inquietudine e insicurezza, paure espresse goffamente: ci porterà via il lavoro? Ci scoperà le donne? Ma ci sono anche speranze, desideri, scherno, canzonatura, rabbia. [...] Nel gruppo "di cui viene minacciato l'ordine", il greco intanto vede crescere le paure e le voglie, sia degli uomini che delle donne, perché la sua presenza ormai prolungata scatena fantasie, espresse con brevissime mezze frasi cariche di insicurezza. [...] La scena si sposta probabilmente in chiesa, ma in tutto il lavoro manca qualsiasi indicazione di luogo, e tutti pregano. [...]

Anche nel lavoro successivo, *Preparadise sorry now*, ritroviamo preghiere e canti liturgici. I protagonisti sono Jan e Myra, coppia inglese di violentatori e assassini di bambini:

«Agnello di Dio, ho sete del tuo sangue» canta qualcuno, in una scena intermedia, e un altro recita: «Mangiate la sua carne e bevete il suo sangue e vivrete in eterno». Una serie di scene, buttate là in fretta, nelle quali Fassbinder voleva stabilire una connessione, come se fosse una catena obbligatoria, fra gli omicidi della sadica coppia inglese e l'educazione repressiva, la religione sanguinaria, la quotidiana mancanza di rispetto della persona (nella scuola, al posto di lavoro, nel matrimonio e nel bordello). È una delle associazioni mentali tipiche del periodo del Sessantotto.

Con tagli netti, Fassbinder compone un collage di brevi istantanee, scene esemplari di vita borghese, unendole nella coreografia di una danza della morte fatta di quotidianità ed eccessi, di meschinità e bramosia di uccidere. L'abbozzo scritto di getto, lo schizzo nato da un'idea, sono il marchio caratteristico di Fassbinder, il segno della sua vita e trovano un corrispettivo cinematografico nei tagli rapidi, negli stacchi in bianco o in nero, *short cuts* [...]. Il punto di forza di Fassbinder non era l'approfondimento delle situazioni, ma piuttosto l'immaginazione rapida, il fiuto per le scene a effetto e per gli argomenti di attualità, che affrontava senza riflettere e in modo emozionale. Temi complessi e

scottanti - imperialismo, sfruttamento, omosessualità, antisemitismo, terrorismo -, dei quali quasi nessun drammaturgo osava parlare esplicitamente, da lui venivano aggrediti in modo diretto e beffardo per ridurre tutte le teorie a un paio di parabole. Se il Living Theatre sosteneva che bastava gridare messaggi d'amore dal palcoscenico per dichiarare abolito il capitalismo e denudarsi completamente per

essere tutti in paradiso - la rappresentazione si intitolava *Paradise now* -, Fassbinder contrapponeva subito a questa ingenuità la sua ingenuità: «Sorry - diceva - siamo soltanto nel

"Preparadise", dove la nudità non si associa al giardino dell'Eden, ma alla giungla della dissolutezza e della morte.

Un Grand Guignol da cortile

Estraneo a qualsiasi regola sociale, anarchico, in quanto fautore di un «ordine senza dominio», Fassbinder sapeva che la società non era matura per questo genere di cose e, con umorismo e strafottenza, lo evidenziava nella sua rivista *Anarchie in Bayern* (*Anarchia in Baviera*), un *divertissement* pazzo, fatto di canzoni e sketch tipo comic strip, che passava in rassegna un intero catalogo di pregiudizi sull'anarchia. La brava gente che teme lo stupro, la fame, il disordine in genere - e teme per il suo conto in banca. E la moglie che si lamenta: «Il nostro amore adesso è illegale» e, siccome viene abolito il denaro, le puttane si chiedono quale sia il senso della loro vita. Anche il maniaco assassino tutto d'un tratto non ha più voglie. L'anarchico dice: «adesso avete tutte le libertà» e la gente ribatte: «ci avete tolto la possibilità della libertà personale!». Un umorismo molto piatto, ma

Stabile di Bolzano

UN TEATRO DI FRONTIERA per i caffè di Geesche

Dopo gli allestimenti del *Minetti* (1983-84) e del *Teatrante* (1985-86) di Thomas Bernhard e di *Anni di piombo* di Margarethe von Trotta (1988-89), con *Libertà a Brema* di Rainer Werner Fassbinder (1991-92), il Teatro Stabile di Bolzano iscrive nel proprio repertorio un altro autore di area tedesca. L'operazione comportava in sé obiettivi piuttosto importanti: da un lato, significava avviare la diffusione pionieristica in Italia dell'opera di questo fondamentale drammaturgo, dall'altro lato, si consolidavano gli obiettivi connessi alla politica culturale di un'istituzione di frontiera attiva in un territorio mistilingue, chiamata a confrontarsi e dialogare con la tradizione italiana e tedesca. *Libertà a Brema* è un testo tragico e grottesco scritto e allestito nel 1971, trasformato in film per la televisione nel 1981. Tragico perché Geesche, la protagonista ricavata dalle cronache ottocentesche, offre una tazza di caffè all'arsenico a chi le nega la libertà (mariti, figli, amanti, genitori, amici). Alla fine si avvelenerà anche lei. Così come Fassbinder non rappresentò un'assassina, bensì una vittima della società maschile e repressiva, di riflesso la regia di Marco Bernardi ricostruì con precisione l'atmosfera cupamente puritana del nucleo familiare entro il quale si consuma la catena di delitti, avvolti in un sottile fascino macabro e sarcastico. La scena di Gisbert Jaeckel - un lugubre e astratto ambiente borghese - indicò la progressiva rottura del rapporto con la realtà da parte della protagonista: a ogni omicidio scomparivano alcuni oggetti dell'arredamento ad eccezione del crocifisso d'avorio, a cui Geesche rivolgeva una nenia rituale, e la caffettiera strumento di morte. Queste metamorfosi caratterizzarono il modulo interpretativo di Patrizia Milani, che disegnò una creatura prima sensuale e passionale, onirica e romantica, poi allucinata e ipertrofica, segno di una rivolta interiore trafitta da raggelanti sorrisi e sguardi carichi di follia. Nel cast anche Mario Pachi, Andrea Emeri, Libero Sansavini e Leda Celani. Massimo Bertoldi

In apertura una foto di Rainer Werner Fassbinder, in basso Patrizia Milani in *Libertà a Brema*, regia di Marco Bernardi; a pag. 18, Ida Marinelli e Raffaella Boscolo in *Le amare lacrime di Petra von Kant* (foto: Armin Linke).



Fassbinder, a chi gli chiedeva quale fosse il senso profondo del suo teatro, rispondeva: «Noi e il pubblico vogliamo divertirci. Noi, insomma, non facciamo arte».

Jean Genet, Pasolini e Bunuel avevano cercato di confezionare le loro ossessioni sessuali e religiose in storie profonde ed estremamente articolate. Fassbinder le condensava in un paio di brani e li metteva insieme per divertimento. [...] Approfondire, torturarsi, sforzarsi non era il suo forte, era una artista artigiano, il migliore che ci fosse. [...] Se i suoi primi film sembravano parodie di western americani o della Nouvelle Vague francese (Alain Resnais, Jean-Pierre Melville), il suo teatro faceva dell'avanguardia di quegli anni (di Grotowski, di Artaud, del Living Theatre) un Grand Guignol da cortile e, mutuando l'allure operistica di Brecht e il teatro di Horvath, riduceva tutto a cabaret, infilandoci scene da agit-prop ed organizzando il tutto in un "balletto meccanico".

Quando il ventunenne Fassbinder entrò nel gruppo alterna-

tivo dell'Action-Theater, a Monaco, non esistevano finanziamenti per il teatro privato: bisognava guadagnarsi tutto da soli, avere molti titoli da offrire, cosicché, se la gente non veniva, si potevano mettere in scena altri spettacoli. L'Action-Theater non voleva recitare per un pubblico borghese e, infatti, la sua sede si trovava nel quartiere operaio, ma gli operai, a loro volta, questo teatro non lo volevano. Anche alle autorità non piaceva. In quel teatro tutto era rivoluzionario, sporco, ubriaco. Una volta, al termine di una prova un'attrice fu quasi uccisa da una pugnalata. Andreas Baader (che poi avrebbe fondato la Rote-Armee-Fraktion) passava spesso perché conosceva Fassbinder dai tempi della scuola. Qui Fassbinder mise in scena la fiaba di Georg Büchner *Leonce e Lena*: era sdraiato sul palcoscenico, beveva birra dalla bottiglia e leggeva la sua parte dal quaderno con il copione. [...] Gli attori del gruppo non erano professionisti, proprio come non lo era lui, e fu per questo che svilupparono uno stile

assolutamente personale: tutti si muovevano e parlavano molto lentamente, lasciavano uscire le parole una a una, come se si trattasse di citazioni. Il dialetto bavarese veniva "tradotto" in un tedesco molto scandito, come se le parole fossero di legno. E invece di movimenti e andature normali, era tutto un incedere e una coreografia. Il risultato era accentuatamente artificioso, ma, in verità, nessuno avrebbe saputo recitare in modo realistico.

A quel tempo i giornali di massa dell'editore Axel Cäsar Springer aizzavano contro gli studenti di sinistra. Quando il loro leader, Dutschke, fu quasi ucciso, Fassbinder scrisse subito un testo dal titolo provocatorio *Axel Cäsar Harmann* (Harmann era il nome di un famigerato serial killer che uccideva giovani uomini). Alla fine dello spettacolo Fassbinder entrava in scena reggendo un tubo flessibile, ordinava tre volte, come d'abitudine nelle dimostrazioni, di sgombrare la sala e dirigeva il getto di acqua fredda su chi era rimasto. [...] Dopo poco le autorità trovarono che il cavo di alimentazione dell'elettricità era troppo pericoloso e chiusero l'Action-Theater. A questo punto la compagnia si stabilì in una piccola cantina-teatro e qui fu raggiunta da un giovane attore sconosciuto, Franz Xaver Kroetz. Il padrone del locale staccò la corrente quando, dopo che Fassbinder aveva proiettato sui seni nudi di Irm Hermann un fumetto porno, leggendo il *Bild Zeitung*, Kurt Raabe stava per sfilare le mutande. In seguito, trovarono domicilio nel retro di una locanda per studenti e, col nome di Anti-Theater, portarono alla disperazione i critici perché quasi ogni due settimane nel mini-palcoscenico c'era una prima. Lo spa-

la trilogia dell'Elfo

LAVORARE IN GRUPPO all'ombra di Fassbinder

«Il presupposto di far teatro è la voglia di lavorare in gruppo, è l'esigenza di voler dar vita a progetti comuni». La storia del milanese Teatro dell'Elfo, i suoi quasi trent'anni di vita, coincide in modo sorprendente con quest'affermazione di Fassbinder. Il primo incontro con l'autore tedesco cade nella stagione '88/'89 con il lavoro sulle *Amare lacrime di Petra von Kant*, una regia a quattro mani di Bruni e De Capitani, come lo saranno gli spettacoli seguenti. È una sacra rappresentazione mascherata da fotoromanzo, alla ricerca di un equilibrio tra immedesimazione viscerale e distanziamento straniante. Accolto molto favorevolmente, lo spettacolo è stato riproposto per quattro stagioni consecutive, si è aggiudicato il Biglietto d'oro Agis e ha aperto la strada al successo del secondo titolo della trilogia, allestito nella stagione '91/'92. Con la scelta dell'adattamento fassbinderiano della *Bottega del caffè*, che conserva l'intelaiatura del testo originale virandone le atmosfere e la comicità verso un sarcasmo dalle tinte forti, il Teatro dell'Elfo sposa un linguaggio scenico d'impronta "neo-espressionista", per ricreare un circo di mostruosità, un girotondo di relitti umani, di parassiti attenti allo spicciolo e infoiati di sesso. Dal bianco abbagliante della scenografia di *Petra von Kant*, si passa a un'atmosfera diametralmente opposta, la scena di Carlo Sala, che si apre su di una Venezia nera e putrida, adotta l'acqua come elemento fortemente espressivo in senso drammaturgico per costringere i personaggi a muoversi su passerelle e ponti traballanti o a sguazzare in una piscina d'acqua fangosa. La *bottega del caffè* è stata replicata per tre stagioni al Teatro dell'Elfo e portata in tournée in Italia e all'estero. Ultimo dei testi di Fassbinder e ultimo allestimento della trilogia dell'Elfo, divenuto nel frattempo Teatrithalia, *I rifiuti, la città e la morte* è l'approdo necessario, naturale diremmo, di questo percorso. Una storia livida e disperata dove Fassbinder è tragico come Kleist, morboso come Wedekind. L'allestimento di Bruni e De Capitani (stagione '98/'99), prosciuga di ogni residuo realistico il testo per accentuare il senso di un rito sacrificale. Precedeva di alcuni stagioni gli allestimenti dell'Elfo uno spettacolo andato in scena al Teatro Portaromana nell' '86, *Come gocce su pietre roventi*. Il testo, da cui François Ozon ha tratto recentemente il suo film, era allora diretto da Marco Mattolini con Luca Zingaretti e Flavio Bonacci interpreti principali. ■

zio per il pubblico era esattamente sopra a un vecchissimo campo in legno per il gioco dei birilli, disturbato dal fragore delle bocce. Nella sala, lunga come il campo, si ammassavano ai tavoli una settantina di spettatori. Per mobili e fabbisogno di scena non c'erano

PROGETTO

Rainer Werner Fassbinder

L'ANARCHIA DELL'IMMAGINAZIONE

vent'anni dopo Fassbinder

spettacoli film video

mostre incontri testimonianze

2-19 maggio, *Le amare lacrime di Petra von Kant*, regia di F. Bruni e E. De Capitani, Teatro dell'Elfo

3-12 maggio, *Katzelmacher*, regia di R. Maffei, luogo da definire

4 maggio, *Theater in trance*, Convegno con M. Skasa, M. Carstensen, F. Quadri, E. De Capitani, F. Bruni, T. Piscitelli e altri, Teatro dell'Elfo

13 maggio, *Come gocce su pietre roventi*, lettura scenica a cura di F. Bruni, Teatro dell'Elfo

31 maggio-30 giugno, *R.W.F. Le opere*, Mostra, Triennale-Salone d'onore

31 maggio - 8 giugno, *I rifiuti, la città e la morte*, regia di F. Bruni e E. De Capitani, Teatro dell'Elfo

31 maggio, *La città e lo spazio nel cinema di R.W.F.*, Tavola rotonda a cura di G. Canova - Palazzo della Triennale

5 e 6 giugno, *Retrospettiva Fassbinder*, a cura di G. Spagnoletti, in collaborazione GayFilmFestival Milano

10 giugno, *Fassbinder Day*, Serata stop su Fassbinder, proiezione integrale di Berlin Alexander Platz, Cinema Anteo

10 giugno, *Solo per un pezzo di pane* (prima assoluta), lettura scenica R. Valerio, Teatro dell'Elfo

24 giugno-7 luglio, *La bottega del caffè*, regia di F. Bruni e E. De Capitani, Teatro dell'Elfo

E nelle altre città...

A Torino, dal 24 aprile al 1 maggio, nell'ambito del 17° Festival internazionale di film con tematiche omosessuali: *Retrospettiva Fassbinder*, a cura di Giovanni Minerba e Davide Oberto.

A Roma a fine ottobre, in collaborazione con la Cineteca Nazionale, *Retrospettiva Fassbinder*, a cura di Giovanni Spagnoletti.

né spazio né soldi; e quasi nemmeno per i costumi. Agli attori veniva richiesto di stare curvi e rigidi, avere un aspetto risentito e parlare con tono molto lento e grave. Prima di tutto, come detto, perché era il modo migliore per coprire il dilettantismo e poi perché le bocce facevano molto rumore e la cameriera continuava a insinuarsi fra gli spettatori con boccali pieni di birra, gridando «chi ha ordinato?». Questo non sempre intonava con i testi, ma contribuiva alla fama di questo piccolo, strano teatro. Vicino alla mini-pedana c'era un pianoforte su cui Peer Raben improvvisava, come una volta nel cinema muto. Fassbinder lo incoraggiò a comporre di più, e da allora Raben, oltre ad aver scritto le colonne sonore per quasi tutti i suoi film e lavori teatrali, ha lavorato per molti altri registi. Kurt Raab, che non voleva fare l'attore, diventò rapidamente una delle figure preminenti del gruppo: uno scenografo grandioso, autore delle scene di tutti i film di Fassbinder.

Ingrid Caven, che a un certo punto si era sposata col regista, diventò *diseuse* e si esibì all'Olympia di Parigi. Hanna Schygulla è stata festeggiata e acclamata in numerosi festival cinematografici e Irm Hermann (che prima aveva lavorato come impiegata in un ufficio) ancora oggi recita in film importanti e in grandi teatri. E tutti c'erano stati fin dalla prima ora. Come mai un gruppo così casuale ha prodotto gente di teatro e di cinema eccellente? Perché la macchina a vapore Fassbinder risvegliava in ciascuno la creatività, perché rafforzava in ciascuno la convinzione di sapere fare qualcosa. Vedevano in lui uno venuto dal nulla, che se ne stava seduto in giro, beveva, fumava, scopava con gli uomini e ogni tanto anche con le donne, che non si preoccupava gran che della critica né del pubblico e, tuttavia, era incredibilmente produttivo.

Coraggioso, sfrontato e senza riguardo per gli altri e per sé. In tedesco si dice "saltare nell'acqua fredda", Fassbinder ci saltava sempre e subito, non aspettava che l'acqua si scaldasse. Non ne aveva il tempo: «Dormire, posso farlo da morto», diceva. Chi oggi vuole mettere in scena i suoi lavori non deve dimenticare che sono stati scritti per un mini-palcoscenico e per attori dilettanti. Non se ne può fare un grande teatro nazionale. Deve sempre restare riconoscibile l'abbozzo, l'incompiuto, il montaggio di frasi pronte, componibili. Il linguaggio non deve essere naturale, ma preferibilmente senza intonazione e irrigidito. È assurdo pensare che le persone si comprendano quando parlano fra loro, aveva detto una volta. Il linguaggio non serve alla comunicazione, è uno strumento della menzogna e delle cose taciute. In *Katzelmacher* la casalinga bavarese dice al lavoratore greco: «Tu noi sai parlare. Per me questa è la cosa migliore». Il linguaggio mente, la vita non è mai naturale, recitiamo tutti, tristi e bugiardi. La vita è uno strano teatro e il teatro è come un film: una successione inesplicata di scene dal taglio rapido. Fassbinder ha tratto alcuni film da testi teatrali e, viceversa,

di certi film ha fatto teatro. Purtroppo in lui teatro, cinema e vita si sono talmente confusi in un'opera d'arte totale che è rimasto vittima delle sue stesse messinscene trasandate e ha avuto una morte da melodramma. ■

MICHAEL SKASA è critico teatrale della *Süddeutsche Zeitung*, scrive anche per *Die Zeit* e per *Theaterheute*; conduce una trasmissione radiofonica di intrattenimento culturale sulla Bayerischer Rundfunk.



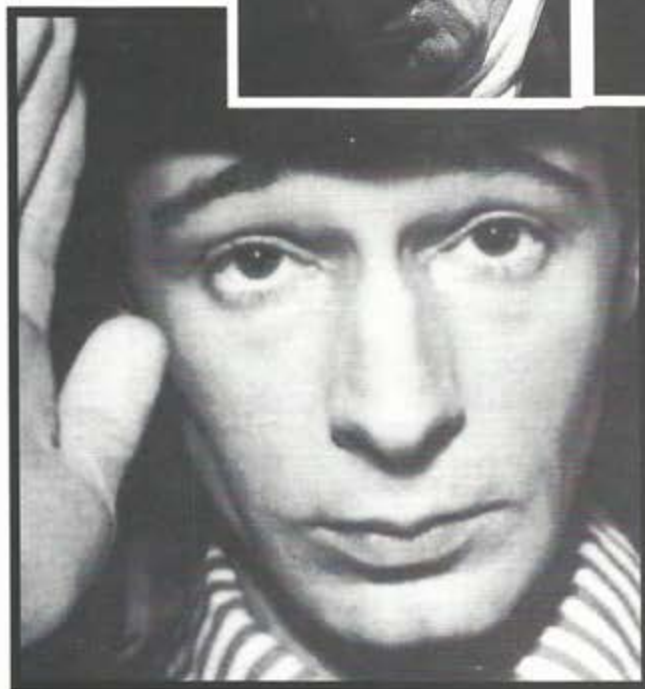
addio a Durano

Il sorriso beffardo di GIUSTINO

di Domenico Rigotti

Davvero non possiamo non sentirci tutti un po' orfani di Giustino Durano. Chi l'ha seguito nel corso della sua lunga e frastagliata carriera (alla radio, in tivù, sulla scena della rivista e del teatro di prosa più paludato, al cinema e anche all'operetta) e anche chi, troppo giovane, forse non l'ha visto che in quella sua rapida e memorabile apparizione nel film *La vita è bella* di Benigni. Ci mancherà il grande, ineffabile Durano perché pochi come lui sapevano tenere la scena (o lo schermo) con quella vitalità e quel sorriso così beffardo quale forse erano stati degli antichi comici della Commedia dell'Arte.

Qualcuno e con finezza, aveva annotato come l'inimitabile e irrequieto Giustino possedeva la forza del paradosso e la lievi dello sberleffo. Nulla di più vero. E per accorgersene bastò vederlo in quel suo ultimo spettacolo dal titolo *Ed io le dico...* (gli varrà il premio Ubu alla carriera), che era la summa di tutti i suoi estri e di tutte le sue fantasie. Gli estri e le fantasie di un attore che aveva saputo far - anche qui come i comici dell'arte - del suo corpo arte e dell'arte il suo pane. Perché questo giocoliere surreale della parola, il travolgente Durano veniva dal profondo e povero Sud. Da Brindisi, dove era nato nel 1923. La mimica già svolazzante (erano la sua caratteristica inconfondibile quelle lunghe e ossute mani e braccia - da spaventapasseri - che provocavano l'aria), la dizione che già picchiava le sillabe (altro suo vezzo, e spassosissimo). Aveva solo ventun anni quando per la prima volta seppe conquistare una platea. A Bari in uno spettacolo di arte varia per le Forze Armate dove ebbe come regista il maggiore Anton Giulio Maiano. Quello spettacolo dell'immediato dopoguerra gli spalancherà la strada verso l'avanspettacolo, ma anche verso le riviste radiofoniche allora in grande auge. Al suo fianco nomi di personaggi che come lui diventeranno presto notissimi, ma soprattutto Dario Fo e Franco Parenti con i quali da lì a breve tempo formerà sodalizio e presenterà al Piccolo Teatro di



Milano *Il dito nell'occhio* e *Sani da legare*. Due spettacoli che a metà degli anni Cinquanta rivoluzioneranno il teatro comico e satirico. Dopo quell'esperienza geniale, Durano, come Fo e come Parenti, è ormai un personaggio consacrato che il pubblico impara ad avere come amico. Pronto, il personaggio, dopo

il cabaret teatrale, a passare alla rivista tradizionale. Prima accanto alla Osiris e in trio con Bramieri e Vianello. Eccolo nel fortunato *Okay fortuna*. È il 1956. Poi due anni dopo eccolo con Macario in *Chiamate Arturo 777*. Anche la prosa presto però lo affascinerà. E tanto da diventare un suo lungo e appassionante amore che durerà per sempre anche se vi sarà un non breve intermezzo di silenzio (dal 1974 al 1987) che lui ironicamente chiamerà "pausa di riflessione". Siamo agli albori degli anni Sessanta quando segue Giorgio Strehler nell'avventura di Teatro e Azione. Avventura che lo porterà a Prato - città dove sceglierà di vivere - e che gli offrirà la possibilità di cimentarsi con i suoi estri comici grotteschi: *La cantata del Mostro Lusitano* di Weiss e *Nel fondo* di Gorki. Al Piccolo ritornerà per il café chantant con Milva (*Ma cos'è questa crisi?*). Ma poi anche, con assoluta padronanza di mezzi e di stili, reciterà Shakespeare, Molière, Beaumarchais, Goldoni e Copi. Nemmeno escluso Pirandello: memorabile il suo Sampognetta in *Questa sera si recita a soggetto* accanto ad Alida Valli. Vitale, giocoso, beffardo, serio e ironico, mai però protagonista assoluto. Per modestia, forse. O per errore di registi e impresari. E piace pensare quale Cirano egli sarebbe stato solo che avesse tentato o gli fosse stato offerto il ruolo. Altri, comunque, e tanti, furono i suoi regali. ■

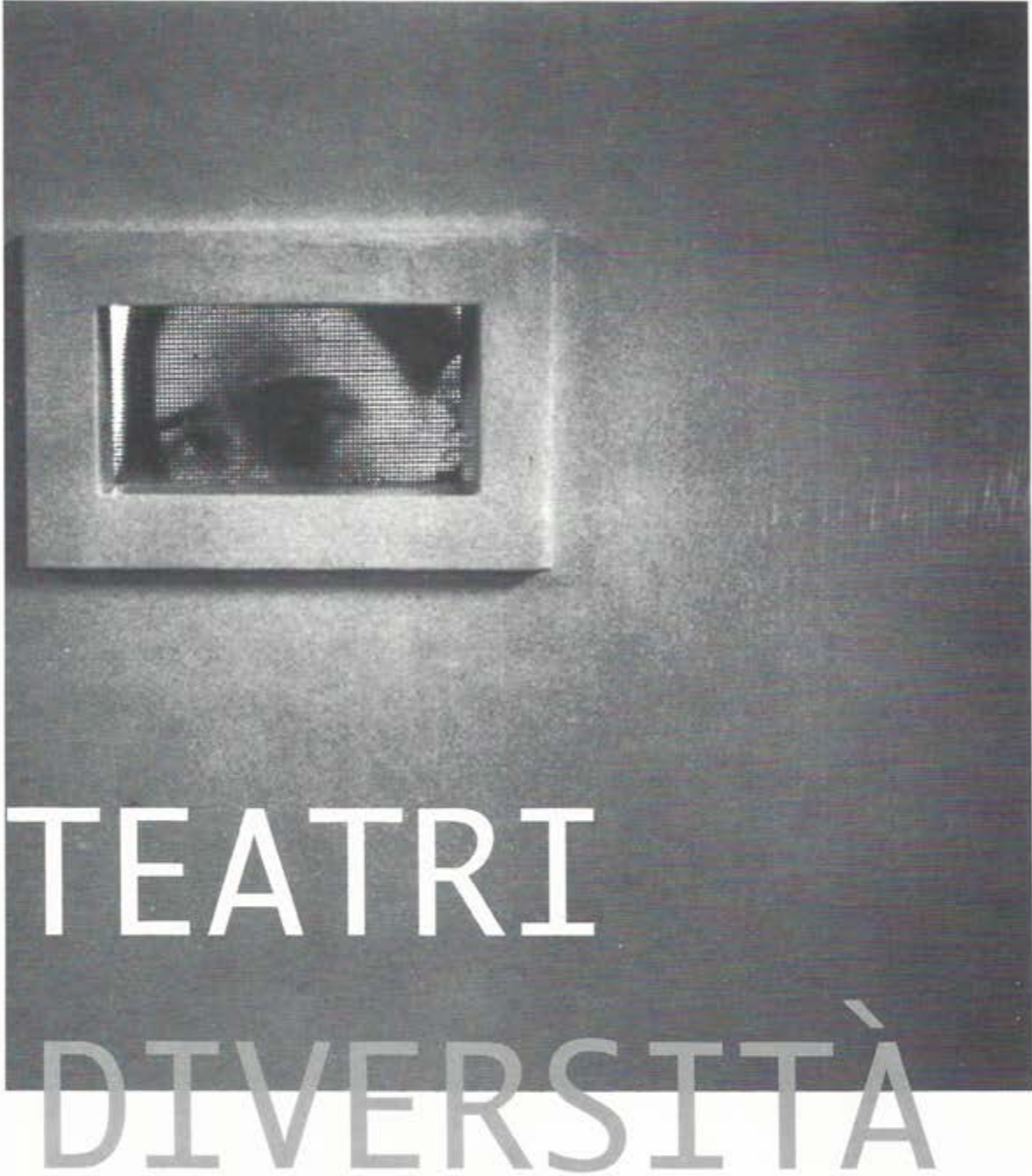
dossier

Diceva Glynne Wickham «Parlare del teatro come fosse semplicemente letteratura drammatica ha senso come cercare di guidare un'automobile con un solo cilindro funzionante». Siamo

ovviamente d'accordo: il teatro ha mille volti e mille voci. Alcuni aspetti, oggi, sono più in luce perché, come sempre, il teatro è specchio della società. E la società non è immobile. Che nola, la normalità. Da che teatro è teatro, una delle sue componenti è la rappresentazione delle diversità, siano morali o fisiche. Accusare, denunciare, provocare, disturbare. Pagando anche il prezzo di questo ruolo. Ripercorrere nei secoli i contenuti delle drammaturgie e rivisitare i luoghi delle differenti civiltà, in una chiave di lettura attenta a tutto ciò che esula dal comune modo di esaltare passioni e sentimenti, aiuta a costruire, senza sforzo, una solida piattaforma per quel modo di fare teatro che negli ultimi decenni si è andato configurando come un filone esuberante e fertile, aperto anche ai non teatranti, spesso frainteso, talvolta ridicolizzato. Lo scorrere di un fiume incontra gorghi pericolosi, secche insidiose, inquinamenti criminali. E, per uscir di metafora, questo è accaduto e accade quando si parla di teatri delle diversità. Al plurale, ovviamente. Nel momento nel quale si intende compiere una riflessione ricognitiva su questo settore del teatro, la prima domanda che si può porre il lettore è questa: quando fissare un'alfa?

Per ogni fase storica, per ogni movimento artistico si è abituati a individuare una data d'inizio (effettiva o convenzionale). Prendiamo ad esempio la Commedia dell'Arte: si è concordato di considerare come data di nascita il 1545, allorché a Padova, con atto notarile si costituisce una "fraternal compagnia". Mi pare più difficile stabilire una data per questa svolta, da quando cioè si è cominciato a parlare, in modo organico, di teatri delle diversità in relazione anche alla maggiore visibilità. C'è da dire che, contemporaneamente, anche cinema e televisione hanno dato più spazio e rilievo a queste tematiche. Qualcuno potrà anche fissarla, questa benedetta data. A me pare molto più utile, ogni tanto, fare il punto. Ed è quel che vuol fare questo dossier: passare in rassegna, in una sorta di antologia del presente, le esperienze più interessanti dei vari filoni delle diversità. A uno dei più approfonditi convegni sul tema, svoltosi a Ferrara nel 1995, era stato ribadito che «La diversità è una ricchezza e il teatro può esaltarla». E meglio lo fa nel momento nel

delle



TEATRI DIVERSITÀ

quale si sottolinea che questo nostro travagliato tempo non è quello dell'Io, come alcuni personaggi pensano, ma dell'Altro. Altro come persona (ed ecco l'attenzione per chi vive nel mondo dell'handicap, della follia, del carcere) e Altro come luogo. È lo spazio dell'eterotopia, uno spazio molto meno nobile dei luoghi deputati per la rappresentazione, «molto meno ideale e sovrastorico» come argomenta Alessandro Di Caro, studioso di Foucault. Sui teatri delle diversità nascono anche polemiche: sul rischio della ghettizzazione, tanto per cominciare, sull'inopportunità di rappresentare le cosiddette anomalie davanti ai pubblici della "normalità", sul fatto che non rientrino nella sfera delle terapie, o, radicalmente, che non siano da considerare arte. Le polemiche sono sempre fertili, come le idee che le provocano.

Si continui pure a discutere, utilizzando diverse chiavi di lettura. A me, e ad altri, pare importante che ancora una volta il teatro svolga la sua funzione di comunicazione sociale. E il panorama che ci accingiamo a percorrere nelle pagine di questo dossier credo proprio che aiuti a rispondere a tante domande, stimolando fervidi dibattiti. *Emilio Pozzi*

EMILIO POZZI, docente di Teatro e spettacolo alla Facoltà di sociologia dell'Università di Urbino

Le buone pratiche del **TEATRO**

di Andrea Canevaro

Goldoni come Diderot
ci insegnano a tenere
conto di una realtà
completa e non ampu-
tata, a guardare a un
mondo fatto di diver-
sità, che non vanno né
schernite, né condivise
totalmente ma compre-
se in quanto tali -

Bisogna guardarsi da
un'interpretazione vizia-
ta della diversità, troppo
intenzionale, troppo
marcata, che trasforma
lo spazio scenico in uno
spazio moralistico



A

Attorno alla metà del XVIII secolo in Europa possiamo registrare due fatti che apparentemente non hanno connessione tra loro, si svolgono in due punti dell'Europa differenti – uno in Italia, l'altro in Francia – e hanno per protagonisti due personaggi storici molto diversi tra loro che hanno attività, idee, prospettive apparentemente differenti. Si tratta di Goldoni e di Diderot. Nel 1750 Goldoni compie uno sforzo straordinario producendo in poco tempo una certa quantità di commedie e permettendosi, segno di una grande fiducia in se stesso ma anche negli altri, una sorta di manifesto del suo teatro, o meglio della sua concezione del teatro. Nel 1749 e nel 1751 Diderot propone due lettere, una che ha per tema la cecità, o meglio i ciechi, e l'altra la sordità, o meglio i sordi. Le due "produzioni" sembrano non avere nessuna connessione. In realtà possiamo leggerci un elemento che profondamente le unisce e che oggi chiamiamo "buone pratiche". Cosa sono le "buone pratiche"?

Non sono le buone azioni, non sono i buoni esempi, sono le buone organizzazioni concettuali e materiali che permettono di tener conto della realtà completa e non di una realtà amputata. La realtà completa comprende le differenze di genere, le differenze di status, le differenze fisiche, mentali, culturali, comprende le diversità. Quello che Diderot affermava riguardava proprio due tipi di diversità e la sua tesi – se così si può dire – era legata alla possibilità di intervento in rapporto a queste diversità. Vi era quindi non tanto un'interpretazione teologica della presenza della diversità, quanto una presenza culturale che esigeva una risposta altrettanto culturale, ovvero l'intreccio dei linguaggi per potere dialogare, per potere conoscere.

Scorciatoia teologica

L'interpretazione teologica è una scorciatoia per parlare di una certa teologia che era anche teocrazia. Non è certamente confondibile o assimilabile ad altre teologie, sia del passato – Tommaso D'Aquino – sia di tempi più recenti. Non è una teologia in cui possa stare né Bohneuer né Ranner. È una teologia teocratica che vorrebbe indicare nell'atto creatore un assoluto non modificabile e quindi nella presenza della diversità un elemento non raggiungibile sul piano culturale. Diverse saranno le possibilità di considerare con rispetto o di disprezzare tale diversità. Ma nulla va posto sul piano che oggi chiameremmo "riabilitativo". Termine, questo, che ha bisogno di essere specificato, pensando che non vi sia unicamente un tipo di riabilitazione che isola, nel processo riabilitativo, l'individuo rispetto al contesto: chiamiamola pure riabilitazione da laboratorio, con tutti i benefici che ne possono anche derivare. Vi è anche una riabilitazione sociale che ha bisogno di svolgersi in pieno contatto con il contesto in cui un individuo vive, in cui ha stabilito legami, o in cui può stabilire contatti che diventino anche legami investiti dai suoi interessi affettivi, culturali, scientifici. Carlo Goldoni propone un teatro in cui gli elementi di diversità sono costantemente presi in considerazione: il suo teatro è propriamente il teatro delle diversità. Il successo del drammaturgo appare contrastato ma c'è. La Venezia del suo tempo era popolata da teatri; non era quindi possibile – del resto non apparteneva al temperamento di Goldoni – immaginare una forma teatrale isolata e unica, le sue opere, pur nella loro originalità incontestabile, si collocano in qualche modo nella fruizione teatrale in corso. Ma quel che egli, diversamente da altri, mette instancabilmente in moto è la drammaticità delle differenze. Dinamica che è certamente tipica del teatro. Volendo, è quasi impossibile trovare un'opera teatrale che non sia in qualche modo l'incontro di diversità. La stessa parola "dramma" implica le differenze. Ma Goldoni fa della sua commedia lo sguardo sulle diversità in maniera più esplicita. Le diversità non sono riportate sempre alla tragedia ma vivono nella drammaticità del quotidiano; e le troviamo tutte, non perché sono tutte quante in scena ma nel senso che aprono una prospettiva in cui potrebbero fare il loro ingresso altre diversità ancora. Questo è il punto originale di Goldoni, come è il punto originale di Diderot. Non è tanto una categoria di diversità quanto un'interpretazione del mondo fatto di diversità, ed è quindi un concetto che sta alla base della costruzione ma anche dello svolgimento del mondo. Quelle che oggi chiamiamo "buone pratiche" sono anticipate ed espresse meglio di quanto noi riusciamo a fare da questi due personaggi delle nostre storie europee. Goldoni è il grande teatro che ha proseguito le intuizioni, le costruzioni di Molière. Le diversità trasformano il quotidiano in un teatro e rendono possibile quello che è il tratto importante del drammaturgo e cioè il suo sorriso di comprensione per le diversità: non lo schermo, non la condivisione totale ma la comprensione della diversità in quanto tale e la possibile condivisione di un elemento: il sopportarsi. Abbiamo bisogno di sopportarci per non sempre capirci ma sicuramente per condividere l'esistenza che è plurima, non è mai solo di uno, solo di una, ma è di tanti, e nei "tanti" vi sono le diversità. Questo significa che non è necessario, o addirittura indispensabile, che sulla scena vi siano tra gli attori delle persone disabili, perché la disabilità, ovvero la diversa abilità, sia nel teatro. La diversità, che è quindi l'elemento su cui si può fondare la diversa abilità e la disabilità, è già nel teatro, fa parte di una storia del teatro che, probabilmente, ha bisogno di una lettura attenta e forse di una intenzionalità. Ma anche in questo vi è un rischio: le sottolineature in tal

senso possono costituire dei moralismi che, entrando nel gioco scenico, sostituiscono la drammaticità implicita nel contesto teatrale e forniscono delle pre-letture; anziché godere lo spettacolo nella partecipazione scenica vi è una intenzionalità che ne fa scorgere un angolo di visione deformante, per certi aspetti. Il contesto scenico, quindi, isola da una possibilità di comprensione della realtà così com'è, completa, e quindi torna ad essere quello che abbiamo già indicato come il difetto di interpretazione delle "buone pratiche". Non azioni esemplari, buone azioni, ma affermare la completezza, "andare verso" naturalmente. Nessuno mai può essere sicuro di avere tutto, è sempre una linea di tendenza verso il tutto, verso la totalità della realtà, è sicuramente un voler abbandonare la realtà amputata delle diversità e resa omogenea in una artificiosità che fa nascere una serie di problemi ma anche di dolori, di complicità per il danno che si fa alla realtà stessa. E così è per il teatro. Un'interpretazione viziata della diversità, troppo intenzionale, troppo marcata, trasforma lo spazio scenico in uno spazio moralistico che è lo scadimento della morale. Far diventare Re Lear l'apologo degli anziani nella nostra società, e quindi la denuncia di quanto la condizione della persona anziana nella nostra società sia violenta, vuol dire ridurre la possibilità di comprensione di Re Lear e di comprensione della realtà attraverso Re Lear. Significa usare una restrizione e dare un'interpretazione restrittiva. Abbiamo collegato Goldoni a Diderot, chiesto a noi stessi un'attenzione particolare a un periodo storico e a una data, gli anni della metà del '700, e ci dobbiamo domandare come mai quella data può diventare un elemento interessante per comprendere la diversità. Prelude, o premette, al mito fondatore della pedagogia speciale, la storia del Selvaggio dell'Aveyron di Itard, cioè di quello straordinario esempio di impegno educativo che aveva bisogno di essere rappresentato davanti a un pubblico di sapienti. E il punto debole era poi questo: la necessità di una messa in scena intenzionale e quindi di porre come marginali quelle che potevano sembrare delle azioni di scarso prestigio per la scienza. E il personaggio femminile di tutta questa vicenda, la governante, che nella realtà ebbe un ruolo straordinariamente importante, veniva relegata a un ruolo minore dal principale attore adulto, il dottor Itard. E questo è il limite - che non può essere trasformato in un atto di accusa nei confronti di Itard - di una rappresentazione che sacrifica una parte della realtà e quindi non crea il presupposto delle "buone pratiche", cosa che invece il teatro di Goldoni fa. Itard aveva le sue ragioni, comprensibilissime: doveva ottenere l'approvazione di una società organizzata di sapienti parigini, e quindi aveva la necessità di parlare a un committente preciso. Il teatro parla ad un pubblico vasto e quindi ha meno ragioni di ancorare a un moralismo il suo sviluppo: teatro e diversità e "buone pratiche".

Questa è la sfida interessante, importante, per rileggere - speriamo per goderci - il teatro. ■

ANDREA CANEVARO, docente di Pedagogia Speciale, Facoltà di Scienze della Formazione, Università di Bologna

la rivista

Catarsi- Teatri delle diversità

La rivista *Teatri delle diversità*, diretta da Emilio Pozzi e Vito Minoia, con cadenza trimestrale e prevalente profilo monotematico, si propone, con l'ambizione dell'entusiasmo, più scopi: informazione, ricerca, riflessione critica. Informazione: raccogliere e far circolare le notizie che riguardano iniziative che intendono usare il teatro, nella sua più ampia accezione, come strumento di formazione e di comunicazione, nei, per e dai mondi considerati "differenti". Ricerca: farsi eco del lavoro scientifico che ha come scopo l'identificazione dei metodi che aprono le strade dell'integrazione, attraverso l'acquisizione della cultura della convivenza, con pari dignità. Riflessione critica: dibattito permanente fra le diverse scuole di pensiero su percorsi e traguardi, errori e devianze. Compongono il comitato scientifico Andrea Canevaro, Piergiorgio Giacchè, Claudio Meldolesi, Piero Ricci, Guido Sala, John Schranz, Daniele Seragnoli, Gianni Tibaldi. Nei suoi primi venti numeri *Catarsi-Teatri delle diversità* ha dedicato inchieste al rapporto del teatro con l'handicap, il carcere, la follia, l'etnia, la tossicodipendenza, la povertà sociale, gli anziani, i sordi, le guerre, i ciechi, l'anorexia, i medici del sorriso, la scuola e cinque speciali su I Rom e il teatro, Teatro e omosessualità, Il teatro sudamericano, I Centri Sociali, Teatro e Stragi, Palcoscenici di Frontiera, Islam e Teatro. Per informazioni, abbonamenti alla rivista: Assoc. Culturale Nuove Catarsi - Via San Nicola 7 - 61030 CARTOCETO (Pesaro e Urbino) Tel e fax 0722 52986 oppure 339 1333907 - e-mail aenigma@uniurb.it





gli Oiseau Mouche
raccontati da Antonio Viganò

«Si nasce
alla vita
in tanti modi»

Da *Arbeit macht frei*, dedicato allo sterminio
degli handicappati nei lager nazisti a
Personnages, particolarità di una compagnia con
lo statuto di attori professionisti che rifugge
da ogni pietismo e gioca a carte scoperte con la
propria diversità

di Nicola Arrigoni

«Vogliamo dimostrarti che si nasce alla vita in tanti modi, sotto tante forme. Il dramma è in noi, e noi siamo impazienti di rappresentarvelo, qui, su questo palco», sono queste due battute de *I sei personaggi in cerca di autore* di Luigi Pirandello, ma soprattutto sono il punto di partenza dello spettacolo *Personnages*, realizzato dalla Compagnia Oiseau Mouche, in collaborazione con Antonio Viganò del Teatro La Ribalta. Ma in quel dimostrare «che si nasce alla vita in tanti modi» non c'è solo la voce dell'autore Pirandello ma in esso si specchia la realtà della Compagnia Oiseau Mouche, gruppo che risiede nella cittadina di Roubaix, a pochi chilometri da Lille. La specificità della compagnia è quella di essere composta da attori portatori di handicap psicofisici, ma con lo statuto di attori professionisti. L'attività teatrale degli Oiseau Mouche supera i confini del cosiddetto teatro sociale, è forse l'unico esempio di compagnia d'attori professionisti, per cui il loro essere diversi non diviene un limite alla professione del teatro e al tempo stesso la loro condizione di handicappati non può essere l'unica chiave di lettura della militanza artistica. Gli Oiseau Mouche approdano in Italia per la prima volta nel 1993 con lo spettacolo *Arbeit macht frei*, dedicato allo sterminio degli handicappati nei lager nazisti. Quello spettacolo è rivelatore di una particolarità, quando ancora il teatro-sociale era ai margini dello spettacolo di giro, in scena prima che handicappati ci sono degli attori, chiamati a gestire lo spazio e la narrazione non mistificando una normalità assente, ma neppure enfatizzando la diversità discriminante. L'incontro con il Teatro La Ribalta avviene qualche anno più tardi, in occasione della messa in scena di *Fratelli* di Antonio Viganò a Lille. «In quell'occasione gli Oiseau Mouche ci invitarono nella loro sede di Roubaix per mostrarci alcuni studi di un lavoro su Artaud - racconta Antonio Viganò -. Nel 1994 fui chiamato per un workshop di dieci giorni. Fu quello l'inizio di una collaborazione alla distanza che continua ancora oggi e che ha dato vita a *Excusez-le o Il vestito più bello e*, successivamente, a *Personnages*, libera riduzione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. Attualmente stiamo lavorando a un nuovo spettacolo su testi di Sartre che avrà il primo esito l'estate prossima al Festival di Santarcangelo».

Per quanto l'attenzione nei confronti del teatro della diversità sia oggi un'acquisizione all'interno del più ampio panorama scenico, l'esperienza degli Oiseau Mouche rimane un *unicum* e forse l'esempio adamantino di un rapporto fra arte e diversità che fugge da ogni pietismo, dalla spettacolarizzazione del dolore e della differenza. «La forza degli Oiseau Mouche sta proprio nell'impossibilità di affibbiare alla compagnia rassicuranti definizioni che distinguono il teatro della normalità da quello della diversità - continua Antonio Viganò -. Lo statuto di handicappati, riconosciuto dallo stato francese, dà agli attori degli Oiseau Mouche alcune deroghe sugli standard contrattuali dei lavoratori dello spettacolo, ma al tempo stesso dà loro parità di dignità sul piano artistico e produttivo. A differenza di molte esperienze teatrali in cui rimane forte la connotazione di marginalità, la realtà degli Oiseau Mouche gode di una profonda coscienza professionale che equipara la compagnia a quelle composte da attori "normali". I componenti della compagnia si sentono attori né più né meno di come lo sono i loro colleghi normodotati. Non c'è differenza». In questo "non c'è differenza" non si adombra comunque lo spettro della normalizzazione per forza. «Gli



attori di Oiseau Mouche hanno scelto liberamente di fare questo mestiere, di partecipare a questo o a quello spettacolo. Essi sanno rivendicare la loro possibilità di esprimersi secondo i loro mezzi e chiedono agli spettatori di relazionarsi con il loro mondo e il loro modo di percepire e vivere la realtà».

Ed è proprio in questa consapevolezza della "diversità" da un lato e dall'altro il rifiuto di perseguire una "normalità" posticcia che risiede l'unicità della compagnia. «Lavorare con gli attori dell'Oiseau Mouche richiede innanzitutto una messa in crisi del nostro statuto di normali - continua il regista de La Ribalta, tornato a lavorare con il gruppo francese dopo l'esperienza di *Personnages* -. Non sarebbe coerente affermare che il lavoro con questi attori è lo stesso che conduco con i miei collaboratori in Italia. Quando gli Oiseau Mouche entrano in scena, i loro corpi rappresentano inevitabilmente il mezzo di relazione con il mondo. È con questa diversità che bisogna confrontarsi, ma il confronto è prima mio, di chi non ha handicap e non loro. Difficoltà oggettive ci sono, ad esempio la memorizzazione dei testi che diventa essenzialmente una memorizzazione fisica. È proprio la centralità del corpo

che fa del lavoro con gli Oiseau Mouche un'esperienza intensa.

L'utilizzo del corpo senza mediazione chiama in causa una presa di coscienza di sé, un giocarsi totalmente nella relazione con l'altro, siano questi gli attori della compagnia o gli spettatori». Il lavoro di improvvisazione, l'attenzione al movimento e alla danza portano nelle fasi laboratoriali ad un accumulo di materiali scenici che poi, questo è accaduto sia in *Excusez-le* che in *Personnages* viene montato dal regista, in accordo con gli attori. «In questo senso gli apparenti limiti di memorizzazione, ma anche di movimento, divengono una risorsa estetica e creativa - afferma Viganò -. Non c'è l'indice puntato sulla diversità come fenomeno, neppure l'imitazione di una normalità impossibile negli spettacoli degli Oiseau Mouche e in questo giocare a carte scoperte e nel rispetto delle differenze il teatro della diversità lascia il posto solo e semplicemente al teatro e allo spettacolo». ■

Teatro Argentina di Roma

I ragazzi del Laboratorio Gabrielli preparano *Pinocchio*

«La parola ma anche il gesto e il ritmo e la mimica, nella magia dei suoni e delle luci del palcoscenico, per andare a ripescare lontano la maniera di esprimersi». Così pensava - e soprattutto faceva - Piero Gabrielli, simpatico e noto ristoratore romano, pioniere di un'esperienza importante che ha già percorso molta strada, da quel 1981 in cui sognò un laboratorio teatrale permanente per il recupero dell'handicap giovanile. Egli riuscì a guadagnare l'appoggio di Luigi Squarzina, allora direttore del Teatro Argentina, stabilendo un duraturo sodalizio, cui si aggiunsero l'Assessorato alle politiche sociali del Comune e il Provveditorato agli studi di Roma. Nell'87 l'attività si interruppe, per riprendere qualche anno dopo con il coordinamento artistico del regista Roberto Gandini, tuttora responsabile della struttura che ormai porta il nome del suo iniziatore: Laboratorio teatrale integrato "Piero Gabrielli". Come funziona il progetto? Ogni anno, entro la rete delle numerose scuole pubbliche aderenti (dalle elementari al primo biennio delle superiori), sono allestiti diversi laboratori: quello "pilota", condotto dallo stesso Gandini, e quelli "decentrati", guidati da artisti adeguatamente formati. Ogni gruppo laboratoriale comprende un massimo di trenta ragazzi, disabili e non, comportando due appuntamenti settimanali di tre ore ciascuno: l'obiettivo è la costruzione di uno spettacolo da presentare al pubblico. Oltre alle varie componenti artistiche (centrale è la musica), allo staff direttivo partecipano insegnanti pedagogisti in coordinamento con una neuropsichiatra infantile e due psicologi. Il serissimo gioco teatrale - formidabile strumento di espressione individuale ma in relazione con gli altri - diviene il luogo di una prassi non discriminatoria dell'integrazione, che non paga pedaggi al criterio commisurante di una presunta "normalità". Il debutto dinanzi agli spettatori serve al lavoro laboratoriale per alimentare la specifica tensione cooperativa in vista del confronto col mondo esterno della platea. Dunque, nessuna ostentazione commiserevole dell'handicap, né ossessione del prodotto finito: in scena, e grazie a essa, ciascuno è se stesso. Dove l'integrazione è promossa due volte: entro i singoli gruppi misti e fuori, nell'incontro col pubblico. Ne nascono spettacoli che hanno «senso di per sé, non recite patetiche, non teatrini dove il disagio è esibito e applaudito da spettatori desiderosi di sentirsi buoni», scrive Antonio Audino nell'utile libro da lui curato, che documenta l'attività del "Gabrielli" nel corso degli anni (...Facciamo che io ero..., Alta Marea, '98). E allora non resta che aspettare il debutto del laboratorio "pilota" 2002, con *Le nuove avventure di Pinocchio*, in scena dal 29 aprile al Teatro Argentina. Andrea Rustichelli

«Io non curo, non aiuto nessuno. Bobò e gli altri possiedono un'energia espressiva che un normodotato raggiunge solo con molto lavoro. Mi interessa creare una relazione tra la scena e lo spettatore, essere vero in uno spazio vivo»

di Pier Giorgio Nosari

Il lavoro di Pippo Delbono sfugge alle classificazioni del teatro sociale. Tuttavia, è indubbio che i suoi lavori mettano in questione il concetto di normalità, interpellando fortemente lo spettatore, colpendolo spesso attraverso il contatto diretto con *drop-out* come Bobò, Nelson o Gianluca, toccando altrettanto spesso i nervi scoperti della nostra buona coscienza sociale. Come in *Guerra*, come in *Esodo*, come nel recente *Gente di plastica*, in cui ai "grandi temi" della guerra e dell'emigrazione si sostituisce una dolente riflessione sul costume e la morale della società dei consumi, mediata dai testi di Sarah Kane. E dove gli attori normodotati, Pepe Robledo su tutti, svolgono un ruolo centrale.



intervista a Pippo Delbono

Non faccio DIVERSITÀ

DELBONO - È proprio questo il punto. Percepisco un senso di anomalia più passeggiando per la strada che a contatto con Bobò. Non voglio negare differenze e problemi, confesso che faccio fatica a parlare di normalità guardando le persone comuni, il senso di disagio che si avverte sotto le feste di Natale, la difficoltà di individuare qualcosa di semplice e di pulito... *Gente di plastica* nasce da queste sensazioni. Nello spettacolo, Bobò, Nelson e Gianluca sono più defilati, non si presentano "per" la loro condizione, ma "grazie" ad essa i loro ruoli possono farsi carico di un'umanità altrove perduta, sono figure di libertà.

HY - *Lo spettacolo rende più chiaro il senso del lavoro di una compagnia mista di attori normodotati e "diversi". Ma già in Barboni questa poetica è ben delineata.*

D. - Per me è sempre stata essenziale la ricerca di un linguaggio, non "cosa" dico, ma "come" lo dico. Mi interessa creare una relazione sulla scena e tra questa e gli spettatori, essere vero in uno spazio vivo, che coinvolge tutti, raccontare attraverso gesti e segni piccoli, che però derivano da un lavoro accurato sulla partitura e sull'intensità. Persone come Bobò possiedono questo linguaggio e questa intensità, naturalmente.

HY - *Al di là delle circostanze che vi hanno fatto incontrare, per questo le hai inserite in compagnia.*

D. - Cercavo - e continuo a cercare - un modo di stare in scena da protagonista, capace tuttavia di esprimere anche la nostra fragilità. La ricerca nasce da più stimoli, tra cui il fatto che il teatro mi sembra tornato a essere qualcosa di molto *chic* e borghese, un posto dove non devono esserci emozioni e che fa sentire la gente ignorante. Nei miei spettacoli, cerco di far sì che le persone vivano un'esperienza. Racconto storie semplici con un linguaggio complesso ma accessibile, corro anche il rischio di essere retorico. Ma vale la pena di correrlo.

HY - *Dunque i "diversi" ci aiutano a ritrovare l'umanità, nel loro essere fragili e feriti?*

D. - Sì. Possiedono un'energia e una coscienza espressiva che un normodotato raggiunge solo con molto lavoro. Tengono avvinto lo spettatore, ma al tempo stesso mantengono una chiara "umiltà": sono deboli, malati, la gente li guarda, li ascolta, ma sente anche che sono persone ai gradini più bassi della nostra scala sociale.

HY - *In genere si pensa al teatro-handicap come aiuto a chi è "sfornato". Il tuo teatro ribalta la prospettiva.*

D. - Per questo non credo di appartenere al teatro-handicap comunemente inteso. Io non curo, non mi sento di aiutare nessuno. L'esperienza mi ha fatto incontrare delle persone, con le quali ho stabilito una relazione che è anche relazione di lavoro, progetto artistico. Fanno parte della mia compagnia, so come sono e quali problemi hanno, ma non li vedo come "diversi". Ricordo uno spettatore che, dopo essersi commosso di fronte a *Barboni*, si era sentito di chiedermi: «Ma sono felici?» Ma che significa? Chi di noi lo è? Perché Bobò dovrebbe essere più o meno felice di me?

HY - *Ma non si può nascondere il fatto che la diversità esibita in scena metta a disagio, provochi reazioni. Il tuo teatro si basa anche su questo.*

D. - Dipende molto dallo spettacolo e dal luogo in cui lo rappresento. In Sud America nessuno mi parla mai di handicap, forse perché là si convive più facilmente con la deformità: a Cuba è ancora percepita con un senso di sacralità della vita. Viceversa, a Mosca la visione di Gianluca, che è affetto da sindrome di down, ha scandalizzato alcuni spettatori, perché lì la malattia è spesso occultata, vissuta come una vergogna. ■

Pippo Delbono e Bobò fotografati da Guido Harari.

di Roberta Arcelloni

Come li vedi non hai dubbi, li riconosci, sono loro: Quaqueo, Doccia, Milordino, Mara Mara, la Sgricia, la Maddalena, sono gli Scalognati in carne e ossa approdati in teatro, non come gli altri sei celebri personaggi pirandelliani a reclamare un autore per il proprio dramma; non hanno bisogno di niente loro, no, "placidi e pigri", stanno lì, seduti, a ubriacarsi di aria fantastica, e concepiscono "enormità mitologiche", fanno uscire da se stessi fantasmi, si abbandonano alla libertà dei sogni. A portarli alla Villa-teatro di Pirandello è stato Nanni Garella.

«Non avrei mai fatto i Giganti se non avessi incontrato i miei matti. Malati mentali, disabili psichici, esistenze sofferenti è sempre difficile definirli. Io li chiamo semplicemente "i miei matti". Li ho da subito chiamati così, perché la prima cosa che abbiamo fatto insieme è stato il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, come saggio finale del primo anno di corso. E come dice Teseo "Gli innamorati e i pazzi hanno un tale fermento nel cervello!" Loro di sé dicono "noi siamo seguiti", intendendo seguiti dai servizi di salute mentale».

Sono giorni di prova questi, e Garella si aggira, l'aria un po' somiona, nello spazio sotterraneo dell'Arena del Sole, fra poco si proverà il primo atto. Viene da chiedersi come mai uno come lui - niente passato da regista d'avanguardia o radicato nel sociale, niente seminari in giro per l'Europa teatrale alternativa, l'aria di chi i conti con se stesso se li fa da solo -, che nei suoi dieci anni passati a Brescia, nei due triestini, e negli ultimi dieci a Bologna - «sono fra i registi più stabili che ci siano in Italia» - ha sempre fatto del teatro di regia - si può dire tradizionale? - affrontando testi classici e moderni da Shakespeare a Osborne, ad un certo punto ha deciso di mettersi a lavorare in collaborazione con il Dipartimento di salute mentale della Asl di Bologna Nord. E non per il breve tempo di un laboratorio, ma per dare vita con un impegno a tutto campo a una scuola di formazione strutturata in più anni.

Le foreste di Arden

«Le ragioni fondamentali sono due. La prima personale, l'interesse che ho sempre avuto nei confronti di questo tipo di persone e che condivido con alcuni amici psichiatri d'antica data. Con Filippo Renda abbiamo cominciato a parlare di questa utopia ben venticinque anni fa: perché non costruiamo una compagnia teatrale fatta di matti? e perché non cerchiamo di farli lavorare, di dargli delle tecniche, consentendo loro di recitare? L'amicizia, dunque, con persone che dirigono un centro di salute mentale fra i più all'avanguardia di questa Regione. Che significa all'avanguardia in Italia e probabilmente anche in Europa. La seconda ragione è più poetica, o, se vogliamo, di necessità poetica, e cioè la voglia di uscire dai teatri così come sono, di cercare nuovi soggetti, di aprirsi alla possibilità di un nuovo pubblico. E anche: cercare nuovi racconti, nuove storie all'interno di una società reale che negli ultimi dieci-quindici anni si è sempre più allontanata dal teatro. Credo che sia questo uno dei compiti più importanti del teatro: aprirsi concretamente alla società, cercare nuove strade. Sì, questa è stata un'altra ragione: uscire fuori, nel mondo. Andare a esplorare quelle che io chiamo la foresta di Arden, e i suoi racconti. La foresta, o meglio, le foreste sono vicinissime alla città, poco fuori le nostre case, i nostri teatri, là ci sono persone escluse dai meccanismi culturali dei nostri musei-teatri, ma non per questo prive di vitalità. Escludere queste persone non si può, pena un decadimento della società non solo dal punto di vista culturale ma nelle fondamenta delle relazioni».

Tutto è iniziato con un laboratorio annuale a carattere formativo fatto col Centro di salute mentale di Bologna Nord. Da lì nasce il *Sogno* (quello di Shakespeare, certo, ma anche quello della neonata compagnia Urbiburzi di potere continuare l'esperienza). Infatti, anche grazie alla nascita della Associazione Arte e Salute, il corso diventa biennale e accan-





gli SCALOGNATI di Nanni

Da quasi quattro anni Garella lavora alla formazione teatrale di alcuni pazienti del Dipartimento di salute mentale della Asl di Bologna Nord - Dopo il *Sogno* di Shakespeare, *Fantasm*i di Pirandello, ecco *I Giganti della montagna* con Gazzolo-Cotrone alla guida degli abitanti della Villa ormai dotati di regolare libretto Enpals

to a questo spunta anche un terzo anno di perfezionamento. Così l'anno scorso va in scena *Fantasma* dal racconto di Pirandello e quest'anno si prosegue con i giganti della montagna. Lo scopo dell'iniziativa è da subito chiaro: creare reali possibilità lavorative per i pazienti con la costituzione di una compagnia teatrale.

«Questo è stato il nostro indirizzo fin dall'inizio, cercare di fornire delle tecniche ai ragazzi - dai venti ai quarantacinque anni - che fanno il corso. Adesso dopo tre anni di lavoro hanno i loro libretti *Enpals*, gli sono stati consegnati l'anno scorso quando hanno fatto *Fantasma*. Ora ho accettato di tenere un altro corso nella Asl Bologna Sud. Gli psichiatri di Bologna che hanno visto gli spettacoli si sono stupiti della loro efficacia terapeutica. Queste persone stanno molto meglio, hanno relazioni fra loro, organizzano le feste, vanno al cinema, vanno a teatro (sembrano banalità, ma non lo sono), parlano con gli altri attori; persone che fino a tre anni fa stavano quasi sempre rinchiusi in casa. Ho avuto delle esitazioni ad affrontare questa seconda avventura, ma sono stato spinto anche dai ragazzi del primo gruppo, loro si rendono conto che la loro esperienza è stata un privilegio e vogliono che anche altri possano avere questa possibilità. Farò un altro corso di due anni, sarà una cosa diversa con una particolarità importante, i ragazzi del primo gruppo saranno nostri codocenti».

Improvvisazioni guidate

Tutto questo è stato fatto all'interno dell'Arena del Sole, in cui Garella lavora da tempo. Non solo, nei Giganti ci sono gli attori con cui lavora abitualmente, l'insostituibile per bravura e energia Virginio Gazzolo, per esempio. I due gruppi si sono abbastanza integrati, certo non va dimenticato che le persone seguite dal centro di salute mentale vanno costantemente affiancate, il loro lavoro deve essere protetto, alle prove sono presenti infermieri e psichiatri.

«Ho sempre cercato di dimenticarmi che lavoravo con persone malate, anche se non sono poche le occasioni in cui mi è stato ricordato in modo anche violento. Il mio primo approccio è stato di tipo tecnico, molto tecnico, per dare a loro la coscienza che il lavoro che stavamo facendo era molto faticoso. Il piacere del recitare aveva bisogno di uno studio preparatorio, hanno dovuto affrontare materie anche pesanti: fonetica, dizione, movimento, mimo... Così si sono abituati a uno stile di lavoro che abbiamo cercato di mantenere anche quando siamo passati allo studio del personaggio, alla recitazione propriamente detta. Naturalmente, anche se avevo delle idee di metodo, le tecniche usate ho dovuto cambiarle, assestarle sul campo. Le improvvisazioni, per esempio, sempre guidate, su tema. Se gli attori professionisti difficilmente riescono a trovare l'abbandono per una improvvisazione a tema, loro invece, che personaggi sono già, sono molto più abituati di noi a fare funzionare la fantasia e a liberarla (anche se non è automatico). Ma una volta liberata il risultato dell'improvvisazione è strepitoso, dà dei risultati che sono immediatamente utilizzabili per il lavoro. La messa in gioco del proprio vissuto fa scattare sempre meccanismi positivi, perché delegare a un personaggio la possibilità di agire significa avere uno scarico di energie positive, una situazione di benessere protratto. Noi attori sappiamo bene che quando si recita, se si ha la febbre o anche solo il mal di piedi non ce li si

sente più. Quel periodo di sospensione che è dato dalla recita o dall'improvvisazione, l'impegno emotivo forte che è richiesto, regala degli stati di benessere che si protraggono nel tempo. All'inizio alcuni ragazzi di distraevano molto facilmente o avevano delle necessità di fuga ripetute, un bisogno di staccare, la concentrazione era labilissima, durava dieci minuti, mentre adesso dura ore».

Il percorso che ha portato alla creazione degli spettacoli attraverso la conoscenza del testo drammatico è stato molto lungo e accidentato. Nanni Garella ha lavorato

convegno a Bologna

Emarginazione e teatro

Ho sognato che vivevo. Teatri di trasformazione dell'esclusione: così s'intitola il convegno che si terrà all'Arena del Sole di Bologna il 12-13 aprile, organizzato dai Dipartimenti di salute mentale di Bologna e dall'Associazione Arte e Salute. Nel corso delle due giornate saranno messe a confronto esperienze di lavoro teatrale che hanno per protagonisti attori non comuni come pazienti psichiatrici, carcerati, portatori di deficit, immigrati e si chiameranno a riflettere su queste esperienze da un punto di vista terapeutico, politico, filosofico, sociale, artistico, studiosi, artisti e amministratori. Nell'ambito del convegno sarà possibile assistere allo spettacolo *I giganti della montagna* di Pirandello, con la Compagnia Urziburzi diretta da Nanni Garella e sarà allestita una mostra fotografica di Stefano Vaja dedicata al lavoro di Armando Punzo. ■

In apertura, Nanni Garella in *Sogno di una notte di mezza estate* (foto: Igua Press); in basso Mirco Nanni come Puck (foto: Federico Salvadori).



per mesi, cercando di coinvolgere i suoi attori dell'Arena in questo processo con le codocenze, strutturando anche una nuova metodologia d'insegnamento.

«Il rapporto che abbiamo avuto con Shakespeare è stato molto giocoso, Mirko, il più giovane della compagnia, un giorno mi chiese se lo potevo chiamare Willy. Lo sentiva un suo amico, come lui si sentiva ormai Puck. Un giorno Mirko ha messo a posto tutta la sua stanza, cosa che non faceva da due anni. Quando la psichiatra si è complimentata con lui, Mirko ci ha tenuto a sottolineare che a fare ordine era stato Puck. Il mondo di Pirandello è più problematico, più drammatico. All'inizio c'è stata una fase di rifiuto verso la crudezza della materia. Io ho allora compiuto un lungo aggrimento, cercando di fare con loro una ricostruzione ipotetica, inesistente nel testo, delle ragioni che avevano spinto gli Scalognati ad andare nella Villa. Qui è scattata un'identificazione totale del gruppo, ed è iniziato un lavoro lunghissimo di ricerca del personaggio, fatto per lungo tempo anche con Gazzolo che avrebbe fatto Cotrone. Il mago Cotrone doveva diventare uno degli Scalognati, così come la Villa e gli Scalognati dovevano diventare il mondo di riferimento. Non esiste un mondo dei giganti, né uno degli

attori che vengono da fuori, dalla società civile. Una volta costruito questo mondo – nel corso di un laboratorio di drammaturgia, prima delle prove vere e proprie – è arrivato il confronto con gli attori della compagnia della Contessa. Un giorno li ho fatti arrivare tutti insieme nel nostro luogo di lavoro ed è iniziata un'altra tappa: il confronto con una realtà strutturata di persone che fanno di professione gli attori. Il rapporto che ora abbiamo con i *Giganti* non può non tenere conto del mondo che abbiamo costruito attorno a *Fantasma*, nostra prima tappa, cioè che i creatori del racconto sono gli Scalognati e che l'arrivo degli attori, la favola del figlio cambiato, fanno parte delle storie che si producono nella Villa. Tema centrale del testo del resto non è lo scontro fra Ilse e i Giganti, ma la costruzione di un mondo in cui la poesia non si scrive ma si vive. Una cosa che Pirandello ha tentato di fare tutta la vita, lui che la vita non l'ha vissuta, ma scritta».

Nel futuro Garella ha prima di tutto la sfida della difficile tournée dei Giganti, poi la messa in scena dei testi usciti dal laboratorio di drammaturgia e quindi l'integrazione dei due gruppi: Bologna Sud e Bologna Nord.

«Con loro mi piacerebbe affrontare il Pasolini di *Ragazzi di vita*. Non so se è possibile ma mi piacerebbe proprio. Nel 2004 probabilmente avrò la più grande compagnia di matti del globo». ■

il Teatro Nuovo di Napoli

Coi ragazzi "a rischio" nei Quartieri Spagnoli

La topografia dei Quartieri Spagnoli a Napoli sembra disegnare, con l'intricato sovrapporsi di stradine, vicoli, scalinate d'accesso ai famosi "bassi" o agli antichi palazzi nobiliari in tufo o piperno, la mappa della diversità e del disagio: a valle, il centro cittadino, le principali vie del commercio, la "city" economico-finanziaria; a monte, i quartieri residenziali, le abitazioni collinari affacciate sul golfo. In quello spazio intermedio che s'inerpica ripidissimo lungo la collina, sovraffollato, buio anche di giorno, pullulante di vita, dove regna la promiscuità di lecito e illecito, e l'alto tasso di povertà e disoccupazione da più di vent'anni ha messo radici il Teatro Nuovo, uno dei primi spazi cittadini dediti alla sperimentazione. Dal 1998, la volontà di calarsi nella realtà sociale dei Quartieri Spagnoli s'è tradotta in progetti teatrali immaginati per i giovani residenti. All'interno del grande progetto Urban sulle aree depresse, sostenuto ed approvato dall'amministrazione comunale, dal 1998 al 2001 il Teatro Nuovo ha condotto un'esperienza di laboratorio dedicata ad adolescenti con seri problemi di disagio sociale: il gruppo di animatori, educatori, attori e musicisti coinvolti nell'iniziativa di realizzare, nel triennio, degli eventi spettacolari ispirati a *Il marinaio* di Pessoa e all'*Augelin* belverde di Gozzi, è stato costantemente affiancato da psicologi e responsabili del Tribunale dei Minori, allo scopo di utilizzare lo strumento del teatro per trasmettere ai ragazzi "a rischio" il segno della dignità, stimolandoli a riconoscersi e a relazionarsi correttamente all'interno di un gruppo. Il successo dell'iniziativa, cui hanno preso parte, negli anni, circa quaranta ragazzi, e che ha prodotto una serie di video sul lavoro svolto, oltre che incontri e momenti di confronto transnazionale con istituzioni ed operatori europei impegnati in iniziative analoghe, ha

spinto ancora una volta Igina Di Napoli, responsabile del centro di ricerca Nuovo Teatro Nuovo, e Antonello Cossia, con Riccardo Veno e Raffaele Di Florio, a mettere in cantiere un nuovo progetto per il 2002 denominato "Metropolinvisibile", che prevede il coinvolgimento della Provincia e di numerose altre istituzioni pubbliche e private.

Paola Cinque

Palermo officina di sogni

A Palermo, il Teatro Iaia di Clara e Giovanni Gebbia unisce alla propria attività artistica il lavoro nelle comunità di accoglienza. Particolarmente significativo è il progetto *l'Officina dei sogni*, nato da un laboratorio tenuto tra il 1999 e il 2000 presso la Casa d'Accoglienza delle Suore del Buon Pastore e tuttora attivo. Il progetto prende il nome dallo spettacolo che ha concluso il primo laboratorio: un'azione teatrale con quindici ragazze, tra gli otto e i diciassette anni, ospiti del centro. Fulcro del lavoro è il sogno: parole, gesti e immagini dello spettacolo nascono dai racconti e dai sogni delle protagoniste. «Lavorare sul sogno è un modo per indagare l'immaginario e dare voce alle potenzialità emotive di persone dai percorsi esistenziali tortuosi o segnati dalla violenza, consentendo loro di esprimere le proprie capacità di socializzazione, di slancio creativo e vivacità intellettuale». (Info digilander.iol.it/teatroiaia) *Marilena Roncarà*

teatro e impegno civile

global & local

di Monica Dragone

In un presente così terribile, confuso e più che mai condiviso a livello mondiale, dopo la ribellione del popolo di Seattle, dopo la crescita dei movimenti contrari alla concentrazione delle decisioni nelle mani di poche potenze economiche ed istituzionali, dopo i fatti accaduti a Genova in occasione del G8 e l'attentato terroristico di New York, dopo lo scoppio della guerra, la mappa delle culture e delle aggregazioni alternative si è notevolmente ampliata. Oggi, in Italia, i centri sociali non sono più l'unico punto di riferimento per la sperimentazione di un altro mondo possibile: fanno parte di una rete di soggetti molto più diffusa e variegata, che non è più un fenomeno soltanto giovanile e antagonista, che va dall'area cattolica al sindacato, dal volontariato sociale all'associazionismo ecologista, dai pacifisti ai consumatori equosolidali, dai sostenitori dei diritti umani alle comunità di immigrati, e che, soprattutto, ha ripreso a frequentare le piazze reali e ha imparato a usare quelle telematiche, presenziando a grandi eventi apparentemente distanti come il Gay Pride e la Marcia per la pace e potenziando la controinformazione nell'agorà virtuale. Che ruolo ha il teatro in tutto questo? La prima, quella più semplice e popolare, è la riscoperta della dimensione festiva, con tutta la sua portata eversiva simbolica, rituale ed esistenziale, che si esprime attraverso le maschere, il corteo carnevalesco, il teatro di strada: a Roma, a Genova e alla Perugia-Assisi hanno sfilato ironici travestiti e divise scout, tute bianche e black block, trampolieri e militanti di Pax Christi, giocolieri e carri allegorici provvisti di sound system; numerosi gruppi hanno inscenato performance ispirate alle beffe delle allegre brigate, alle sfilate del capodanno cinese, alle parate del Bread and Puppet o al teatro invisibile di Boal; sono tornate in auge le carovane e le comunità nomadi, come la VolxTheater (i teatranti austriaci arrestati a Genova) e l'immancabile Living. Si torna anche a parlare di teatro politico in termini di tematiche, estetiche, scelte di vita e modalità processuali. Accanto ai lavori dei grandi maestri (Fo, Paolini, Baliani, ecc.), si fanno strada esperimenti coraggiosi, come *l'Agenda di Seattle* dell'**Impasto**, lo *Show stragicomico* dei **Dionisi**, O.G.M. di **Solari-Vanzi**. All'Impasto va il merito di proporsi come comunità noma-



Dopo Genova, l'attentato di New York e la guerra in Afghanistan, la mappa dei centri di cultura alternativa si è notevolmente ampliata estendendosi dall'area cattolica al sindacato, dal volontariato sociale all'associazionismo ecologista, dai pacifisti ai consumatori equosolidali, dai sostenitori dei diritti umani alle comunità di immigrati



de alla ricerca di un teatro partecipato: la sfida è quella di costruire progetti interattivi, legati ai territori ospitanti, in cui, oltre ad abbattere il confine tra attori e spettatori, ci si riappropria insieme dello spazio pubblico in vista di un cambiamento. Anche in *Quartiere* il gruppo intende arrivare in ogni città con un impianto drammaturgico aperto all'interazione con ragazzi e ragazze, disposti a mettersi in scena per dar luogo a un disvelamento liberatorio finalizzato a provocare reazioni concrete. Siamo di fronte a un'esperienza che cerca di coniugare la dimensione comunitaria del Living Theatre, il baratto di Barba e il teatro forum di Boal; che utilizza la musica, i video, il canto e la danza; che si propone come alternativa al modello ormai consolidato del monologo narrativo della denuncia e dell'indignazione. Su questa scia si pongono anche i Dionisi, collettivo teatrale milanese che ha realizzato uno «spettacolo-concerto sulla strage di Piazza Fontana e sul mondo come lo vediamo noi», collegando la memoria del passato col vissuto presente. Di *O.G.M. - Organismi genericamente modificati* ci interessa l'attenzione alle trasformazioni della natura e del corpo prospettate dalle nuove tecniche scientifiche: anche qui non troviamo risposte univoche o condanne, ma una serie di dubbi e di ammissioni di fragilità provocate da stimoli e da libere associazioni a tutto campo, nel tentativo di sviluppare «una consapevolezza in grado di saper distinguere caso per caso». Tutti questi spettacoli hanno preso parte a *Teatrimpegnocivile*, promosso da **Viantisti Teatro – Teatro Perempruner** di Grugliasco: si tratta della terza forma, quella progettuale, che si caratterizza nell'essere multidisciplinare, trasversale, condivisa, pluriennale, ricca di eventi e di presenze. *Teatrimpegnocivile* è infatti nato per favorire la relazione tra spettatori, critici e addetti ai lavori, e intende occuparsi di quel teatro «che non sta al posto suo», ma che rischiando e contami-

nando intende recuperare e promuovere la dimensione comunitaria e civile dell'impegno artistico, favorendo la rigenerazione di comunità attive attraverso la ritualità e corporeità del linguaggio teatrale, e assumendo come punto di riferimento Torino, «città dove le contraddizioni sociali ed etniche costituiscono da sempre un problema ma anche una risorsa per il tessuto civile». E non possiamo tralasciare la convention che si è tenuta in università a fine gennaio: "Glocal/Noglobal. Le parole dei nuovi conflitti, tra teatro e impegno civile", che rimanda al suggerimento di Morin «Pensare globalmente, agire localmente», parola d'ordine del movimento ecologista mondiale ed incipit ideale per questo excursus. Ancora una volta ci si chiede: perché il teatro? Per la sua capacità di esprimere, qui e ora, l'agire locale nel pensiero globale teso a misurarsi con l'alterità e la ricerca di nuovi scenari; per la sua vocazione all'iniziativa, per cui sono teatranti quelli che stanno promuovendo un Social Forum nazionale sulla comunicazione artistica.

Centri sociali autogestiti

Al medesimo livello si pongono anche le proposte più interessanti dell'area che fa riferimento ai centri sociali autogestiti: non intendiamo elencare tutti quelli in cui si pratica e soprattutto si distribuisce teatro alternativo, dando ospitalità e collaborazione a gruppi ormai di tutto rispetto (si pensi al **DAMM di Napoli** con la compagnia *Liberamente* di Iodice, al **Teatrino Polivalente Occupato di Bologna** con i suoi sette gruppi di teatro e danza, al **Forte Prenestino di Roma** con *Margine Operativo* e il *Complesso Per/Forma*, al **CPA Firenze-sud** con *Kinkaleri*); ma preferiamo mettere a fuoco due esemplari situazioni milanesi: la prima è l'"Operazione Makaja", nata dal desiderio di partecipare alle iniziative anti-G8, superando le logiche di appartenenza politica tramite gruppi di lavoro aperti, finalizzati a obiettivi concreti. La proposta è partita dal **Deposito Bulk**, centro sociale caratterizzato da un'utenza studentesca che appartiene interamente agli anni Novanta: nessun retaggio vetero-sessantottino, grande uso delle tecnologie informatiche, massima libertà d'azione dei singoli ed orizzontalità nei gruppi, confronto serrato con la realtà scolastica e col mondo del lavoro temporaneo, ambiziose aspirazioni alla soddisfazione dei desideri. Vi risiede il gruppo di teatro-video-danza **Almescabre** e a dicembre si è tenuta "Lieve", l'unica rassegna teatrale promossa que-

st'inverno da un centro sociale milanese. Tornando a Makaja, subito dopo Genova ha organizzato una serata al Teatro di Porta Romana, per cercare di superare il trauma emotivo ed elaborare collettivamente il lutto attraverso una situazione spettacolare. La mossa successiva è quella degli eredi di Senzasipario, ricca esperienza di incontro e di scambio tra teatranti e frequentatori dei centri sociali milanesi, a partire dal **Leoncavallo** e dal **Cox 18**, che si è evoluta lungo gli anni Novanta dando vita a importanti rassegne, autoproduzioni, formazioni e grandi eventi. Questa volta sono i singoli artisti a promuovere la "Memoria del presente", progetto biennale concepito come «momento di ricerca e di confronto tra persone che vogliono ritrovare il senso del fare teatro d'intervento politico». È stato così avviato un cantiere culturale aperto, il cui nome fa riferimento alla volontà di interrogare un presente sempre più difficile da afferrare, per «conoscere meglio la nostra storia e non aspettare che sia qualcun altro a scriverla per noi».

Nel frattempo si sono costituiti sei nuclei artistici e alcuni lavori sono ormai a buon punto. Il primo, che vede impegnato un regista da sempre legato ai centri sociali milanesi come Gigi Gherzi, è dedicato alla ragazze di Genova: lo spettacolo ha già un titolo definito, *Il giorno che comincio*, e le comunità di riferimento sono Makaja e il Bulk, mentre l'attrice-autrice in scena è Silvia Gallerano dei Dionisi. Il secondo, a cui partecipano esponenti di Figure Capovolte ed Elena Lolli di Alma Rosè, intende indagare quelli che scelgono di "Mettersi in mezzo", cioè di partire per luoghi di guerra: giornalisti, pacifisti, gente comune; la comunità prescelta è definita dalla destinazione: la Palestina, luogo di eterno e disperato conflitto. Il terzo prova a "Raccontare l'Argentina" attraverso le testimonianze di chi ci è nato e di chi continua ad essere legato a questo Paese, pur vivendo in Italia. Poi ci sono "Stati di ordinaria instabilità", ricerca sul precariato sociale ed il lavoro interinale, e "I professionisti del dubbio", progetto multimediale sulle deformazioni dell'informazione, che usa come interlocutori privilegiati giornalisti ed utenti di Indymedia. ■



In apertura corteo migranti al G8 di Genova, 2001 (foto: Bruna Orlandi); a lato, Show stragicomico del gruppo Dionisi (foto: Glandomenico Frassi).

Il primo, che vede impegnato un regista da sempre legato ai centri sociali milanesi come Gigi Gherzi, è dedicato alla ragazze di Genova: lo spettacolo ha già un

Università Cattolica di Milano

Il teatro fuori dal teatro

Esiste un'equipe di docenti e di ricercatori, legati alla cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, che si dedica da anni all'indagine ed alla riflessione sulla drammaturgia sociale, ovvero sul "teatro fuori dal teatro", praticato sia in situazioni di disagio che di normalità. Partendo dal mondo della scuola, ha allargato il campo alle esperienze teatrali realizzate nell'ambito dell'handicap fisico e mentale, degli anziani, delle aggregazioni giovanili, dei detenuti, dei gay, dei poveri, degli stranieri e delle comunità territoriali, cercando di individuare i modelli e i nuclei fondanti nella raccolta di saggi *I fuoriscegni*, a cura di Bernardi, Cuminetti e Dalla Palma (ed. Euresis, Milano 2000). Attualmente si sta occupando degli interventi teatrali effettuati in situazioni di emergenza e nei contesti sociali traumatici o post-traumatici, che verranno affrontati nel convegno internazionale "Teatri di guerra e azioni di pace: la drammaturgia comunitaria e la scena del conflitto", previsto per il 17 e 18 maggio presso il Teatro dell'Arte di Milano e promosso in partenariato con il Crt (Centro di Ricerca per il Teatro) e con l'organizzazione umanitaria Ics - Consorzio Italiano di Solidarietà. ■

un fenomeno non solo positivo

Sfruttare le RISORSE del sociale

L'espansione di pratiche teatrali o parateatrali nei luoghi del sociale, e in particolare nei luoghi del disagio, è l'ultima frontiera di un processo di apertura e reciproca contaminazione fra arte e società, i cui pro-dromi possono essere identificati nei lavori e nella riflessione di Artaud e delle nuove avanguardie - non solo teatrali - del secondo dopoguerra. Il fenomeno è imponente, ancorché sotterraneo, difficile da censire, refrattario a sistemazioni troppo stringenti, diseguale per distribuzione e metodi. E si presta a valutazioni contraddittorie. Da un lato, è la manifestazione più evidente del dilatarsi della pratica teatrale oltre i limiti della scena, dei suoi confini in quanto "arte". Il teatro completa l'uscita dai luoghi deputati e la ricerca di nuovi approcci. Di più: "baratta" la scoperta di forze espressive represses e di nuovi punti di crisi con il proprio sapere. Da scienza esoterica delle relazioni e dei comportamenti diviene "per tutti". Perde i contorni, acquista pervasività. E lo dimostrano i lavori di artisti come Delbono, Punzo, Toma, Viganò, Simbola. Inoltre, il teatro sociale articola una rete di contatti e coinvolgimenti soprattutto con i luoghi del disagio e della malattia. Ma se questa apertura avviene lungo la faglia dei processi di esclusione/integrazione sociale, allora ogni mossa, ogni incontro, ogni scambio diviene urgente, significativo. E la recitazione, da tecnica di trasformarsi in altro da sé, diviene modo di essere, posizione di esistenza, coscienza di sé, svelamento. La teoria avanguardistica riceve un'inattesa sanzione dalla realtà. Tuttavia, è lecito chiedersi, a fronte di queste alte potenzialità e di una serie di sicuri punti di eccellenza, cosa in effetti stia accadendo. E allora emergono i punti oscuri e i pericoli. Per molte compagnie teatrali disseminate sul territorio, il teatro sociale rappresenta innanzi tutto una nuova opportunità di lavoro. Niente di male: dopo tutto, sono state proprio le realtà decentrate e i gruppi "periferici" a creare una rete territoriale, ad aprire nuovi campi di lavoro. Si pensi al teatro-ragazzi e all'animazione nelle scuole. L'attuale movimento di teatro sociale ha forti legami con quel movimento. Ma perché il sistema si mantenga "sano" occorre pur sempre un pizzico di idealismo e coscienza politica. I gruppi di teatro-ragazzi degli anni '70 lo possedevano. E i gruppi di teatro sociale degli anni '90? Si riscontra, da parte delle istituzioni, anche di quelle preposte alla cultura, un atteggiamento perverso: diminuiscono le risorse a sostegno della produzione-distribuzione degli spettacoli, crescono quelle legate al sociale. E allora, svolgere attività nel sociale significa ottenere al tempo stesso un riconoscimento politico-istituzionale, una legittimazione pubblica, un conforto economico. Troppi lati positivi perché si presti anche attenzione alla qualità degli operatori e degli interventi, alla correttezza metodologica, alla formazione. E troppe tentazioni per evitare di entrare nel gioco perverso delle "supplenze", versione degenerata di quello scambio fra sguardi e saperi di cui si parlava: gli insegnanti fanno i registi, i registi fanno i terapeuti, i terapeuti fanno gli attori, gli "educatori" (ci si mette anche l'Università a fare confusione) non si sa cosa fanno, anziani, malati e handicappati fanno le comparse a basso costo. E il politico taglia il nastro, fa l'occhiolino alla regista-organizzatrice-manager e si sente contento di aver fatto il suo dovere. Pier Giorgio Nosari

Svolgere attività teatrali nei luoghi del disagio significa ottenere un riconoscimento istituzionale ed economico. Ma non sempre se ne hanno i titoli e le capacità

PRIMO CENSIMENTO SU TEATRO E DISAGIO

Sono stati avviati i lavori per la realizzazione del primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività teatrali con soggetti svantaggiati/disagiati. Cinque organismi (Eti; Università di Urbino/Facoltà di Sociologia, Cattedra di storia del teatro e dello spettacolo; Associazione culturale "Nuove Catarsi", editrice della rivista *Teatri delle diversità*; Enea/progetto tecnologie per la qualità della vita; Cooperativa sociale integrata "Diverse abilità") attraverso un'intesa orientata ad analizzare approfonditamente il fenomeno del rapporto tra Teatro e Disagio in Italia, si sono dati come primo obiettivo la pubblicazione di un'Agenda Ragionata finalizzata a monitorare l'esistente. Un questionario è lo strumento che permetterà di raccogliere ed interpretare i primi dati. Invitiamo, dunque, chiunque fosse interessato a collaborare alla riuscita della rilevazione e a diffonderne la notizia. (Per richiedere il questionario o informazioni, tel. 0722.52986; il questionario in formato elettronico si scarica dal sito dell'Enea, <http://andi.casaccia.enea.it>, oppure dal sito di Eolo, rivista telematica dell'Eti, <http://www.enteteatrale.it/eolo>). Le risposte vanno inviate via e-mail a aenigma@uniurb.it, oppure, se in formato cartaceo, a: Associazione Culturale Nuove Catarsi - rivista europea *Teatri delle diversità*, via San Nicola, 7 - 61030 Cartoceto (PU).

Ravenna teatro

ROMAGNA africana

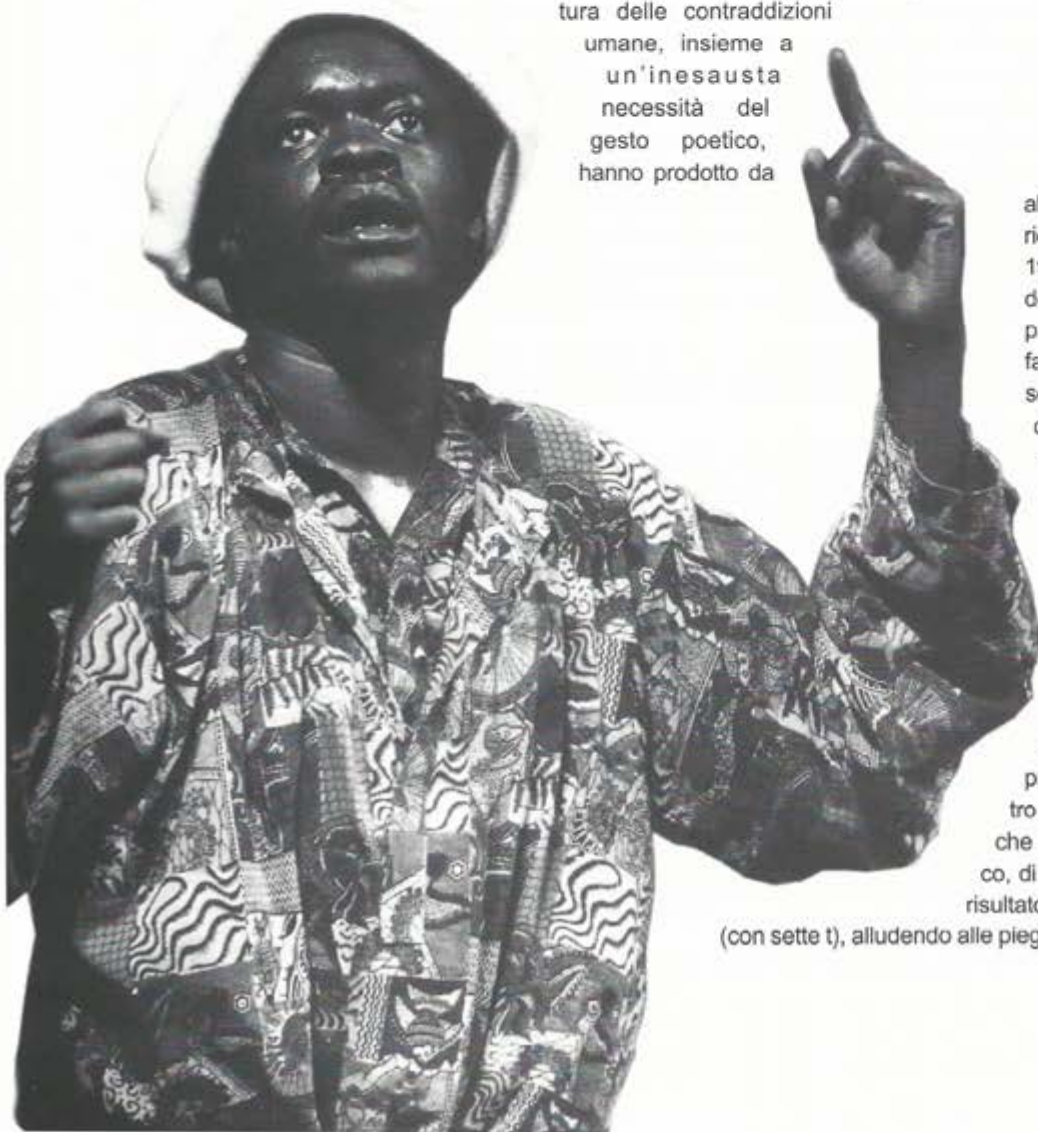
di Cristina Ventrucci

Una zolla di terra che si stacca dall'Africa al tempo della deriva dei continenti e va a incastonarsi nella pianura padana: questa l'immagine cui si deve una grande intuizione del ravennate Teatro delle Albe che, nel 1987, ascoltata la lezione di geologia e constatato l'esodo di immigrati di pelle nera verso le spiagge romagnole, dichiarò la propria teatrale adesione alla "Romagna africana". Geneticamente disposte in ascolto di un Sud fisico e metaforico, le Albe, la loro lettura delle contraddizioni umane, insieme a un'inesausta necessità del gesto poetico, hanno prodotto da

In una città di forte immigrazione le Albe incominciarono il proprio itinerario "nero" cercando tra gli immigrati coloro che potessero incarnare sulla scena l'immagine fisica e metaforica del Sud del mondo

allora diverse e sempre più acute parabole, ricche di lingue e dialetti, per culminare nel 1999 con *I Polacchi*, dall'*Ubu* di Alfred Jarry, dove, in un patafisico rovesciamento delle parti, è un attore nero, corpo di mille dittature, faccia di un male che non ha colore, a impersonare il rovinoso burattino-sovrano. Si tratta di Mandiaye N'Diaye, l'unico, tra i senegalesi che hanno attraversato la storia delle Albe, a essersi radicato nel teatro e nel gruppo in maniera stabile e ad essere riconosciuto oggi come attore fondante della compagnia assieme a Ermanna Montanari e Luigi Dadina, e al regista Marco Martinelli. La miccia scientifico-artistica, dovuta al professore universitario Ricci Bitti, andava a incendiare un immaginario teatrale già segnato da contaminazioni di pensiero e di pratica. Quello delle Albe è da sempre un teatro che non si riconosce in scuole o tendenze, che si nutre di sapienza del corpo e respiro politico, di sete di bellezza e scavo nelle viscere, con il risultato di una complessità autodefinita "polittttttica"

(con sette t), alludendo alle piegature multiple del senso, a qualcosa che con-



tiene un errore fecondo, a un'asinità filosofica (leggi Giordano Bruno, figura che ricorre nei riferimenti del gruppo). Le Albe sono nate nei primi anni '80 con doppia vocazione, artistica e organizzativa, il che significava - e significa tutt'oggi con la felice esistenza dello Stabile di Innovazione Ravenna Teatro - intrecciare i territori della ricerca tra vita, città e scena. L'itinerario nella pelle nera condotto dalle Albe comincia con il cercare tra gli immigrati, perlopiù senegalesi al tempo, coloro che potessero incarnare sulla scena l'immagine di un Sud divorato e partecipare alla costruzione di un percorso meticcio a tutto tondo, ovvero sul piano artistico, poetico, sociale e culturale, non consci, ma nemmeno spaventati, delle conseguenze in fatto di difficoltà normative, mancanza di fondi e permessi di soggiorno, o di incomprensioni generazionali ed etniche. La città che nel 1987 si presentava al cospetto delle Albe, la ridente provincia in un attimo tinta di nero per il forzato gemellaggio con il Terzo Mondo, era anche residenza di un opulento e stranoto uomo d'affari del tempo, i cui connotati si prestavano a contenere, per le pagine di Martinelli, l'immagine dello sfruttamento della terra e quel mito che nella misura del denaro annulla origini e antenati. Se in uno spettacolo precedente, *Confine*, era Martinelli, a tingersi il volto, in *Ruh. Romagna più Africa uguale*, sottotitolato commedia nera, Iba, Khadim e Abib si muovono nei panni di se stessi, ovvero di pazienti e pacifici "vu cumprà", in balia di uno scenario di uomini bianchi, sterili e con delirio di onnipotenza. Lungi dall'essere lineare o didascalica, lungi dall'assomigliare a una crociata umanitaria, l'elaborazione che le Albe producono sulle figure dei nuovi componenti africani del gruppo, conduce presto alla costruzione di maschere e luoghi onirici, con trasmissione reciproca di tecniche per la scena. Così, tra canovacci goldoniani (con Mor Awa Niang, strepitoso Arlecchino nero simbolo di tutte le fami del mondo), trasposizioni da Aristofane (dove il ritmo farsesco è accompagnato dalle abilità percussive di El Hadji Niang), e fusioni momentanee con altre compagnie italiane come Tam e Kismet, le Albe conducono il proprio teatro in un antro onirico dove, attraverso l'animalità dell'attore e una scrittura drammaturgica aperta, i segni del reale entrano per poi perdere appartenenza. Mandiaye N'Diaye oggi a sua volta semina esperienza. Dopo il tentativo, ora concluso, di una casa del teatro alla periferia di Dakar, l'attore, anima africana delle Albe, ha avviato una collaborazione con Man Kenen Ki, centro che coniuga i destini dei ragazzi di strada della metropoli senegalese con quelli di artisti teatrali e circensi da cui essi possano apprendere delle pratiche con le quali poter costruire delle poetiche. Tutto questo ha a che fare con la proprietà contaminatrice delle Albe, che da dieci anni conducono nelle scuole ravennati un'attività teatrale antiaccademica, detta "non-scuola", in cui le genealogie si confondono, e i figli, teatralmente parlando, travolgono con vita propria le orme dei padri. È là che Martinelli ha trovato ancora altri corpi e cervelli a rappresentare quel grumo di puro e d'impuro, quello statuto di antipedanteria, necessari al suo teatro. L'allusione è ai nuovi attori delle Albe, già detti Palotini perché nati al fianco di padre Ubu, i furibondi e spietati adolescenti con i quali il gruppo, dopo aver percorso sconfimenti tra Ariosto e Folengo, con un'Ermanna Montanari in stato di grazia, si appresta a costruire, tra fluttuanza sessuale e scambio d'identità, il primo affondo shakespeariano, ovvero il *Sogno di una notte di mezza estate*. ■

Loredana Putignani

Con le prostitute nigeriane fra treni e strada

Opera da sempre sui margini, sulle diversità, Loredana Putignani, attrice, regista, artista visiva. Da quando recitava con Antonio Neiwiller, attore e autore mai troppo compianto, alla ricerca delle sfasature fra vissuto e rappresentazione. Il suo lavoro più compiuto rimane *Rom Stalker*, un viaggio cerimoniale in una comunità rom accampata presso Bologna, messa in scena con volti e corpi di diversa età, con canzoni, costumi, danze; costretta a raccontarsi in una struttura teatrale che evoca la "zona" di *Stalker* di Tarkovskij, il luogo sconosciuto, oscuro, di trasformazione. Lo spettacolo, del 1997, nacque per caso e per caparbia da una conoscenza iniziata prendendo lezioni di fisarmonica, dal fulmine dell'innamoramento per un mondo, dal tentativo di mostrarlo in tutte le sue contraddizioni. Un mondo che ci lambisce tutti i giorni, ai semafori per esempio, e che temiamo o emarginiamo. Lo spettacolo offriva la rara profondità dello sguardo diretto, la realtà non edulcorata di corpi e di immaginari. Parlava, sostanzialmente, di bisogno di libertà e di conoscenza. Non girò molto: la compagnia non era facile da tenere insieme. Loredana Putignani riversò il bisogno di affrontare i nostri incontri e scontri con la diversità realizzando un filmato sui curdi: nel bar di Badolato dove, dopo essere approdati in Calabria, trascinavano le loro giornate senza prospettive. Ora ha il progetto di raccontare un'altra emigrazione ed emarginazione: quella delle prostitute nigeriane, sui treni dove si cambiano, dove si "mettono in costume" per andare a battere o per tornare a casa. Massimo Marino

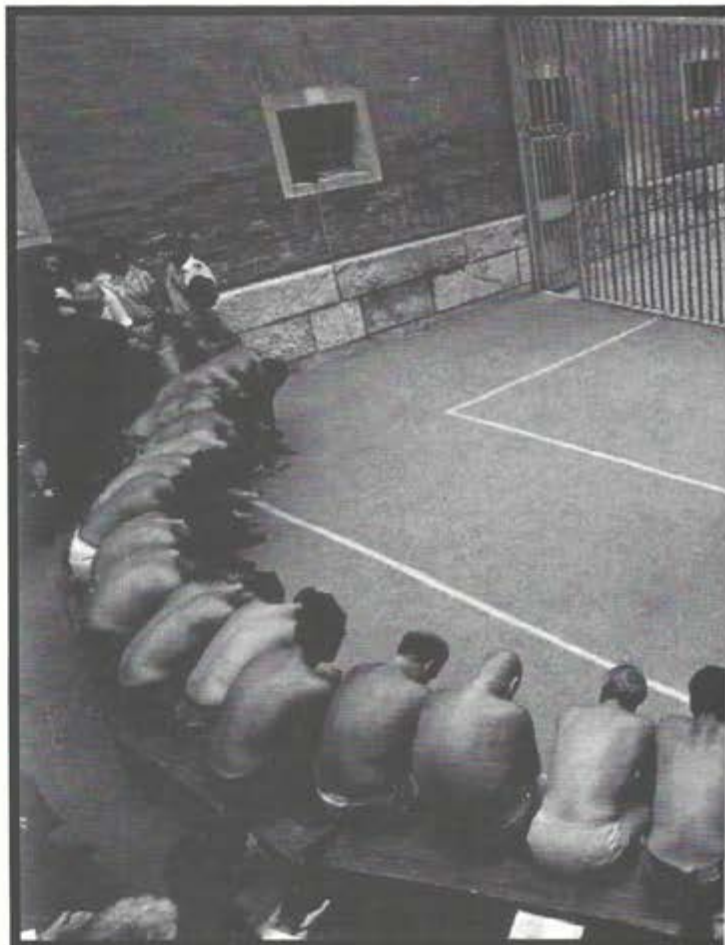
In apertura l'attore Mor Awa Niang in i ventidue infortuni di Mor Arlecchino di Marco Martinelli, regia di Michele Sambin (foto: Bulfor).

Volterra

La Fortezza dal teatro

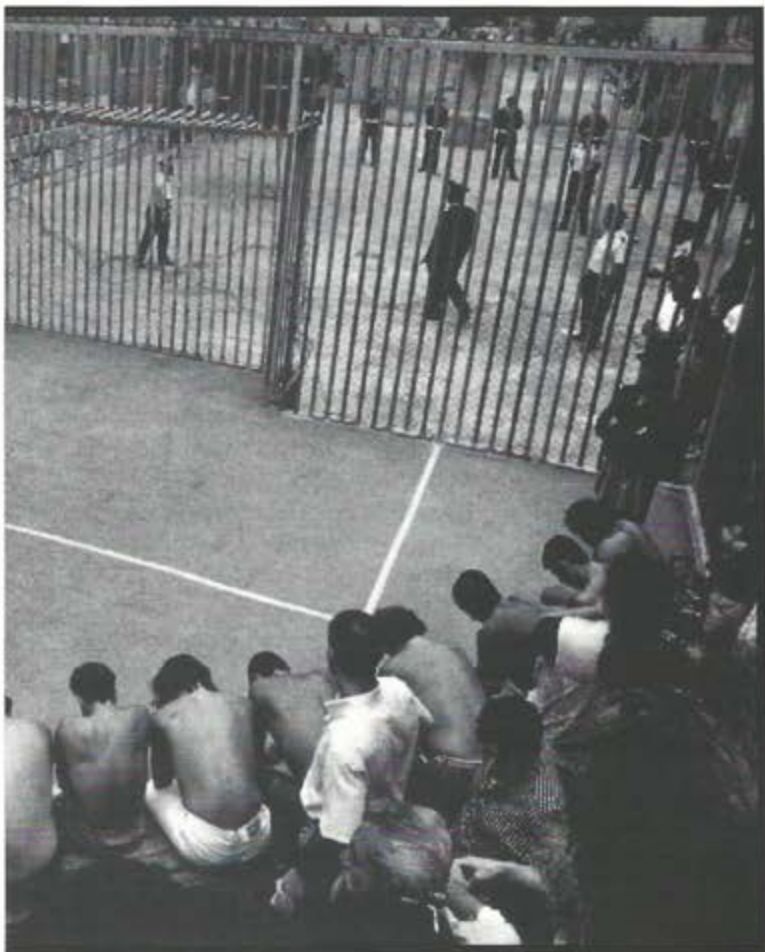
di Vito Minoia

«**B**eckett (e non il direttore della prigione) mi ha ridato la libertà, la libertà della mente se non del corpo». Sono parole di Rick Cluchey, detenuto condannato all'ergastolo nella prigione di San Quentin in California, che nel 1961 vive in carcere la sua prima esperienza teatrale con una pièce di Samuel Beckett, *Aspettando Godot*. Negli anni successivi sarà la volta di *Endgame*, *L'ultimo nastro di Krapp* ed altre produzioni beckettiane. Divenuto ormai l'attore preferito dallo stesso Beckett, Cluchey fonderà la Saint Quentin Drama Workshop, identificandosi con la natura dei personaggi interpretati: «La vera gente di Beckett: i pazzi, gli emarginati, i poeti delle strade e tutto il corpo sanguinante del sistema, i veri abitanti della nostra terra desolata». Le parole di Cluchey ci offrono la possibilità di riflettere anche sulla vita/non vita di un'istituzione come il carcere, sulla sua funzione di escludere dalla società i suoi membri "devianti" per includerli in una organizzazione specifica e totale che faccia espiare i loro torti. I detenuti sono inclusi fisicamente e a tempo pieno nell'organizzazione carceraria e nel loro ruolo. Sono sempre accessibili dall'istituzione carceraria e non hanno un loro tempo privato inaccessibile, sono privati di qualsiasi forma di espressione di volontà, autonomia e autodeterminazione. In questo senso il carcere è un luogo di regressione. In qualsiasi istituzione totale il recluso è costretto a tornare bambino, a restituire nelle mani di chi lo custodisce il proprio libero arbitrio, a confondere la propria soggettività con le scelte della direzione. L'istituzione carceraria spersonalizza, distruttura l'identità, eliminando le responsabilità individuali. Il carcere ricorda continuamente al detenuto di essere detenuto, negandogli così ogni possibilità di cambiamento o di inventarsi un futuro



espugnata

«Il carcere che può dare l'immagine di immobilità, credo sia una delle situazioni più in movimento che io conosca - dichiara Armando Punzo - Il movimento è dato dalle relazioni tra gli uomini che lo abitano e dalle loro aspirazioni più intime e segrete, ed è forte la sensazione di viaggiare nel corpo di questa grande nave sapendo di stare fermi»



(sull'organizzazione carceraria come manipolatrice consapevole del *self* nell'interazione con gli altri, sul supplizio del corpo del condannato o sull'ossessione dello sguardo che continuamente lo controlla hanno sviluppato studi approfonditi sia il sociologo Erwin Goffmann, in *Asylums* e in *Stigma*. *L'identità negata*, sia il filosofo Michel Foucault in *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*). Come, dunque, il teatro riesce a scardinare un ordine tutto interno ad un principio di autorità e a riaffermare la valorizzazione della singolarità dell'attore? Varie e tante sono le esperienze condotte, in particolare negli ultimi quindici anni, nelle case di reclusione italiane. La più conosciuta, per i propri alti meriti culturali ed artistici, è sicuramente quella della Compagnia della Fortezza diretta nel carcere di Volterra da Armando Punzo, che alla fine del 1988 ebbe l'idea di entrare nel carcere per trovare attori tra i detenuti. Nelle parole dello stesso Punzo possiamo riconoscere i tratti distintivi di un'esperienza che si contraddistingue per la sua grande carica innovativa: «Ho rispetto solo per il teatro, ed ogni altra forma d'arte ed attività umana, che nasce da una profonda necessità interiore e non sempre purtroppo questa qualità è riscontrabile nei mestieranti del teatro. E non si tratta di spettacoli belli o di spettacoli brutti. Quello che mi tocca, e a volte trovo vergognoso, è l'inutilità e la superficialità mascherata di operazioni costruite sul vuoto. Se il teatro è un incontro è evidente che a quest'incontro bisogna presentarsi con il meglio di noi stessi, che non può essere altro che una disperata sincerità. Il lavoro quotidiano del carcere di Volterra ci ha confermato che la necessità e il bisogno sono la base del teatro e che in quel luogo questo è indubbiamente così evidente ed immediato che non c'è possibilità di perdersi in inutili intellettualismi, sterili divagazioni e compiacimenti da "attoruncoli". Il teatro in carcere è diventato una sorta di laboratorio dove viene verificata quotidianamente questa necessità che è una delle ricchezze più importanti della nostra esperienza.

In apertura, gli attori della fortezza ne I negri di Genet (foto: Maurizio Buscarino); nella pag. successiva gli attori-detenuti della compagnia Il gabbiano e del Teatro Popolare d'Arte in Wbyzock, regia di Gianfranco Pedullà.

Un altro concetto ha accompagnato da sempre la nostra esperienza: la mancanza. È come se ogni giorno fossimo obbligati a guardare quella parte di noi che sente una mancanza ed ha bisogno di capire perché e vuole essere colmata. È come non dimenticare l'altra faccia della luna mentre ne guardiamo la parte in luce. Ogni volta che dimentichiamo che esiste questo mistero, questa mancanza, ci creiamo un'illusione. Una vita costruita sulle illusioni, sulla paura di conoscere. La nostra cultura insegna piuttosto a dimenticare, nascondere, omettere, camuffare, invece che rischiare, cercare, scoprire. Forse è nella natura umana illudersi di cercare la strada più semplice, non accettare il bene e il male come parte di noi. Julian Beck diceva in un suo libro che la mano destra dovrebbe sempre sapere cosa fa la sinistra».

La Compagnia della Fortezza. Dopo un primo laboratorio di due mesi sostenuto dal Comune di Volterra, nasce nel 1989 la Compagnia presentando il primo lavoro teatrale La Gatta Cenerentola di Roberto De Simone. Nel '90 è la volta del Masaniello e nel '91 dello spettacolo O juorno e San Michele (premio speciale Ubu), entrambi tratti da testi di Elvio Porta. Nel '92 va in scena Favola, uno spettacolo per bambini e nel '92 Il Corrente, ancora di Elvio Porta. Nel '93 la Compagnia vince il Premio Ubu per il miglior spettacolo dell'anno con il Marat-Sade di Peter Weiss, che segna una svolta importante nell'elaborazione drammaturgica: l'abbandono del "filone napoletano" e la scoperta di un originale territorio di ricerca. Nel '94 la sperimentazione continua con un primo studio su The Brig di Kenneth Brown e prosegue fino ad oggi con i successivi Eneide di Virgilio (1995), I Negri di Jean Genet (1996, Premio Europa Nuove Realtà Teatrali al Festival di Taormina e Premio Speciale al Teatro Festival di Parma), Orlando Furioso di Ariosto (1998), Insulti al pubblico di Peter Handke (1999), Macbeth (2000) e Amleto (2001) di William Shakespeare. Punzo, formatosi, prima con il Gruppo Internazionale L'avventura (dal 1983), e poi come aiuto regista di Thierry Salmon, fonda nel 1987 a Volterra l'Associazione Culturale "Carte Blanche", dove riceve, dopo gli ampi riconoscimenti all'attività in carcere, l'assegnazione dell'incarico di direttore artistico del Festival Internazionale del Teatro.

Uscire dal buco nero

E ben definita è anche l'idea che lo stesso Punzo ha del proprio rapporto con gli attori-detenuti e dei benefici che possono essere desunti da questo nuovo tipo di relazione: «Il nostro rapporto è basato sul fatto che ogni volta ci rimettiamo al lavoro credendo fino in fondo che siamo insieme per realizzare un obiettivo comune fondamentale che è lo spettacolo, dimenticando che il carcere per sua natura è una sorta di buco nero che non desidera che la vita possa rivelarsi sotto qualsiasi forma. Il carcere inteso non solo come luogo fisico, ma per quello che rappresenta soprattutto nell'immaginario collettivo. Ogni volta mi meraviglio del potere del teatro che pretende un rapporto assoluto e che riesce a impossessarsi di noi e a trasformare le nostre vite e quello che ci circonda. Il teatro in carcere viene purtroppo visto dalle istituzioni e dalla gente comune come ricreazione e attività trattamentale svilendone le sue reali possibilità. Se questa esperienza potesse diventare per i detenuti anche lavoro renderemmo concreto, per la vita di chi lo produce, quello che è considerato un valore puramente simbolico. Il valore simbolico del nostro teatro serve più alle istituzioni per dimostrare la propria apertura e a noi esterni che ne possiamo cogliere motivo di riflessione che alla vita concreta dei nostri detenuti-attori che nelle condizioni attuali dovrebbero poterne fare anche una scelta di vita. Il carcere che può dare l'immagine di immobilità credo che sia una delle situazioni più in movimento che io conosca. Il movimento è dato dalle relazioni tra gli uomini che lo abitano e dalle loro aspirazioni più intime e segrete ed è forte la sensazione di viaggiare nel corpo di questa grande nave sapendo di stare fermi. Non c'è nessuna possibilità di crearsi false sicurezze, quello che era vero ieri oggi non lo è più. Quello che un minuto prima poteva essere una certezza viene tranquillamente rimesso in discussione. Accade sempre qualcosa che coinvolge questa piccola comunità e che imprime nuovo movimento e la ricerca di una nuova rotta. Questo movimento che è dato dalle relazioni non è un girare senza meta, porta sempre più in profondità e difficilmente produce stanchezza. Per me come regista tutto questo è una ricchezza infinita che va ben oltre il limite oggettivo del carcere che mi tocca personalmente e che conferma che il teatro è basato sulla qualità della relazione. È come aver costruito un grande telescopio in cima ad una montagna che ti permette di guardar dentro mentre guardi fuori. Questo forse è quello che accade o dovrebbe accadere normalmente in qualsiasi processo artistico, solo che noi abbiamo imparato che poteva accadere anche dove alcuni pensavano che fosse impossibile che accadesse. Da questo osservatorio ci siamo resi conto a volte che i più pericolosi possono essere proprio i così detti "benpensanti" che, non riuscendo a guardare oltre i propri limiti e pregiudizi, vogliono rinchiusere la vita dentro i propri limiti». Armando Punzo ha senza dubbio il merito di avere anticipato con chiarezza e vissuto in prima persona la "necessità" di un teatro dei reclusi introspettivo e allo stesso tempo di autentica trasformazione nel concepire le dinamiche del rapporto con l'"altro". ■

VITO MINOIA, docente di Teatro di Animazione all'Università di Urbino e condirettore della rivista *Teatri delle diversità*.

la Compagnia Il gabbiano di attori-detenuti



in scena si supera la pena

di Renzia D'Incà

Ad Arezzo opera Gianfranco Pedullà. Il luogo è il carcere, la casa circondariale dove dal 1992 Pedullà con la Compagnia del Teatro Popolare d'Arte di Firenze lavora coi detenuti-attori della Compagnia Il Gabbiano. L'attività ormai ultradecennale curata dal regista e studioso di teatro, è entrata a far parte di uno dei progetti principali della Regione Toscana, chiamato Porto Franco, legato all'interculturalità e che ha individuato la casa circondariale di Arezzo come unico centro del progetto dentro l'istituzione carceraria. Carcere quindi come luogo di sperimentazione e progettualità volta ad un disegno vasto per un territorio come quello della Regione Toscana che dalla fine degli anni Ottanta è la più attiva in Italia per quanto riguarda la presenza di esperienze teatrali dentro i penitenziari. Il lavoro di Pedullà e della sua compagnia che fin dalle sue origini (con la compagnia Mascarà nata nel 1980 che poi muterà il suo nome in Teatro Popolare d'Arte nel 1992) ha puntato alla qualità della ricerca artistica per un teatro popolare in una poetica di visionarietà, ha trovato nella collaborazione con l'istituzione carceraria di Arezzo un momento ideale di realizzazione di un punto fermo della ricerca del regista, quello legato all'idea di un fare teatrale rivolto ai luoghi del disagio. «Quando entra in carcere il teatro deve riverificare tutti i suoi statuti artistici: un'arte scenica che accentua il suo elemento comunicativo, la sua funzione sociale, il suo essere uno dei principali strumenti di conoscenza» dice Pedullà, convinto della funzione di possibilità di modificare e ristrutturare la persona attraverso la pratica del teatro. «Così ripensata l'arte teatrale può essere utile all'interno della comunità carceraria e favorire il cambiamento».

La casa circondariale di Arezzo non è un carcere penale con pene detentive a lungo termine. La Compagnia Il Gabbiano composta dai detenuti-attori, quindi, ha la caratteristica di essere un gruppo aperto, nel corso dell'allestimento dello spettacolo dentro il carcere sono frequenti le sostituzioni di chi è tornato in libertà. In questa situazione di "precarietà creativa" opera Pedullà che per alcuni mesi impegna la compagnia nell'allestimento di uno spettacolo a cui saranno invitate non solo le autorità consuete civili e religiose ma si apre anche alla città attraverso la partecipazione attiva delle scuole che sono coinvolte nell'iniziativa carceraria del teatro e così fortemente sensibilizzate alle problematiche della condizione dei dete-

nuti. Le scolaresche infatti assistono allo spettacolo che viene appositamente proposto loro di mattina. Gli spettacoli prodotti dalla Compagnia Il Gabbiano nel corso degli anni sono state rivisitazioni di classici. Ricordiamo fra i più recenti: *La tempesta*, *Pinocchio*, *Don Chisciotte*, *Uccelli*, *Woyzeck*. Gli attori in scena (da qualche anno esiste un piccolo teatrino all'interno del complesso carcerario) sono in parte detenuti, in parte attori della Compagnia del Teatro Popolare. Il coinvolgimento dei detenuti è fisicamente ed emotivamente molto forte. Il risultato è un lavoro dove la tensione psicologica degli attori-detenuti è estremamente intensa, al di là delle soggettive capacità individuali.

Il percorso ormai lungo e strutturato compiuto da Pedullà e dai suoi collaboratori ha visto, nel corso di questi ultimi mesi, la realizzazione di un sogno da tempo inseguito. Se il teatro in carcere non ha senso soltanto come puro momento di socializzazione, se parlare di teatro come riabilitazione (anche nel significato più nobile ispirato alle idee di Gozzini) rischia di suonare retorico, il teatro come esperienza che può mobilitare emozioni e favorire una crescita dell'individuo che proviene da una situazione di profondo disagio e malessere personale, familiare e sociale, com'è il caso di molti dei detenuti di Arezzo, può diventare momento di coesione e ragione di impegno, condivisione di vita, anche nel momento in cui si è scontata la pena e si ritorna in libertà. Da questo impegno di condivisione, da un patto cementato dentro il carcere attraverso l'esperienza del progetto di teatro, che in alcuni detenuti ha evidentemente creato un corto circuito di senso, nasce il progetto *Woyzeck*. Alcuni detenuti usciti dal carcere dopo aver scontato la loro pena, sono stati affidati a Pedullà e alla sua Compagnia del Teatro Popolare e hanno deciso di mettere in scena, stavolta da liberi cittadini, il *Woyzeck* di Büchner che avevano rappresentato da detenuti dentro il carcere di Arezzo lo scorso anno. Lo spettacolo ha debuttato il 23 marzo al Teatro di Anghiari. «È l'ultimo approdo del nostro progetto educativo - dice Pedullà - abbiamo messo su una compagnia in cui ai nostri attori si sono aggiunti quattro ex detenuti. Siamo una carovana meticciosa, composta da persone di diverse nazionalità. Credo si stia in qualche modo annunciando la sintesi del nostro obiettivo del fare teatro in carcere. L'esempio di questi ragazzi ex detenuti che hanno trovato nell'esperienza teatrale in carcere una modalità di aggregazione che hanno voluto riprendere una volta usciti da quelle mura, mi sembra un segnale forte di come il teatro possa avere anche valenza sociale e di integrazione positiva nella vita». ■

Padova

Dieci anni di attività in cui l'elaborazione di video, momento di unione virtuale tra il dentro e il fuori, ha assunto un'importanza centrale



Il Tam(tam)

di Cristina Grazioli

“D entro/Fuori Fora/Dins Dedans/Dehors”: la scansione interno/esterno, variata in più lingue a sottolineare il carattere internazionale dell'iniziativa, costituiva l'eloquente titolo di un convegno internazionale di studi dedicato al Teatro Carcere coordinato dal Tam Teatromusica, svoltosi a Padova qualche anno fa. Il binomio, oltre a sintetizzare i problemi insiti in questa forma di teatro, può essere preso ad emblema dell'articolato progetto iniziato dodici anni fa dal Tam, in collaborazione con l'Assessorato alle Politiche Sociali della Provincia e del Comune di Padova, all'interno del Due Palazzi di Padova, un carcere penale maschile dove tutti i detenuti hanno avuto



del carcere

sentenza definitiva. Ogni anno muta la composizione del gruppo di lavoro ed è necessario un lavoro preliminare che insegni loro a stare in scena. Ciò che "dentro-fuori" riduce all'essenziale è il tentativo, pervicacemente perseguito, di coniugare sfere diverse del reale: arte e vita, introspezione e dimensione sociale, emotività e ragione, disordine e norma, trasgressione e legge; e anche professionisti del teatro e dilettanti: da cui la peculiarità del tipo di lavoro svolto, che pone il quesito sulla relazione/interazione tra finalità "rieducativa" e finalità "artistica". Scrive Michele Sambin, responsabile del progetto insieme a Pierangela Allegro: «In carcere bene non si starà mai. E sarebbe aberrante. Si può tentare di stare un po' meglio. Qualunque cosa aiuti a stare un po' meglio è necessaria. Partiamo allora dal presupposto che il teatro carcere sia necessario a chi è dentro, ma anche a chi sta fuori e diamo al teatro carcere il senso di questa necessità». Negli spettacoli compaiono oggetti d'uso quotidiano, presi dalla situazione contingente: così sin dal primo lavoro, *Il cerchio nell'isola* (1992-1993), le sedie di un'aula del carcere sono isole dalle quali i tanti Robinson lanciano messaggi all'esterno tramite barchette di carta. Il lavoro viene rielaborato in un video, che si fa così "bottiglia" per il messaggio dei detenuti-naufreggi. Fin dal suo primo impiego il video è strumento di lavoro importante, dove l'attività ha modo di sedimentare e di raggiungere l'esterno. Il motivo, approfondito, diviene "strutturale" nel lavoro dedicato a Giotto. In questo caso due laboratori vengono svolti contemporaneamente: dentro - con i detenuti - e fuori - con giovani interpreti. Oltre a tutte le implicazioni sui rapporti tra arte figurativa e rappresentazione, il lavoro sugli affreschi della Cappella Scrovegni intende chiamare in gioco soprattutto un luogo fisico, fuori dal carcere. L'esito è il video

Meditazioni (1994). Movimento dall'interno all'esterno è anche la pulsione dell'istinto contro la costrizione: ne *Il riso è un segno di festa* (1995) ciò viene espresso mettendo in gioco i temi dell'identità e del disorientamento, messi a nudo tramite una sorta di scomposizione delle passioni. L'anno successivo *Natura Selvatica* (1996-97), laboratorio incentrato sul tema dei quattro elementi naturali, sfocia nella produzione di un video (premiato al Festival Video Infinito, Roma 1997): la contrapposizione natura-civiltà e il ritorno all'origine come condizione di libertà preludono a *Fratellini di legno* (avviato nel 1998, premio Enrico Maria Salerno 2000, Teatro Valle di Roma). La distanza implicata da ogni diversità assume qui un'ulteriore connotazione: teatro carcere come fucina non artefatta di mescolanze culturali: i "fratellini" di Pinocchio parlano tunisino, arabo, slavo, napoletano. La storia di Collodi prende uno sviluppo inedito, ideato dagli stessi detenuti che partecipano alla scrittura drammaturgica: da emblema negativo il paese dei balocchi assume i tratti di un luogo primigenio, dove l'innocenza e la beata ignoranza ritrovata costituiscono l'alternativa al mondo diviso tra bene e male, giusto e sbagliato. Nel 2000 il progetto subisce una battuta d'arresto: l'intelligenza dei responsabili li porta a fare di un momento avverso un'importante tappa di riflessione sul lavoro svolto fino a quel momento, una metamorfosi di tutto il lavoro in ambiente virtuale: si inizia a lavorare al cd rom *6 dentro*. È strutturato in sei "giochi" ognuno relativo ai passati progetti (oltre ai cinque menzionati, quello ispirato a Bertolt Brecht, *B.B.*, del 1997). Nel 2001 si riparte "fisicamente": il progetto a cui si sta lavorando, *A rovescio*, privilegia la figura del labirinto; un'altra conferma dell'instancabile volontà di corrispondenza tra scelta tematica e condizione oggettiva di chi viene coinvolto nell'attività teatrale. (Tam Teatromusica: sito <http://www.tamteatromusica.it> - e-mail: tamteatromusica@tiscalinet.it) ■

Trieste è per me un sentiero della mente - da Svevo, Saba, Gioti, Michaelstedter -

fino a Magris. È stato Franco Basaglia, veneziano cosmopolita, a portarmi con più profondità a Trieste - su quella collina di San Giovanni parco giardino manicomio - paesaggio del male della mente ma soprattutto del risanamento.

Non saprò mai descrivere fino in fondo che avventura e rivoluzione interiore è stato Marco Cavallo. Tutto quello che credevo di sapere sulla follia si sfatava - usciva dall'alone del fato e diventava pratica quotidiana di cura con capovolgimento radicale del modo di trattare il matto. Credo che la rivoluzione di Basaglia abbia finito con l'influire su tutta la medicina.

Il male del corpo e della mente. La possibilità della comunicazione.

L'aiuto.

L'unica rivoluzione che mi sembra avvenuta in Italia nel dopoguerra.

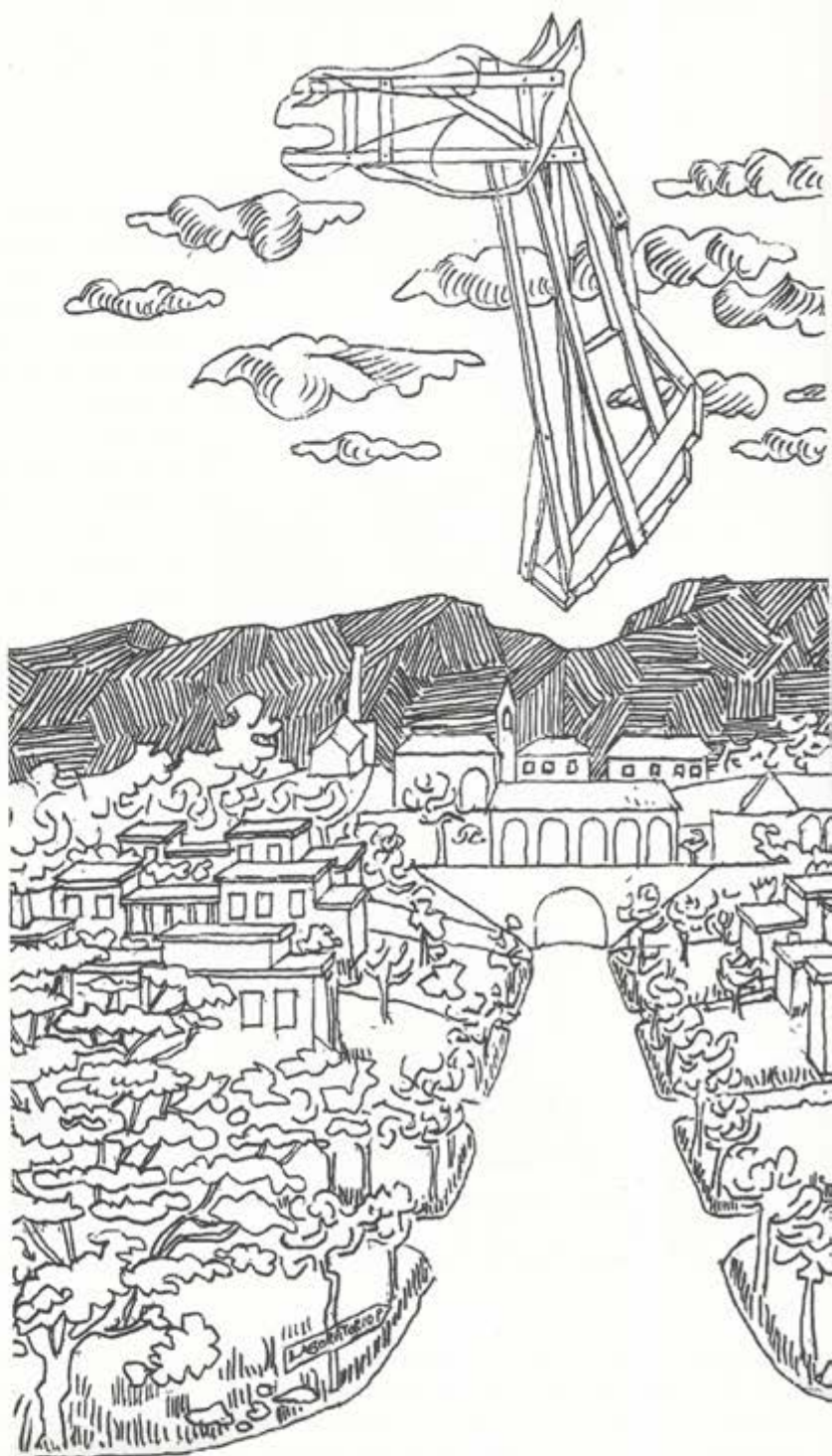
Un paradosso conturbante.

Il male della mente riguarda tutti.

Dopo Marco Cavallo il dialogo con Trieste è continuato. Il manicomio si trasformava - veniva aperto - svuotato, smantellato. Venivano creati i sette Centri di Salute mentale. Metamorfosi.

Tornavo frequentemente e ogni volta venivo sorpreso dalle novità. Il posto delle fragole, la falegnameria, il gruppo teatrale, il gruppo di musica, la sartoria, i giardinieri - le quindici cooperative - il fervore.

Nel 1977 Peppe Dell'Acqua, neo primario al Centro di Salute mentale di Barcola, Greta e Roiano - uno dei



dopo Marco Cavallo

Il sentiero di Trieste

di Giuliano Scabia

medici che più avevano contribuito a Marco Cavallo - mi ha chiesto di fare una nuova esperienza. C'era il problema di presentare agli abitanti dei tre quartieri il nuovo Centro, il lavoro degli psichiatri, infermieri e volontari.

Potremmo fare così, - ho detto. Io vengo col Teatro Vagante (il mio teatro, che si tirava a mano, un carretto che mi ero comprato al Porcellino, a Firenze, e avevo adattato con praticabile - si montava in mezzo minuto). Lavoriamo per quindici giorni solo coi medici, gli infermieri e i volontari. Costruiamo delle comunicazioni teatrali in cui si racconta il vostro lavoro - e quando tutto è pronto andiamo per strade, piazze e scale di caseggiati a raccontare.

La proposta è piaciuta. Abbiamo costruito due cantastorie (uno a forma di vela, raccontava la storia di un marinaio ospite del Centro), burattini, cibi, biscotti a forma di cavallo, di aeroplano (Cooper era andato a Trieste e aveva fatto fare un volo in aereo ai matti), racconti, fogli volanti, canzoni, scenette, manifesti fatti a mano. È stata una comunicazione gioiosa, penetrante. Quanta gente abbia raggiunto. E le apparizioni di noi in corteo coi cantastorie, le bandiere, le musiche quanta allegria producevano e curiosità e dialogo.

È passato altro tempo.

Ogni 5/6 mesi ci incontravamo.

Seguire la trasformazione del manicomio - vedere tante persone riportate alla dignità - tante donne conosciute disfatte che adesso si facevano belle, andare dal parrucchiere - vedere le difficoltà e durezza - era salute mentale anche per me. Donare quello che sapevo fare mi arricchiva.

Nel 1985 il manicomio era pressoché sparito. C'era un'aria nuovissima. Dell'Acqua mi chiese di fare una nuova esperienza. Aveva letto *Cinghiali al limite del bosco* che avevo scritto l'anno prima per un'esperienza di teatro in classe e stava girando con una compagnia. Era un testo per un gruppo di almeno diciotto persone (ma si poteva farlo anche in due o tre - e io spesso lo racconto da solo). Perché non facciamo i *Cinghiali*? - ha detto dell'Acqua.

Sì sì.

Ho lavorato sei mesi a Trieste (non tutti i giorni!) - ma loro si lavoravano tutti i giorni - e quante cose trovavano! C'era il gruppo teatrale con Claudio Misculin (straordinario) e Angela Pianca (la psicologa attrice). Lui cinghiale lei cinghiale. Bastavano 18 attori ma ne abbiamo messi di più - tutti quelli che volevano partecipare. I tossici hanno fatto l'orchestra - le musiche le ha composte Giaime Pintor con un amico (che non erano lì perché i tossici avevano altri problemi). Hanno collaborato tutte le cooperative - più di cento persone. I sarti, gli stampatori, i musicisti, i traslocatori, quelli dei video eccetera. Abbiamo fatto lo spettacolo al Festival di Muggia, all'aperto. È stato entusiasmante. Siamo noi i cinghiali che sanno rendersi invisibili, - dicevamo. Musicisti così in trance (con metadone e senza) quando li ritroverò?

Siamo arrivati fino al Fabbricone di Prato, invitati dal Teatro Metastasio, anche per l'individuazione organizzativa e critica di Loredana Perissinotto. Più di cinquanta persone da Trieste a Prato - aiutati anche da Carlo Taiti e Stefano Arrighini, dell'Osteria della Spola d'oro e Biblioteca Franco Basaglia di Vaiano in Val di Bisenzio.

Al Fabbricone facemmo spettacolo per tre serate: il titolo era *Tre volte Cinghiali al limite del bosco*, perché si facevano di seguito tre rappresentazioni del medesimo testo: una i triestini, una una classe di scuola media di Prato, una la compagnia Assemblea Teatro. Ogni rappresentazione durava mezz'ora. Agli spettatori avevano dato, a ognuno, un grande ramo con foglie di cartoncino verde (così non appassivano). Il pubblico diventava il bosco - guardava i cinghiali dal bosco, sul limite.

È stato emozionante.

Qualche anno dopo abbiamo ricordato Franco Basaglia nel Gran Teatro d'Opera di Trieste - al porto. Una serata fantastica con Gino Paoli, Freak Antoni, Alfredo Lacossigliaz e tanti altri. Io avevo scritto una lunga poesia intitolata *Lettera ai cavalli di Trieste* e l'ho letta. C'era fuori Marco Cavallo - potente, azzurro. Quanta gente, quanta

felicità. Abbiamo ricordato anche tutti quelli che erano morti e sicuramente partecipavano alla festa. Era il 1995. Adesso stiamo parlando per fare qualcos'altro. Ma intanto ne sono successe di cose. Molte non si sanno - qualcuna è descritta nel libro di Fabrizia Remondino *Passaggio a Trieste* (il Centro donne - c'è anche Cavallo - auguri Fabrizia!). Altre sono nella memoria delle persone e della città.

Io sono sempre emozionato quando vado a Trieste per quelli della Salute mentale - e sento l'aria e il mutamento - sento il sentiero di Trieste.

Trieste «ove son tristezze molte / e bellezze di cielo e di contrada» (Saba): e la mente ha interrogato e interrogato se stessa. ■

CRONACA di Marco Cavallo

«**F**ranco Basaglia, ci ha invitati a fare qualcosa nel manicomio dove lavora. Ci ha detto: venite e fate quello che volete. Potete usare un reparto che adesso è vuoto, inventate». Ha così inizio nel gennaio 1973 lo straordinario e ormai mitico lavoro di animazione nell'Ospedale psichiatrico "San Giovanni" di Trieste compiuto da Giuliano Scabia insieme a Vittorio Basaglia, scultore e pittore (e così inizia anche il libro *Marco Cavallo*, testimonianza giornaliera dell'esperienza, a cura di Giuliano Scabia, Einaudi 1976). Il reparto messo a disposizione da Basaglia è il P, un luogo vuoto e squallido, che Scabia e Basaglia provvedono subito a ravvivare con grandi manifesti dipinti e gloriati murali. C'è il progetto di costruire qualcosa di grande, dapprima si pensa a una casa, ma il terzo giorno una malata, la signora Angelina, lancia un'altra idea «Facciamo un cavallo». Fino a due mesi prima dell'arrivo di Scabia e Vittorio Basaglia nell'ospedale c'era un cavallo: «Trasportava in su e in giù il carrettino coi fagotti della biancheria. Ma ormai era vecchio e stanco. Avevano deciso di ammazzarlo. L'ha salvato una petizione di tutto l'ospedale, malati infermieri e medici. Hanno ottenuto che venisse venduto. L'ha comprato, si dice, un farmacista che l'ha portato in un paesino del Friuli. Il Cavallo si chiamava Marco. Marco Cavàl». La decisione è presa; si costruirà un cavallo e avrà una grande pancia pronta ad accogliere oggetti e desideri. Il laboratorio P - così viene chiamato - da luogo desolato diventa uno spazio vivente, un luogo di passaggio dove i malati possono guardare, disegnare, dipingere, discutere. E soprattutto modellare burattini. La costruzione dei burattini, che accompagna tutta l'esperienza triestina, è un momento importantissimo: per dare vita ai personaggi di cartapesta, i malati fanno crescere storie, racconti, canzoni. E intanto anche il cavallo di Vittorio Basaglia cresce. Fuori dal reparto compare un cartello: «Laboratorio aperto P, pupi, disegno, pittura, assemblee, canto, storie parlate e cantate qui si costruisce Marco Cavallo». Cresce anche, tra difficoltà crisi e discussioni, la comunità dei malati. Si ha sempre ben chiaro che l'esperienza non deve diventare un modo della vita dell'istituzione, che, anche se migliore di altri, non sfugge alla logica dell'internamento. Ciò che Scabia e i suoi compagni stanno facendo deve «buttare fuori dall'ospedale, fuori dall'istituzione». Sono quasi passati due mesi di lavoro e Marco Cavallo, attorno al quale i malati hanno creato tante storie e operine, è pronto ad affrontare il suo viaggio nel mondo. Il 25 febbraio, tutto dipinto d'azzurro, quello che è ormai diventato un simbolo di liberazione varca il cancello dell'ospedale. Emozionato per l'avvenimento Scabia grida «con lui è tutto il manicomio che va fuori!». ■

Juvarra Multiteatro: 10 anni di Follia a Teatro

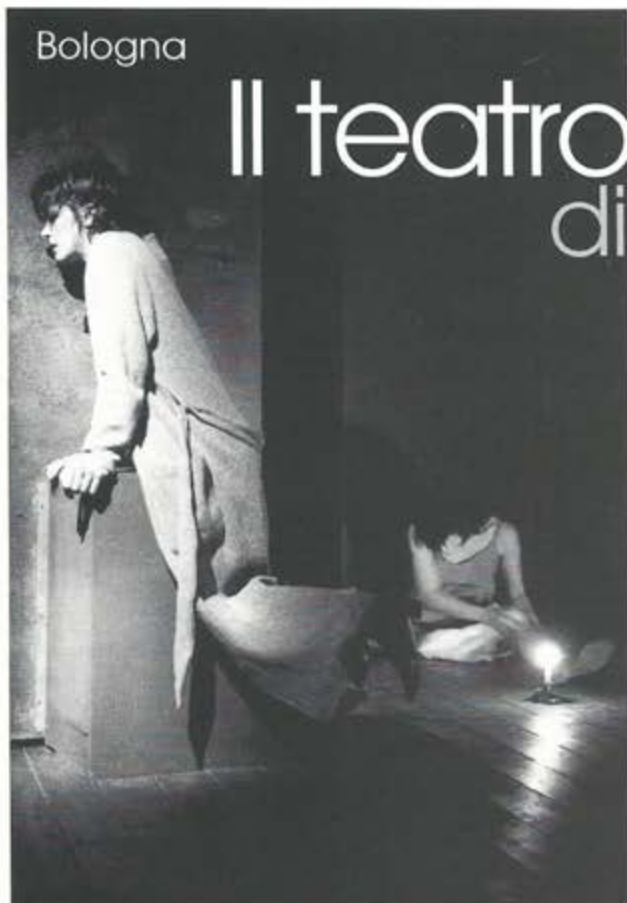
Attori e "pazzi" hanno qualcosa in comune? Una risposta affermativa è stata pronunciata nel 1990 dalla compagnia torinese Il Granserraglio con l'ideazione della rassegna "Follia a teatro", giunta quest'anno alla sua decima edizione e organizzata da Juvarra Multiteatro di Torino (nuova denominazione del gruppo). I meccanismi teatrali come riflesso dei possibili inceppamenti nel funzionamento della mente, ma anche il palcoscenico utilizzato come megafono per gridare il disagio vissuto dai cosiddetti pazzi e descrivere realtà come quelle dell'anoressia o delle varie patologie psichiatriche. Già dalla prima edizione la rassegna si è contraddistinta per la sua impostazione "scientifica", vale a dire la ricerca di un confronto con le esperienze di psichiatri e psicanalisti. Significative le collaborazioni con la casa editrice Bollati Boringhieri, specializzata nella pubblicazione di testi di argomento psichiatrico, e con gli assessorati alla Sanità di Comune e Provincia di Torino. Un convegno e una mostra (anche grazie all'aiuto dell'Accademia di Belle Arti di Torino) completano solitamente il programma della rassegna, curata dal 1993 dal critico Giorgio Sebastiano Brizio. Molti gli artisti, italiani e non, che sono stati ospiti del Teatro Juvarra (Santagata, Malosti, Silvestri, Donadoni, Herlitzka fra gli altri) e, presenza fedele fin dal 1990, Dario D'Ambrosi, fondatore del cosiddetto Teatro patologico. *Laura Bevione*



Bologna

Il teatro civile di Paolo Billi

di Giuseppe Liotta



Regista, drammaturgo, attore, Paolo Billi è una delle voci più attente, serie e schive di quel teatro a cui non interessano le luci della ribalta, né il chiacchiericcio inutile e vuoto di una comunità teatrale spesso portata a parlarsi addosso. Il suo "punto di partenza" - proprio nel senso in cui ne parla Peter Brook - comincia negli anni Ottanta a Pontedera con due esperienze fondanti: gli incontri con gli attori del Teatr Laboratorium di Grotowski, e il progetto didattico "L'eresia del teatro: Stanislavskij" con maestri come Jerzy Stuh, Richard Cieslak, Marisa Fabbri. A metà di quegli anni insieme a Dario Marconcini dà vita a Buti a un'esperienza particolare in cui la tradizione del Teatro dei Maggi si mette in relazione con esperienze teatrali diverse, principalmente

Una scena di *Justine* di Paolo Billi

d'avanguardia, coinvolgendo attori del teatro di ricerca come Marion D'Amburgo, Toni Servillo, François Kahn. Nel 1996 torna a lavorare a Bologna dove costituisce l'Associazione Bloom dando vita a progetti culturali legati da un'idea di teatro civile. «Non mi è mai piaciuto etichettare le esperienze: "teatro sociale", "teatro dell'impegno", "teatro del disagio", "teatro delle esclusioni" non le ho mai accettate, ho cercato sempre di tenermene fuori. Ma se proprio devo, alla fine penso al teatro civile. Perché civile? Forse perché cerco un teatro di poesia che viva delle eco oscure delle vite civili». Opera in quartieri che vivono problematiche sociali forti come il Pilastro a cui dedica un progetto biennale dal titolo *La radice del Pilastro*, a cui fa seguito *Lapidi senza dimora* che coinvolge l'Associazione di Piazza Grande sulle vaste problematiche delle persone senza fissa dimora che vivono per la strada a Bologna, e *Caino*. Si tratta di progetti che portano alla creazione di spettacoli straordinari per verità e intensità della comunicazione scenica. Vengono coinvolti attori come Luisa Pasello, Renato Carpentieri, Carlo Cecchi, o costruttori di spazi come Italo Grassi, e collaboratori alla drammaturgia come Massimo Marino e Brunella Torresin, e, per le musiche maestri come Fabrizio Festa, Antonello Bartoli, Claudio Scannavini. Gli spettacoli hanno titoli che sembrano richiamare le poesie e le canzoni di Brecht: *Oratorio dalla nebbia*, *Dialoghi tra verità e silenzi*, *Cimiteri sotto la luna*, *Umili proposte per impedire che i senza fissa dimora siano di peso alla città*, *Alceste velata*. Da tre anni opera presso l'Istituto Penale Minorile P. Siciliani di Bologna, dove è riuscito a far nascere la Compagnia del Pratello, formata dai ragazzi ospiti dell'Istituto: pochi gli italiani, soprattutto arabi, albanesi, slavi. «Faccio teatro con questi ragazzi nella stessa maniera con cui faccio spettacoli con i professionisti; anzi lavorando in contesti di questo tipo occorre un investimento professionale di maggiore qualità. Occorrono dai quattro ai cinque mesi di lavoro per i diversi laboratori che vengono attivati: dalla scrittura drammaturgia alla scenotecnica, in cui l'aspetto più importante e decisivo è proprio dato dalla condivisione delle diverse esperienze. Fondamentale diventa alla fine l'incontro con la città. Senza questo legame, questo indispensabile confronto tutto il nostro lavoro non avrebbe senso». L'ultimo spettacolo si chiama *Le ali dell'albero* e ruota attorno alla tessitura di un enorme tappeto: e intanto vengono raccontate storie in attesa di un qualcosa che permetta, a questi ragazzi reclusi per periodi non lunghissimi (dai sei agli otto mesi) di cambiare vita, di continuare a sperare. Per tornare a una immagine di Brook, tenere sempre aperta quella porta che separa il vivere dalla non-vita. ■

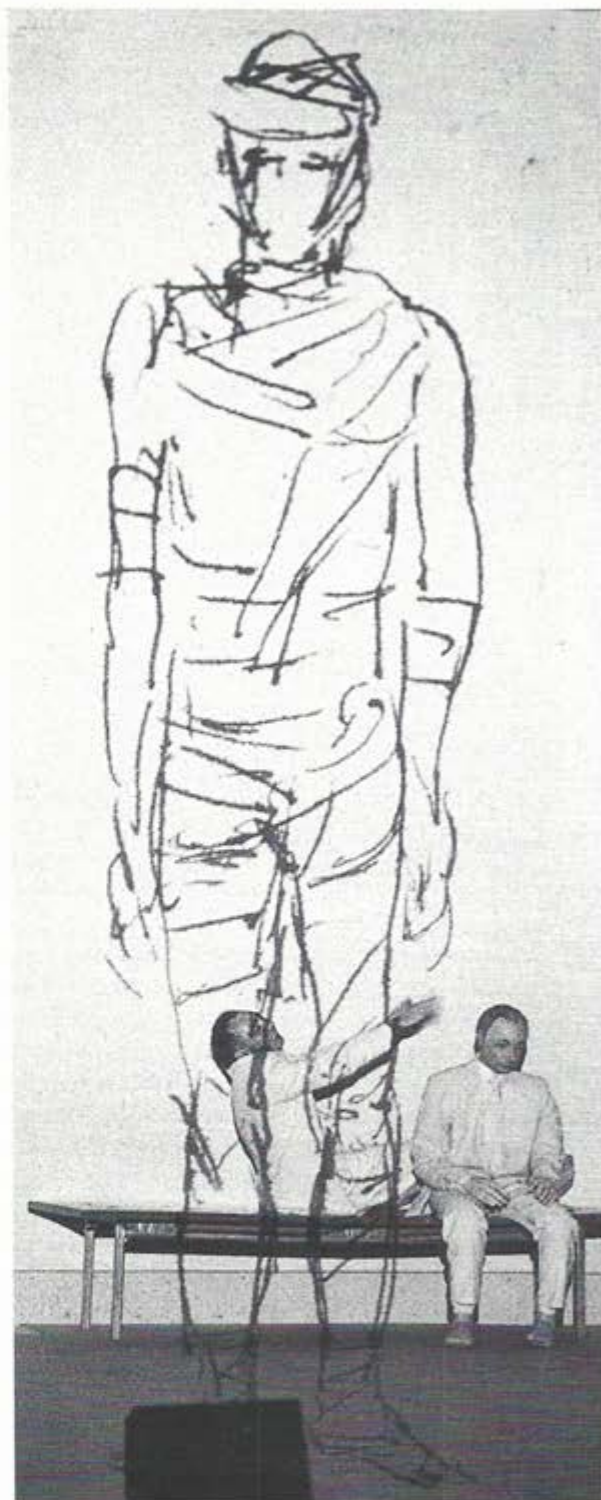
SCENE di FOLLIA

di Andrea Bertoni

Claudio Misculin, Stalker Teatro e Danio Manfredini: tre modi diversi di farsi mediatori col teatro del disagio e della sofferenza mentale

La follia ha da sempre una stretta relazione con il teatro, come ogni cosa misteriosa genera paura ma anche attrazione e curiosità. Basti pensare al teatro greco con le grandi follie della tragedia, le sfide agli dei, le baccanti ed il furore dei veggenti. Più vicino a noi non si può dimenticare l'eredità di Antonin Artaud, genio teatrale visionario che scontò nove anni di internamento psichiatrico nella seconda metà degli anni Quaranta. Proprio del caso di Artaud, accostato a quelli di Van Gogh, Nietzsche o altri, parla spesso chi studia la relazione tra arte e follia. In Italia la storica rivoluzione dell'apertura dei manicomi che portò alla legge 180 cominciò negli anni Settanta dall'ospedale psichiatrico San Giovanni di Trieste, grazie all'opera del suo direttore, Franco Basaglia. Al "San Giovanni" Giuliano Scabia realizzò nel '74, su invito di Basaglia, il primo esperimento italiano di intervento teatrale in un manicomio.

Proprio al "San Giovanni" fece le sue prime esperienze teatrali Claudio Misculin, intorno alla metà degli anni Settanta. Misculin, alle spalle un passato ribelle tra droga, risse e carcere, incontrò il teatro per caso grazie all'interessamento di Maurizio Soldà, un attore di formazione grotowskiana che occupava allora uno spazio dell'ex ospedale psichiatrico. L'approccio fisico di questo tipo di teatro riuscì a far presa sul giovane Misculin, gli offrì finalmente la possibilità di sfogare rabbia e desiderio di rivolta senza temere la riprovazione della società ed ottenendone anzi consenso. Azioni come vomitare, tagliarsi o darsi fuoco appartengono fin da allora al repertorio di Misculin, una poetica dell'eccesso nel contesto di un linguaggio personale caratterizzato da potente fisicità ed una intensa energia scenica. Nel 1983, Misculin si "autoricovera" al "San Giovanni" e avvia, con l'aiuto della psicologa Angela Pianca, un laboratorio di artigianato teatrale rivolto agli utenti del servizio di assistenza psichiatrica ed inserito nel programma di attività creative del centro di riabilitazione. Nasce così il Velemir Teatro, formazione teatrale costituita sia di utenti in cura presso il ser-



vizio psichiatrico sia di altri matti e "normaloidi" vari (per usare un gergo caro a Misculin), e che rappresenta una prima definizione di un progetto teatrale che vuole unire qualità artistica con obiettivi riabilitativi restando aperta a chiunque voglia partecipare. Dal punto di vista metodologico la scelta dell'apertura continua e l'instabilità di molti attori comportano un ricambio frequente del gruppo e costringono Misculin a pensare i propri spettacoli come strutture aperte, in cui poter aggiungere o togliere parti in base alle persone disponibili. Rimane invece quella poetica dell'eccesso sempre cara a Misculin, nonostante le critiche più frequenti agli spettacoli del Velemir siano proprio rivolte a queste azioni forti e spettacolari ma spesso giudicate gratuite. In difesa del suo metodo, Misculin definisce l'eccesso un valore simbolico legato all'obiettivo prima di tutto personale di "superare i propri limiti" per poterli controllare. Nonostante tutto, quando si parla di terapia, Misculin storce il naso. Meglio dire, secondo lui, che il teatro cerca di spingersi dove la terapia non arriva, dove almeno non può arrivare nel suo senso di normalizzazione, perché l'arte, il teatro sono tentativi di estendere e ridefinire la norma. È sempre alla parte dei matti che Misculin sente di appartenere per vocazione, perché «il matto non è un artista per antonomasia; il matto vive in una dimensione artistica senza saperlo». Dal 1991 il Velemir Teatro ha esteso progressivamente la propria attività creando una rete di centri in tutta Italia, le Accademie della Follia: il tentativo di estendere l'esperienza triestina di mediazione teatrale. Alcuni spettacoli usciti da questa fase sono tra i più importanti e maturi di Misculin, come *Crucifige*, provocatoria indagine sul tema della follia di Cristo o *Storie di Augusta*, dai testi di una donna internata nel 1939. Facciamo ora un passo indietro all'inizio degli anni Ottanta, periodo in cui si diffusero in tutta Italia gli interventi artistici nei manicomi. Nel manicomio di Collegno (presso Torino) un gruppo teatrale torinese del Collettivo dell'Accademia Belle Arti realizzò il progetto *Stalker - i sognatori della realtà*. Il titolo del progetto, che si ispira al personaggio di un film di Andrej Tarkovskij, fu così importante per quel gruppo da diventare un'identità. Nasce così Stalker Teatro. Lo Stalker (il cacciatore all'agguato) è «un profeta che crede che l'umanità stia andando verso la morte perché ha perso i valori dello spirito». L'idea base era che proprio i luoghi di sofferenza e di esclusione potessero diventare il centro di una fecondità nuova per il mondo e per l'uomo. Per il gruppo Stalker dunque, il contatto con il manicomio è stato non solo un progetto di liberazione dall'oppressione psichiatrica, ma anche un tentativo di sanare la crisi dell'arte cercando un terreno di sperimentazione che, grazie alla sua chiusura ed impermeabilità all'esterno, fosse paradossalmente più "aperto" ad affrontare la sfida del cambiamento. L'istituzione, quella di cura ma spesso anche quella dello spettacolo è uno spazio chiuso in cui anche l'artista come l'internato rischia la morte dello spirito. Per vocazione invece l'artista cerca uno scambio tra il chiuso dell'istituzione e l'aperto dell'immaginazione. Da queste idee nasce il progetto dell'Officina Caos, che cerca di superare il concetto chiuso di spazio teatrale, aprendosi al territorio e proponendosi come fulcro di attività di teatro sociale a 360 gradi (tra cui un'attività pluriennale con la comunità zingara). Tutto ciò che si svolge nell'Officina Caos non è definibile in modo univoco: spettacolo, evento, work in progress, laboratorio, performance, presentazione, installazione, happening, festa. In questo teatro "aperto" la novità non sta tanto nei contenuti, quanto nelle forme stesse del fare spettacolo.

Manichino in sedia a rotelle

«In scena c'è un uomo nel luogo bianco», dice il libretto che accompagna *Al Presente* di Danio Manfredini. Su un bianco ospedaliero, richiamo inequivocabile del manicomio, un attore getta come su una tela l'informale colorazione di una umanità corrosa ed esasperata. La scenografia essenziale esalta il disegno dei personaggi che attraversano il corpo di Manfredini al di fuori da una linea narrativa definita, come frammenti di un altrove; solo un manichino in sedia a rotelle, sosia e "doppio" del protagonista, offre una parvenza stabile di realtà. C'è poi quel ritmo scandito dai messaggi di una segreteria telefonica: voci alla ricerca di un contatto che ti si attaccano con l'invadenza scomoda delle occasioni mancate; sono le vere voci degli utenti del centro psichiatrico in cui da anni Manfredini conduce un atelier di pittura e da cui ha tratto molto del materiale di *Al Presente* come già qualche anno prima aveva fatto nelle *Crocifissioni*. L'autore spiega in due ragioni questo legame artistico: una naturale empatia con la follia, prima di tutto, che deriva dalla coscienza che essere artista è una forma di diversità; in secondo luogo l'interesse artistico, perché nei corpi segnati dalla follia c'è una drammaticità profonda e vitale che ne fa dei veri e propri personaggi viventi, una eccezionale fonte di ispirazione. Ispirazione non significa però per Manfredini saccheggio di vissuti ed esperienze drammatiche ma, appunto, empatia e condivisione, che trasformano ogni cosa in un valore prepotentemente personale ed autobiografico. L'artista traduce in segni comunicativi i frammenti di vite rimosse e reclusi che, trascritti nello spazio sicuro del teatro non generano più paura e rigetto e possono finalmente giungere a tutti. Ma a Manfredini non interessa coinvolgere gli utenti del suo centro con il teatro. Come ha affermato in un'intervista, c'è un carico emotivo da cui difen-

dere persone così fragili. Si può leggere in questa scelta qualcosa di più: per un attore portare la propria vita sul palco è una scelta. Chi invece porta nel corpo i segni della propria diversità non sempre si sa difendere. Nel caso di persone che portano chiari i segni del proprio disagio il rischio peggiore è che chi assiste al gioco possa credere che per avvicinarsi a loro, basti pagare un biglietto. Un artista può e deve testimoniare il proprio avvicinamento al dolore altrui, ma anche capire il limite tra offerta di vissuto e svendita blasfema. Su questo dovrebbero forse riflettere di più alcuni tra quelli che portano in scena la diversità nei circuiti teatrali italiani. Perché se il potenziale liberatorio dell'arte è grande, la responsabilità del cambiamento passa per ognuno di noi, persone e scelte "reali". Danio Manfredini riesce a mostrare che la follia che guardiamo in scena ci riguarda tutti; l'artista però è solo un traduttore del linguaggio della follia, lo porta oltre il muro e lo offre a chi lo vuol sentire. ■

In apertura un'immagine di *Al presente*, regia di Danio Manfredini (foto: Marco Castelli); in basso *Alla bellezza* tanto antica della Societas Raffaello Sanzio.

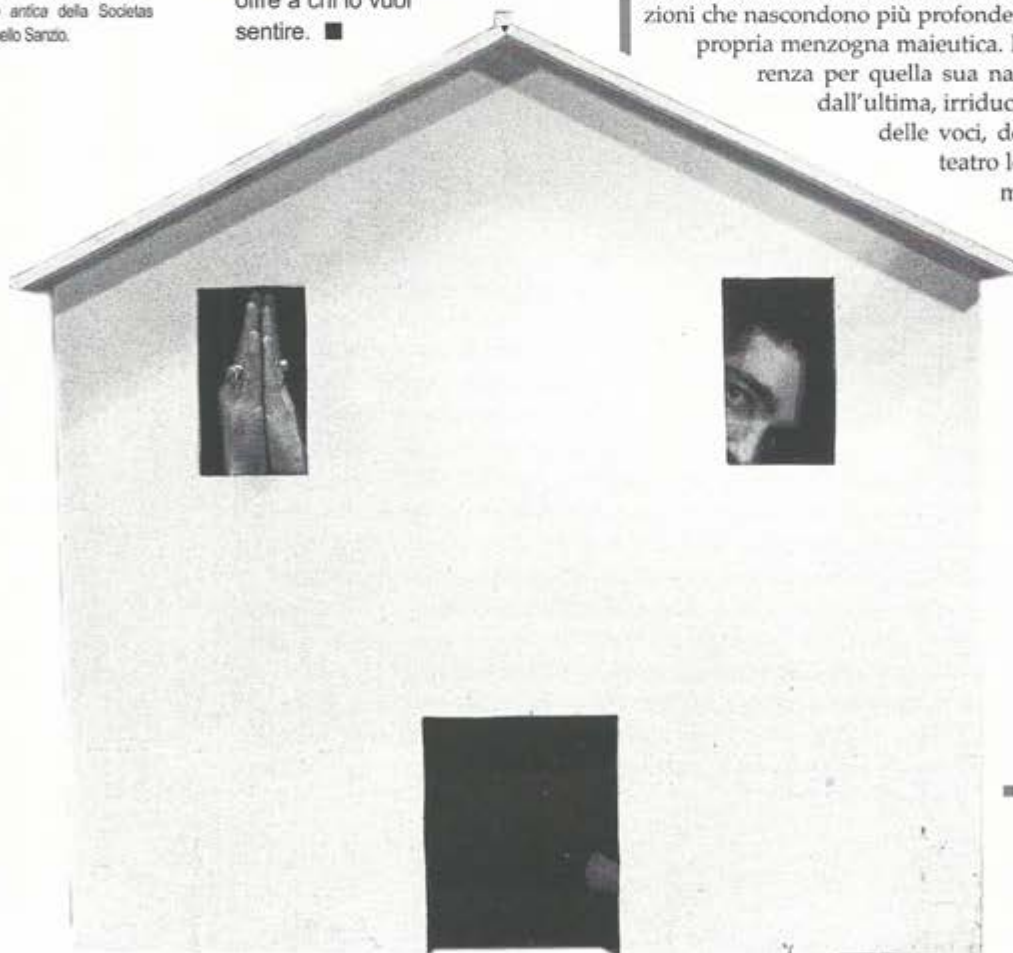
una riflessione

La differenza

Il teatro dagli anni '60-'70 in poi è andato nelle scuole, nei manicomi, nei luoghi di lavoro o di esclusione e ha portato nei recinti dell'arte "matti", "bambini", "handicappati", persone di altre culture, mescolando lingue, tradizioni, caratteristiche somatiche

di Massimo Marino

Il teatro è differenza. Per sua natura. Perché lavora sulla materia prima di ogni diversità, l'uomo, il suo corpo, il suo modo d'essere, i suoi sentimenti. È fatto di volti, di espressioni, di voci roche o leggere, aspre, seducenti, cullanti. Di *phisque du rôle* e di attori fuori parte. Di racconti e immagini che mettono a confronto con una realtà altra, immaginaria e immaginale. È differenza perché crea qualcosa che ha una consistenza apparente eppure compiuta, e perciò può rivelare le fondamenta instabili della realtà, l'illusione di solidità, di durata. È differenza perché procede per finzioni che nascondono più profonde verità. Insieme finge e svela la propria menzogna maieutica. Ma soprattutto il teatro è differenza per quella sua natura che non può prescindere dall'ultima, irriducibile diversità, quella dei corpi, delle voci, del *soma*, del *bios*. Per questo il teatro lotta per la libertà. Si fa plurale, multiplo, meticcio. Per questo il nuovo teatro, dagli anni Sessanta e Settanta in poi, ha sviluppato pratiche di eresia estetica come scelta di consistenza. Ha formulato l'esigenza di essere ancora di più *dentro*, *contro*, *con* la realtà. Di rinnovarsi confrontandosi con il margine, con la sofferenza, con l'infinita vitalità di corpi ed esperienze singolari. È andato nelle scuole, nei manicomi, nei luoghi di lavoro o di esclusione. Ha portato nei recinti dell'arte "matti", "bambini", "handicappati", persone di altre culture, mescolando le lingue, le



C E T E C

caratteristiche somatiche, il rumore e il brusio al suono levigato. E, paradossalmente, quello stesso teatro, mentre si apriva nella società si richiudeva su se stesso. Molti gruppi si sono costituiti in tribù con proprie usanze e territori, non per scelta isolazionista, ma per propagare una specificità irrinunciabile attraverso la cura simpatetica del contagio. Sapevano di non poter competere con i mezzi di comunicazione di massa e di

non poter coltivare l'illusione di diventare maggioranza: hanno scelto di lavorare in profondità, mettendo a confronto visioni personali e differenze radicali. L'avanguardia, la sperimentazione, la ricerca hanno marcato una cesura con una società e con consuetudini di vita sempre più omologate, indagando, con l'arte, nuovi modi di porre la questione della realtà e della consistenza. Nonché quelle strettamente connesse della tolleranza, della solidarietà, dell'amore, del bisogno di cambiamento. Il teatro si è fatto povero perché la società dominante si crogiolava nella ricchezza. Ha cercato l'handicap, il bambino, il matto, lo straniero quando crescevano il culto di una bellezza plastificata o la paura xenofoba.

Compagnie come la Societas Raffaello Sanzio hanno esibito sulla scena corpi mutilati o enormi o anoressici o semplicemente vecchi per ribaltare la logica delle copertine pubblicitarie, delle riviste patinate, dell'illusione di bellezza a poco prezzo che circola nella nostra società. La malattia, la morte, il dolore, il male rimossi diventano scandalosi ingranditi sulla scena. Il teatro ha qualcosa che lo avvicina alla pornografia, a ricordare che al culmine della nostra civilizzazione salutista e voyeuristica sta ben piantato il fantasma di Auschwitz. Le Albe hanno rovesciato sullo spettatore benestante romagnolo le sue stesse paure e i suoi stessi preconcetti razzisti facendo un teatro meticcio, che ha iniziato a mescolare dialetti, tradizioni e sradicamenti, Africa e Romagna, classici e discoteca. Per osservare noi come siamo oggi, sospesi fra il rimpianto di lontane arcadie e sfrenati verso l'egoismo di un arricchimento che cancella ogni capacità di guardare l'altro come essere umano. Il grottesco, in questo caso, diventa la cifra: l'immigrato ha gli appetiti smodati del nuovo ricco, il giovane vorrebbe sempre uccidere il padre e in qualche cuore antico, quasi incomprensibile, magari femminile, sta una verità magica che descrive il nostro assoluto bisogno di salvezza. Armando Punzo e Pippo Delbono hanno, diversamente, teso i confini fra maschera e vissuto. La forza dei loro spettacoli sta in quel sottile limite, che bisogna varcare con un atto creativo, fra la forza del proprio essere, la maledizione dello stigma e la possibilità di esemplificazione, di salto nella metafora, nell'immagine significativa per tutti. Negli ultimi spettacoli di Lenz Teatro ad attori handicappati è affidato il mistero di personaggi profondi, Ofelie, Mefistofeli, streghe, cuochi, il fantastico della cucina più densa di ingredienti del teatro. Essi sembrano misurare le ragioni della nostra stessa realtà consuetudinaria da una prospettiva aperta verso forze che non riusciamo a conoscere né a controllare. Potremmo continuare. Questo teatro accetta la molteplicità e la caoticità frattale del reale. Rifiuta in prima istanza la rappresentazione come illusione e come mascheramento, come evasione. E decide di mettere in scena come uno shock l'infinità varietà e crudeltà dell'esistenza. Soggetti portatori di differenze diventano oggetti estratti dal mondo ed esibiti per la loro forza, per la loro presenza non addomesticata. Non ci sono intenti "terapeutici" ma puramente artistici: creare opere, e nuove visioni, sporcandosi con i materiali di un'emergenza di momento in momento più urgente. La trasformazione estetica c'è, ed è fortissima: sta nello straniamento di una realtà nella quale nuotiamo sempre più inconsapevoli. Se la nostra società si trasforma inesorabilmente in spettacolo, lo spettacolo più consapevole ci richiama al dolore della vita, alle sue scorie dure. È nei geni di un'arte sporca, fisica, corporea. Che anche quando sembra ritrarsi in se stessa lo fa perché

La piccola cooperativa sociale Centro Europeo Teatro e Carcere (Cetec) European Center of Theatre in Prison, è stata costituita nella seconda metà del 1999 quale struttura operativa che continua e rende concreta l'attività teatrale e culturale svolta dall'associazione Ticvin Società Teatro a Milano e dall'associazione Teatri Di Yorick a Roma in teatro ed in particolare presso gli istituti di pena milanesi e romani. L'intenso decennale lavoro continuativo da parte della presidente Donatella Massimilla ha inoltre promosso una continuativa ricerca teatrale attualmente attiva sia dentro che fuori il carcere, importanti collaborazioni europee con il contributo del programma Caledoscopio della Cee, con il Programma Cultura 2000 e numerose presenze all'estero con attori ex detenuti. Il Cetec è una struttura che vuole promuovere azioni specifiche per creare possibilità di reinserimento lavorativo e sociale attraverso le arti ed i mestieri del teatro. (Sito internet www.cetec.it)

Eti e disagio giovanile

Un protocollo d'intesa tra l'Eti e il Ministero di Grazia e Giustizia (Ufficio Centrale per la giustizia minorile), finalizzato all'attivazione di percorsi espressivi e di formazione professionale per giovani ospiti di istituti correzionali è stato istituito nel '96. Dopo una prima sperimentazione nelle città di Catania, Bari e Treviso, l'esperienza è stata estesa ad altri istituti nelle città di Sassari, Bologna, Palermo, L'Aquila, Milano.

ché non esiste alcuna cosa più difficile né alcuna differenza più forte di una rigorosa pratica della bellezza. Di un lavoro radicale sul proprio essere, sui materiali della vita, sull'immaginario. Prima che sugli altri con gli altri. ■

PREMIO

alla Vocazione

20-21-22 giugno 2002

Dopo il successo delle tre passate edizioni, ritorna il Premio alla Vocazione per giovani attori, che si svolgerà al **Teatro Litta nei giorni 20-21-22 giugno 2002**. Il Premio è destinato a giovani attori entro i 30 anni, allievi o diplomati presso Scuole di Teatro ma anche autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi. Il Premio consiste in due borse di studio da **€ 1550** ciascuna per i vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile) e in una borsa di studio di perfezionamento intitolata a Gianni Agus.

Anche quest'anno il concorso avverrà in due fasi: una **pre-selezione** riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione; e una **selezione finale** per chi frequenta o si è diplomato in accademie o scuole istituzionali.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE

(13-14 giugno, Teatro Libero, Milano)

Le **pre-selezioni**, riservate a giovani aspiranti attori che, pur sprovvisti di diploma di accademie o di scuole di teatro istituzionali, ritengano di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, avranno luogo nel mese di giugno al Teatro Libero di Milano. **Le domande di iscrizione alla pre-selezione** del Premio alla Vocazione devono pervenire alla direzione di **Hystrio (viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02.40073256, fax 02.48700557)** entro il **30 maggio 2002** corredate della seguente documentazione: **a)** un breve curriculum, **b)** una foto, **c)** la fotocopia di un documento d'identità, **d)** indicazione di titolo e autore dei due brani scelti per l'audizione. I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. I candidati che supereranno la pre-selezione parteciperanno alla selezione finale organizzata per il mese di giugno al Teatro Litta di Milano. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il **1972**. La quota d'iscrizione è di **€ 13** per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).

HYSTRIO

per giovani attori

Teatro Litta, Milano

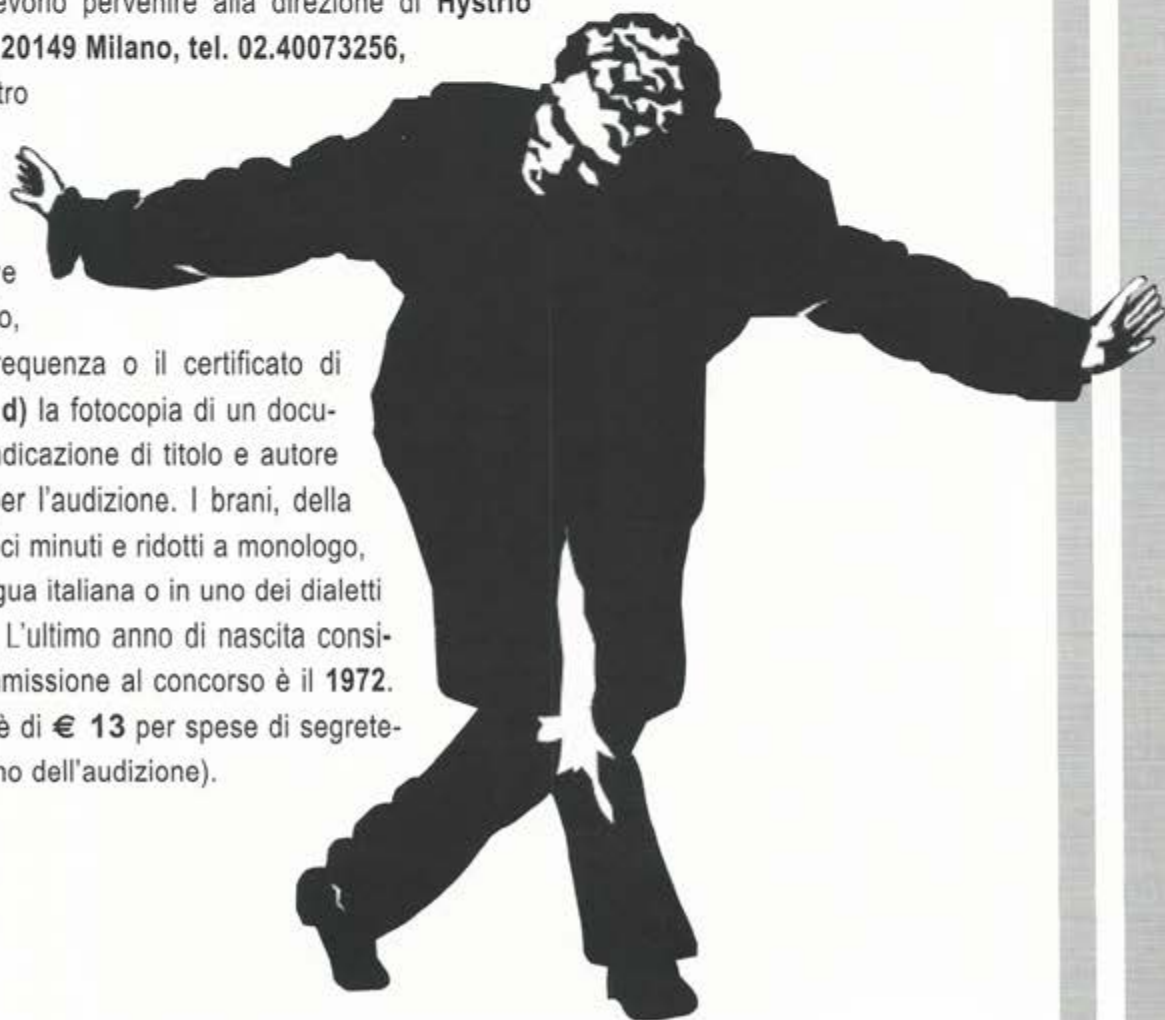
IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE

(20-21-22 giugno, Teatro Litta, Milano)

La **selezione finale**, riservata a giovani diplomandi o diplomati di accademie e scuole istituzionali di recitazione, avranno luogo nel mese di giugno al Teatro Litta di Milano. Le **domande di iscrizione alla selezione finale** del Premio alla Vocazione, inoltrate dalle Scuole o dai singoli allievi o ex allievi, devono pervenire alla direzione di **Hystrio** (viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02.40073256, fax 02.48700557) entro il **10 giugno 2002**

corredate della seguente documentazione: **a)** un breve curriculum, **b)** una foto,

c) l'attestazione di frequenza o il certificato di diploma della scuola, **d)** la fotocopia di un documento d'identità, **e)** indicazione di titolo e autore dei due brani scelti per l'audizione. I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il **1972**. La quota d'iscrizione è di **€ 13** per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).



Schilling, un ritratto

LE PASSIONI del giovane Árpád



Enfant prodige (e terribile) della scena europea, il regista ungherese si forma nel circuito del teatro di ricerca, ma presto viene chiamato anche da grandi istituzioni come il Katona - Ritmo, tensione, scelte provocatorie e impegnative performance attoriali alla base del suo lavoro - Il successo internazionale di *Nemico pubblico* da Kleist, mentre sono in arrivo in Italia i più recenti *Liliom* e *Woyzeck*

di Dóra Várnai

Arpad Schilling, che non solo gli amici, ma tutto il mondo teatrale ungherese chiama semplicemente Süss, arriva in anticipo al nostro appuntamento, parla piano e tranquillamente, concentrato e misurato durante tutta la conversazione. Descrive il suo percorso artistico con serietà, chiarezza e lucidità, ma soprattutto con un'enorme passione, che non lascia spazio a nessuna divagazione. Schilling ha 27 anni, è nato a Cegléd e si è diplomato in un liceo di Vác, entrambe città di media grandezza a pochi chilometri da Budapest. Dopo i primi tentativi teatrali in circoli studenteschi, nel 1991 diventa membro del Kerekasztal Színházi Társulás (Associazione Teatrale della Tavola Rotonda), uno dei più importanti laboratori ungheresi di pedagogia teatrale, diretto da László Kaposi. Lasciato Kaposi nel 1993, nei due anni successivi Schilling è attore presso la più interessante e tutt'ora compianta formazione di ricerca degli anni '80, la compagnia Arvisura. Guidati da István Somogyi, gli ex membri dell'Arvisura sono oggi quasi tutti esponenti di spicco del teatro di ricerca ungherese. Come attore nel frattempo partecipa a vari laboratori estivi, tenuti, tra gli altri, dai registi Attila Várhidi, Erzsébet Gaál, Tamás Ascher. «C'è un'unica persona - dice Schilling - da cui penso di aver colto qualche trucco: Tamás Ascher. Da lui ho ricevuto anche i primi incoraggiamenti. Stavamo provando una scena, autonomamente, e ho iniziato a dare istruzioni a Szani. È partito qualcosa dentro di me, stavo cercando una soluzione a una situazione che sembrava irrisolvibile. Ascher nel frattempo si era seduto dietro di noi. Quando abbiamo finito la scena, mi è venuto vicino, mi ha detto: fai il regista».

Una compagnia per Cocteau

La prima regia di Schilling nasce su un testo di Garcia Lorca e con un gruppo di attori molto giovani ed entusiasti che lavorano soprattutto su scene improvvisate che successivamente il regista organizza in una forma compiuta. Lo spettacolo ha un grande successo, anche di critica, vince vari premi. Nel 1995 forma, per poter portare in scena Cocteau, una compagnia ad hoc, il Krétakör Színház, il Teatro del Cerchio di Gesso. «Non pensavo a Brecht, o alla sua storia, mi piaceva soprattutto l'immagine di questo cerchio come simbolo di qualcosa che è temporaneo, volatile, che può essere cancellato in qualunque momento, come il teatro stesso. Più tardi ho scoperto che per molti versi questo nome è adeguato al nostro teatro».

Schilling e la sua compagnia vengono considerati degli "alternativi", aggettivo che in Ungheria si riferisce soprattutto ai metodi e modi di produzione delle piccole compagnie, che - tagliate fuori dal giro dei teatri stabili della capitale e dai loro studi e laboratori - raramente dispongono di spazi propri, o di sovvenzioni che permettono loro un lavoro continuativo. E questo spiega l'instabilità di simili formazioni e il livello altalenante delle loro produzioni. Nonostante l'approfondito lavoro di ricerca teatrale

e i successi ottenuti, anche il Krétakör e Schilling hanno dovuto difendersi dagli attacchi di chi voleva relegarli fra gli artisti "amatoriali". Solo nel 2000 hanno ottenuto la possibilità di usare il vecchio studio del Teatro Thália, uno dei più eleganti spazi di Budapest, per la realizzazione del loro lavoro. Tuttavia, scadendo l'anno prossimo il contratto di affitto biennale, il Krétakör dovrà nuovamente ripensare le condizioni del suo funzionamento.

In *Nagy Játék* (da *I ragazzi terribili* di Cocteau) e nel successivo *Teatro Godot* si intravedono alcune delle caratteristiche salienti del modo di lavorare di Schilling che matureranno con gli spettacoli degli anni successivi. Come il valore assoluto dato alla performance degli attori, la grande passione ed energia impiegate come "materia prima" dello spettacolo insieme alle improvvisazioni, la partitura gestuale e vocale, le situazioni fisicamente difficili o addirittura estreme in cui vengono coinvolti gli interpreti. A questo si aggiunge una certa crudeltà appena venata di ironia nelle scelte tematiche, la ricerca di forme sempre nuove e adeguate ai problemi di cui si intende parlare, il ritmo sostenuto, la tensione, la voglia di provocazione. Anche se, dice il regista, «Non vogliamo incantare gli spettatori, ma arrivare insieme a loro a fare nuove scoperte, e per poter raggiungere il nostro obiettivo siamo disposti anche a essere spiacevoli, irritanti o contraddittori».

Nello stesso anno di questi due controversi spettacoli, Schilling tuttavia "tradisce" in qualche modo il sogno del Krétakör di diventare un teatro indipendente, iscrivendosi al tradizionalissimo e istituzionale corso di regia dell'Accademia Teatrale di Budapest. Ne rimarrà deluso, senza comunque negare la grande influenza di Gábor Székely, suo docente di regia, dal quale impara un approccio diverso, più rigoroso e approfondito al testo. Ancora studente dell'Accademia, viene invitato da Zsámbéki, direttore del Teatro Katona, a curare una regia con gli attori del famoso teatro di Budapest. Non è una prassi frequente nell'ambito teatrale ungherese, oltretutto lo spettacolo non è - secondo

In apertura una foto di Schilling. In questa pagina una scena da *Nemico pubblico*.



Schilling stesso – tra i più riusciti. Nonostante ciò inizia una collaborazione col Katona che porterà nel 1998 alla nascita di *Közellenség* (*Nemico pubblico* da *Kohlhaas* di Kleist, di cui si riferisce a parte), il lavoro probabilmente più compiuto di Schilling, che non a caso consoliderà il successo ormai raggiunto.

Durante gli anni all'Accademia, un'altra anomalia (gli studenti, salvo ottenere permessi speciali, non possono lavorare fuori dalla scuola) è la realizzazione, di uno spettacolo del *Krétakör*. *Kicsi* assomiglia a un racconto epico. Una serie di immagini e di brevi scene concatenate ci raccontano la crescita del protagonista Kicsi (Piccolino), un bambino poco amato e imbranato, che come rifugio dalla crudeltà del mondo che lo circonda si costruisce una "cattedrale di bugie". Nel suo mondo immaginario Kicsi è un eroe (il suo nome in codice è Cigno) che dopo Gesù, Amleto e Luke Skywalker deve salvare il mondo, facen-

dolo saltare in aria. Lo spettacolo, inframmezzato da scenette di un grottesco esilarante, da canzoni e canzonette, ma anche da espliciti riferimenti ai cambiamenti sociali dei primi anni '90 ungheresi, è stato più volte rielaborato e messo in scena con almeno tre finali diversi, tutti comunque in chiave negativa.

Con *Baal*, suo spettacolo-esame di regia al terzo anno dell'Accademia, Schilling imbocca nuovamente e decisamente la strada più difficile del *Krétakör*, rifiuta cioè di entrare in un teatro stabile come regista fisso. Realizzato in due settimane di ritmo estivo e con il metodo delle improvvisazioni, è uno spettacolo all'aperto e itinerante, con una prima parte visivamente ed emotivamente fortissima. E, nonostante la seconda parte abbia scene meno risolte, *Baal* è uno spettacolo fondamentale nel percorso di Schilling e dei suoi. Vengono infatti invitati a Parigi, all'Odeon Théâtre de l'Europe, episodio al quale segue un'esperienza di lavoro all'estero per il regista e il riconoscimento

internazionale per la compagnia, nonché un coproduttore francese per *W* (dal *Woyzeck* di Büchner) attualmente in scena.

Tomando al 1999, è stato un anno di eventi e spettacoli importanti per il *Krétakör*: una prima versione di *Liliom*, quindi *Közellenség*, e la farsa-commedia estiva *Szerellem, vagy amit akartok*. Con Gáspár Máté, che affianca Schilling come organizzatore, la compagnia acquista stabilità. Si va quindi in cerca di sovvenzioni a lungo termine, si inizia una campagna promozionale e di stampa. Comincia anche la battaglia per la realizzazione di *Nexxt* (di cui si riferisce a parte), secondo lavoro dopo *Közellenség* elaborato su testi di István Tasnádi. Lo spettacolo riesce però a debuttare solo dopo due anni e varie vicissitudini, e, già prima della sua presentazione, si preannuncia come il caso teatrale più discusso e controverso degli ultimi anni in Ungheria.

Con una nuova inversione di rotta, Schilling torna, nel 2000, a lavorare al Katona, dove dirige un cast tutto femminile e di grande prestigio ne *La casa di Bernarda Alba*. Cupo, asfissiante, stilizzato e molto rigoroso, lo spettacolo sembra una dimostrazione di forza da parte del giovane regista che oggi afferma: «Ho scelto un compito difficile di proposito, ma è stata anche un'avventura molto interessante. Lo ritengo riuscito al 60% e credo sia anche una dimostrazione che non entrare al Teatro Katona sia stato un bene per me, non era la mia strada». Nel

da Kleist

L'(in)giustizia vista dai cavalli

NEMICO PUBBLICO, di István Tasnádi da *Michael Kohlhaas* di Heinrich von Kleist. Regia di Árpád Schilling. Scenografia András Bartos. Costumi Klára Varga. Musiche Erzsébet Kiss, András Monori. Coreografie Éva Magyar. Con Ferenc Lengyel, Ági Szirtes, Ernő Fekete. Prod. Katona József Színház, BUDAPEST.

Rappresentato a Palermo per il Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa, *Nemico pubblico* di Tasnádi, basato sul racconto *Michael Kohlhaas* di Kleist (1810), è sembrato quasi un apologo sui sonni della ragione e sui mostri che, una volta creati, non si controllano più. Kohlhaas è un tranquillo mercante di cavalli che scatena un finimondo quando, prepotentemente e con l'inganno, gli vengono sottratti i due migliori puledri che stava portando al macello di Dresda. Dopo aver tentato le vie legali senza il successo sperato, Kohlhaas attacca il castello di Venceslao von Tronka, il signorotto che ha architettato l'inganno ma, non trovandolo, incendia l'intero paese. Quando gli eventi gli sono ormai sfuggiti di mano, di fronte alla catastrofe, Kohlhaas ammette con tragica lucidità che se avesse saputo si sarebbe fermato prima. Nell'inevitabile epilogo, Kohlhaas, che ha già pesantemente pagato con la perdita di tutto, moglie compresa, si avvia all'esecuzione capitale. Fin qui la vicenda, che bisogna immaginare calata in uno spettacolo di sorprendente leggerezza e vivacità, tutto narrato dal punto di vista dei cavalli, interpretati da due straordinari attori, avvezzi alla danza e al canto come tutta la compagnia. In un montaggio serrato di ventotto scene, presentate come i numeri di un grottesco *kabarett*, assistiamo alle drammatiche peripezie di Kohlhaas e dei suoi cavalli, inframmezzate da siparietti a suon di jazz, acrobazie e affascinanti invenzioni sceniche. Una ghiottina che s'inceppa, ultima burla di una sequenza di ribaltamenti, dal macabro al grottesco, precede l'emozionante valzer finale dei due cavalli, mentre echeggia una massima che riassume l'intera parabola dello sfortunato mercante: «Perché sembrano più belle le cose alla fine, quando ormai è impossibile averle?» Un monito rivolto a chi impulsivamente ricorre alla violenza per ottenere il giusto. *Roberto Giambrone*

2001 il Krétakör mette in scena ben tre spettacoli nuovi. La seconda versione del *Liliom* di Ferenc Molnár fa guadagnare alla compagnia la parte di apprezzamenti persi con il violento e televisivo *Nexxt*. Gli altri due spettacoli di quest'anno, *Megszállottak* e *W*, sono entrambi liberi adattamenti, tratti rispettivamente da *Il crogiuolo* di Arthur Miller e dal *Woyzeck* di Georg Büchner. Quest'ultimo, realizzato in collaborazione con numerosi festival ungheresi e stranieri, ha già raccolto caldi consensi in Francia e in Germania, ed è atteso in Italia, nel giugno prossimo al Piccolo Teatro di Milano, insieme a *Liliom*. In ritiro per

il più discusso

NEXXT: viaggio trash nell'orrore catodico

Il pubblico è fatto accomodare in uno smagliante studio televisivo, sulle note di un'elettrizzante banda rock. Lo show cui assisterà, con collegamenti dall'esterno e riprese in tempo reale in studio, sarà condotto da una star del *trash* in diretta, una galvanizzante vestale del voyeurismo. Frau Plastic Chicken trascina l'uditorio sulle tracce di un criminale da catturare. Con i suoi look estremi e improbabili, da kapò o da hostess, da ragazzotta folk, da fatalona, da conduttrice tosta, con vigore e cinismo gestisce gli insoliti ospiti, Alex, il giovane delinquente di *Arancia meccanica*, ormai redento e ben addomesticato dai frequenti elettroshock, e un vulcanico psicologo, sempre pronto ad allestire situazioni limite per mettere alla prova la resistenza al crimine di Alex. Fra colpi di scena, fumogeni, pestaggi, dirette per seguire le laboriose fasi dell'arresto del serial killer, atmosfere derivate da *American Psycho* e finti coinvolgimenti di spettatori che evocano il mondo tradizionale magiaro, Árpád Schilling imbastisce un vorticoso *divertissement* sul nostro orrore catodico quotidiano. Lo spettacolo, presentato al Festival di Drammaturgia Contemporanea di Budapest e poi al Festival di Avignone, è forse troppo ricco e pretenzioso. Eppure riesce a divertire e a coinvolgere lo spettatore in una riflessione, tutta pop, sulla nostra civiltà televisionata: un mondo che ha bisogno di creare mostri per nutrire le ansie di una vita sempre più grigia e nutrita dall'apparenza, una telenovela troppo ricca di colpi di scena per non sembrare vera. In cui il criminale può essere seduto proprio vicino a te, a divertirsi, simile a te: *nexxt*, come recita il titolo. Massimo Marino

NEXXT, di István Tasnádi.
Regia di Árpád Schilling,
Prod. Krétakör Színház,
BUDAPEST.

la preparazione di *W*, gli otto attori hanno dovuto tirare fuori il "peggio di se stessi", racconta Schilling, tornato ad occuparsi del teatro della crudeltà e di politica e società in modo più diretto. Formalmente lo spettacolo segna un passo decisivo verso la performance, ma con una grande consapevolezza dello spazio, attenzione ai particolari e alla componente visiva. Spettatori e palcoscenico sono separati da una grata che arriva fino al soffitto, mentre lo spazio interno è ricoperto da sabbia. Gli attori sono continuamente in scena, spesso completamente nudi, emergendo dalla sabbia o ricoprendosi con essa, versandovi acqua e altri liquidi, rotolandosi dentro. Si muovono a fatica con pesi legati ai piedi, ballano, cantano, accompagnati da un'orchestra dal vivo, fanno esercizi ginnici, si arrampicano sulla grata cercando di raggiungere gli spettatori. Cercano e spesso trovano i limiti fisici dei loro corpi, con vere e proprie esibizioni acrobatiche, a cui fa riferimento il sottotitolo di "circo operaio". Ed è impossibile non venire coinvolti dall'estrema passione con cui portano avanti il loro lavoro, da una così forte "traduzione" di sentimenti e pulsioni in gesti tangibili, in materia. I corpi di Marie

e Woyzeck che si scontrano e strusciano in una animalesca danza d'amore, o la mano che Marie alza verso di noi mentre Woyzeck la sta strangolando sono immagini di impatto indelebile. La gabbia reale e mentale che abbiamo davanti (o ci siamo dentro anche noi?) trabocca letteralmente di energia, di coraggio e di tristezza per un mondo migliore e una bellezza perduta di cui a noi resta solo l'involucro dei corpi degli attori. ■

Schilling in Italia

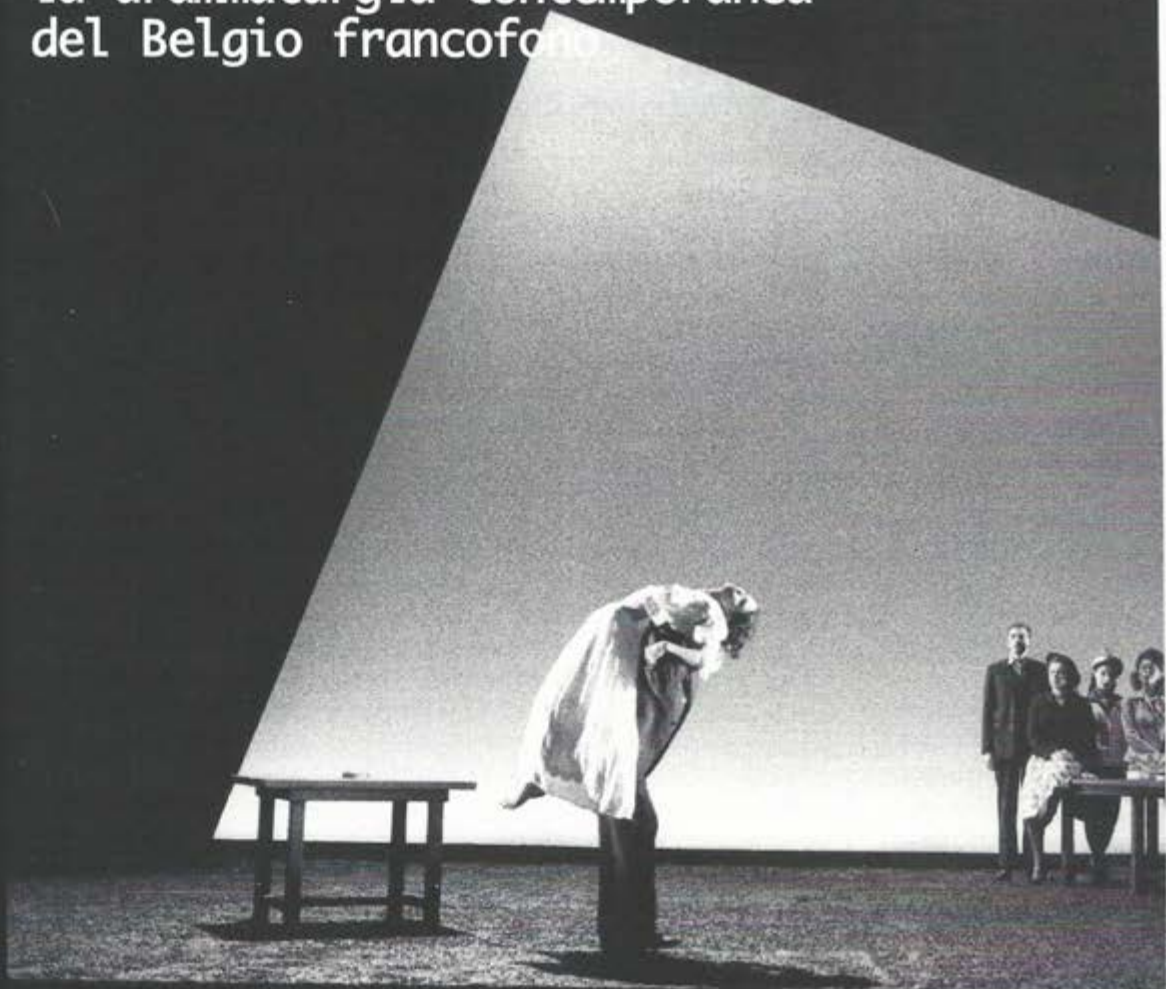
Il Piccolo Teatro di Milano ospiterà due spettacoli del giovane regista ungherese: *Liliom*, di Molnár (13-14 giugno), *Woyzeck* di Büchner (17-18-19 giugno) e, la prossima stagione, probabilmente produrrà *Riccardo III* di Shakespeare; info: 02.72333222.

Al Festival di Santarcangelo dei teatri (5-14 luglio) è atteso *Leonce e Lena* di Büchner; info: 0541.626185.

In questa pagina
una scena da
Liliom.



la drammaturgia contemporanea
del Belgio francofono



Oltre la *belgitude*

di Gianni Poli

Da Willems a Blasband, passando per Sigrid, Kalisky, Louvet, De Decker, Emond e tanti altri, quarant'anni di scrittura teatrale in un paese dalla doppia, e spesso inconciliabile, identità - Nello speciale, curato da Gianni Poli, l'evoluzione di temi e linguaggi dal dopoguerra a oggi: il recupero della tradizione poetica fiamminga e simbolista, i drammi borghesi e generazionali, lo scontro di civiltà e il tentativo di conciliare le diverse etnie, il teatro *engagé* degli anni '60 e '70, la rivisitazione del mito e del vaudeville in chiave grottesca - La svolta degli anni '90

Alle soglie degli anni Ottanta, Marc Quaghebeur, autorevole voce critica e polemica della cultura belga francofona, faceva il punto su carenze e omissioni, assenze e illusioni tipiche della sua comunità, denunciando la «storia collettiva di un popolo privato di un proprio autentico linguaggio». Un vuoto che condannava gli spiriti più vivi e i talenti più fecondi a tentare l'avventura parigina o alla *dérégulation in situ*. Vent'anni dopo si poteva rilevare, almeno per gli autori teatrali viventi, usciti da un labirintico smarrimento, il ritrovamento della propria identità di belgi e di europei. Difatti, l'espressione artistica nel complesso presenta al lettore e allo spettatore un'articolazione tematica e formale decisamente europea. La centralità di Bruxelles, col prolungamento in Wallonia della regione confinante con Francia,

Germania e Lussemburgo, promuove scambi di sensibilità e linguaggi in un certo senso privilegiati, ma con un senso di emarginazione residua tale da ritardarne l'apprezzamento definitivo.

L'odierna drammaturgia, malgrado l'effetto delle connotazioni "nordica" e "simbolista" (mentre non ne viene rimarcata la valenza surreale) e d'una secolare subordinazione al gusto francese, può riconoscersi ormai con caratteri originali in rapporto alle più recenti sollecitazioni storiche ed estetiche. L'ultima generazione di autori può agire in una situazione dotata di pubblico e strutture rispondenti a esigenze di moderna comunicazione. Tanto che si stenta a riconoscerne le origini in quella attiva nel dopoguerra - fra intrattenimento *boulevardier* e serio umanesimo classicheggiante, poetico, moraleggiante - che fu investita dal rinnovamento del Jeune Théâtre negli anni Sessanta-Settanta.

La vena spiritualista

Quell'innovazione, intervenendo sul gusto e sui generi, sconvolgendo i codici della scrittura e della rappresentazione - nelle modalità espressive letterarie e verbali - esaltava coreografia e corporeità, in reazione all'enunciazione logica, verbale, del dialogo tradizionale. Senza che tuttavia la vena dello spiritualismo, cristiano e simbolista insieme, dei capostipiti Maeterlinck, Crommelynck e Ghelderode, ripresa da autori come Soumagne, Bertin e Mogin, Closson, Lilar e Sion si esaurisse completamente nel passaggio alla scena decisamente più "materialista" dei nuovi autori. L'esaltazione «dei valori astratti, spirituali e universalizzanti» resisteva ai mutamenti. Fu comunque un momento conflittuale eterogeneo, in cui estetiche e prassi, metodi e ideali entravano decisamente in contrasto. Accredita una drammaturgia di situazione "borghese", nella quale si affermava Jean Sigrid e s'inseriva Jacques De Decker (molto attivi come traduttori-adattatori), palesando sindromi di ordinaria alienazione, si proponevano performance e letture destrutturanti, magari di testi classici, da parte soprattutto di registi quali Frédéric Baal (*Saboo*, 1970, *Chaman hooligan*, 1973); Patrick Bonté (*L'amour à mort*, 1981, *Les enfers secondaires*, 1991) e ancora di Alain Populaire, Albert-André Lheureux, Marc Liebens, Martine Wijkaert e Jean-Marie Piemme, animatori di altrettanti gruppi di punta. Altra conseguenza, una scrittura scenica spesso collettiva, d'azione sedicente proletaria, accanto a drammi della memoria, o dell'inchiesta-denuncia, frutto della mutata funzione dell'artista nella società.

Costante e peculiare, una pulsione nostalgica (o frustrazione per obiettivi mancati?) che invoca dal sogno (o dall'Altrove ultraterreno) non pura evasione, ma energia di trasformazione utopica nel confronto col quotidiano. La vena spiritualista ricompare allora con procedimenti anche surreali, riscontrabili in Willems e Sigrid o in Louvet, pure nelle diverse vocazioni espressive. Così Paul Willems (1912-1997) prosegue una poetica tradizione fiamminga e simbolista, cogliendo il tragico nelle semplici imposizioni del reale, reinventando una lingua popolare raffinata fino al neologismo. I personaggi, dal loro nativo ambiente naturale e culturale, toccano un senso, un tempo universali. *Il pleut dans ma maison* (1963) offre una comicità schietta e malinconica: nell'icona di una casa che va in rovina, distilla il dono semplice e insondabile della poesia. In *La Ville à voile* (1966) parallela a quella di Josty, l'emigrante che torna arricchito, si svolge la storia di Anne-Marie: caso di flagrante mercimonio il suo, mascherato da vicenda d'amore romantico. L'autore spinge la finzione scenica fino a concretare nel manichino Fenêtre il doppio della ragazza, compendio del desiderio profondo, ma inappagabile, di Josty. L'immane comicità dà sfogo alla nostalgia e al dolore. Il luogo particolare, segreto come uno spazio mitico

soggetto all'oblio, si visita in *La plage aux anguilles* (1963) o *Les Miroirs d'Ostende* (1974). *La Vita Breve* (1989) riattualizza nella memoria dei protagonisti la donna amata in passato, sotto forma di simulacro, di bambola eroticamente inquietante. **Jean Sigrid** (n. 1920) crea atmosfere pinteriane in situazioni e rapporti tormentati. Drammi generazionali in cui spesso il personaggio riveste un ruolo sacrificale, sdoppiandosi in un simbolo animale (*Mort d'une souris*, 1968; *L'Espadon*, 1976). *Le bruit de tes pas* (1979) registra gli sconvolgimenti della guerra; *L'Ange couteau* (1980), «sorta di teorema pasoliniano» per l'intervento decisivo dell'Angelo mediatore. **René Kalisky** (1936-1981), con gli squilibri di latenze anche geniali, ha fornito negli anni Settanta un'opera non equamente apprezzata (se si escludono tre allestimenti di Antoine Vitez) nell'originalità rapportata alle tematiche attraversate. L'origine ebraica lo rende ipersensibile allo scontro di civiltà. Apparendogli la realtà socio-politica come riflesso del comportamento individuale, punta lo sguardo sul nostro Paese, dedicando alcuni copioni a figure e fatti italiani: Fausto Coppi è protagonista di *Skandalon* (1970), Mussolini e Petacci di *Le pique-nique de Claretta* (1973), Pasolini di *La Passion selon P. P. Pasolini* (1978).



In apertura, una scena di 1953 di Jean-Marie Piemme, regia di Marc Liebens (foto: Alice Piemme/Amn); in questa pag. dall'alto, una scena di *Les mangeuses de chocolat* testo e regia di Philippe Blasband; P. Beckers e Ch. Heq in *Il n'y a aucun mérite à être* qui que ce soit di Marcel Mariën, regia di Charlie Degotte (foto: Alice Piemme/Amn); in basso David Quentigniez e Patrick Lerch in *Café des patriotes* di Jean-Marie Piemme, regia di Philippe Sireuil

Passione civile e realismo poetico

Le trasformazioni industriali e sociali degli anni Sessanta, inducono nel carattere critico e reattivo di **Jean Louvet** (n. 1934) una risposta *engagée* in una drammaturgia che da cronaca ed evento trae emozione poetica, riversata in giudizio sulle responsabilità della e nella Storia: in *Le Train du bon Dieu* e *Conversation en Wallonie*, il realismo dei temi già contrasta singolarmente con l'allusività del linguaggio adottato, mentre un monologo "parallelo" stabilisce il dialogo fra persone cosce del loro smarrimento e della solidarietà possibile, fino allo scontro radicale. In *L'homme qui avait le soleil dans sa poche* (1982) la scena è una stazione

ferroviaria, nodo metaforico di incontri fra destini personali a dimensione popolare, ma anche spazio visitato dalla morte. In assenza di una trama organica (lo spunto è l'assassinio del sindacalista Julien Lahaut) l'intreccio delle voci prevale sul dialogo, l'assenza di didascalie sollecita l'iniziativa registica. Seguono *Un Faust*, sul ruolo dell'intellettuale e



Jacob seul, esemplare invocazione alla necessità della comunione fra diversi. Con una passione civile artefice della propria lingua, chiedendo al sogno di rappresentare l'alternativa a un mondo spesso irri-conoscibile, storia e poesia, corpo e memoria, sono ancora messi alla prova in *Un homme de compagnie*, *L'annonce à Benoît*, *Devant le mur élevé*, creati più recentemente. **Jacques De Decker** (n. 1945) è

poliedrica figura di intellettuale, saggista, traduttore-adattatore e critico militante. I suoi drammi, ambientati nella piccola borghesia, rappresentano relazioni di famiglia e sentimentali; realistici i dialoghi, lievi o taglienti, per malintesi, maschere, bugie in un misto di ambiguità, tenerezza e seduzione. *Jeux d'intérieur*, *Tranches de dimanche*, *Le magnolia*, alcune fra le pièce più rappresentate e riprese in versioni successive. Le tematiche e le funzioni drammaturgiche vanno ulteriormente diversificandosi alla svolta degli anni Settanta, quando i disagi generazionali e familiari s'acuiscono per gli effetti della ristrutturazione industriale, della civiltà dei consumi,



della disoccupazione. Il vacillare dell'identità individuale si specchia fluttuante in quella nazionale, in cerca del proprio assetto nella partizione fra le due civiltà, francese e olandese, inconciliabili. Spesso ricorrenti, la rivisitazione dei miti antichi e il cammino di integrazione fra le etnie, ricordati ai motivi più remoti come il sogno, l'infanzia perduta, la morte. Venuta meno comunque l'assillante preoccupazione della *belgitude*, meglio si affermano le singolarità estetiche nei diversi progetti creativi. Pertanto, le novità contemporanee - non soltanto nella Capitale, ma nei capoluoghi regionali (Namur, Liegi, Mons, Louvain, Charleroi) - si propongono in un crescendo d'interscambio e autonomia. Nell'ultimo decennio, per continuità e produttività, si sono fatti notare Paul Emond, Philippe Blasband ed Éric Durnez. Proveniente dalla critica e dalla storiografia, **Emond** si ispira a Ghelderode e soprattutto a Willems, ma anche a Queneau e Kundera. Esordisce con *Les Pupilles du tigre* (1986), dal clima grottesco e rituale fino alla *clownerie*. Poi la forma della commedia, amara e paradossale, si prolunga alla frantumazione episodica di *Grincements et autres bruits* (1999). Nell'intervallo, *Convives* - forse nucleo genetico del procedimento - illustra i rapporti risibili dei personaggi in un realismo improbabile e *grinçant*. Si susseguono gag ed equivoci da vaudeville aspro ed elegante, giochi verbali, ad animare copioni dalle costanti ben riconoscibili. *Inaccessibles amours* (1992) esalta situazioni dia-logiche mosse dalla pura passione di raccontare: un macellaio, ghiotto di pesce e succube della madre, si confida con una barista frustrata e si confronta con un tassista deluso. Ancora vicende fantasiose ma commisurate alle nostre nevrosi contemporanee, in *Caprices d'images* e *A l'ombre du vent*, dai motivi e simboli tipici, quali il caso, l'affabulazione nevrotica, il sonno e il sogno, l'inafferrabilità dei sentimenti, la morte, nonché l'interferenza fra le arti.

Arrivano i dramaturg

Talento di cantastorie-poeta, originario di Teheran, **Philippe Blasband** affida alle risorse del racconto orale il monologo

in Italia

UNA DRAMMATURGIA ancora tutta da scoprire

La conoscenza degli autori belgi è riconducibile in Italia a pochi nomi maggiori (del primo Novecento) e a qualche data sperduta in una cronaca discontinua. Crommelynck compare sulle scene nel dopoguerra, in corrispondenza con la pubblicazione di una scelta dei suoi drammi (*Teatro*, Bompiani, 1957). L'ultimo *Magnifico cornuto* si ricorda nell'interpretazione di Enrico Maria Salerno. Michel de Ghelderode è tradotto per Einaudi, dal 1965 al 1972, con la parzialità determinata dall'unico traduttore autorizzato, che a tutt'oggi ne lascia inediti diversi capolavori. Un convegno internazionale (Genova, novembre 1978), offriva un'approfondita rassegna degli studi sul drammaturgo, che sembrò coincidere però col declino della sua messa in scena oltranzista, nella moda della riscoperta. Per uno sguardo generale aggiornato sulla drammaturgia e sulla messa in scena, bisogna aspettare il 1982 con *I due teatri del Belgio*, profilo sintetico inserito nella pubblicazione *Teatro contemporaneo* (Lucarini, Roma). I primi testi di autori viventi si leggono nel 1984 in *Teatro belga contemporaneo* (a cura di G. Poli, Costa e Nolan, Genova). A Bari il Teatro Abelianò propone nel 1987 un'iniziativa di studio, comprendente la francofonia belga. Frattanto un panorama organico di quella letteratura è configurato in *Quaderni di Francofonia* (a cura di A. Soncini, 1986), in cui l'aspetto drammaturgico è ben circostanziato da Paul Emond. Alcune pièce di René Kalisky (*Skandalon*, *Jim il Temerario*, *Il pic-nic di Claretta*, *Europa*, *Sulle rovine di Cartagine*) compaiono a Roma (trad. di B. Eruli, Gremese, 1989) e si assiste alla rappresentazione di *Skandalon* nell'interpretazione di Memé Perlini. Seguono sporadiche e semiclandestine alcune rappresentazioni di Louvet, Sigrid, Willems e Fabien. Più recente interesse suscita a Roma il convegno "Teatro spirituale del Belgio francofono" (ottobre 1992) organizzato dall'Ente dello Spettacolo, i cui atti (Gasparro, 1995) comprendono testi di Sigrid e Louvet. Ultima occasione, "Il meraviglioso teatrale tra fiaba e magia", convegno tenutosi a Pescara nel novembre 1996 (Gasparro - Mullini, 1999). Considerando dunque che, nell'ultimo mezzo secolo, tre generazioni (del dopoguerra, dell'innovazione e della diversificazione creativa) restano ignorate dalla nostra cultura teatrale, rilevando l'approssimativo, saltuario e velleitario (dis)interesse di editori e teatranti, il bilancio risulta ben magro. G. P.

d'esordio, *La lettre des chats* (1992). *Le masque du dragon* (1995) presenta, fra tradizione ed emancipazione, in lotta con le convenzioni, il confronto di due donne di condizione assolutamente opposta. *Les mangeuses de chocolat* (1996) rappresenta frustrazioni e inibizioni vissute principalmente al femminile. Éric Durnez passa da una delicata vena fiabesca, all'inizio profusa in un repertorio *jeune public* (*A plat*, 1992,

In basso Serge Larivière e Bernard Breuse in *Chômage* di Bernard Breuse, regia di Stéphane Olivier (foto Zazoo).



A destra, in senso orario, Gilles Ségale e Serge Kribus in *Le grand retour de Boris Spielman* di Serge Kribus, regia di Kribus e Layla Nabulsi (foto: Ami); una scena di *Ah où ça alors là* di Rudi Bekaert (foto: Herman Sorgeloos); un'interprete di *Rwanda, La chevauchée furieuse* di Mario-France Collard e Jean-Marie Piemme, regia di Jacques Delcuvelier (foto: Alice Piemme/Ami).

Brousailles, 1996, *Échange clarinette*, 1998), all'ambiziosa temeraria tessitura drammatica, dai risvolti inquietanti e morbosi, di *A* (1999) e all'arduo equilibrio delle tre donne protagoniste di *La douce-amère*, creata all'inizio del 2001.

Prosegue frattanto l'attività di personalità affermatesi anche come dramaturg e adattatori di testi non teatrali. **Jean-Marie Piemme** fruisce dei contatti, tramite Bernard Dort e Patrice Chéreau, con la regia e la critica brechtiana. In *Scandaleuses* (1994) agiscono un'attrice, le sue tre amiche e l'uomo che tutte inseguono; in *Les forts, les faibles* (1995), nel generale livellamento dei valori, una donna anacronisticamente reagisce, sogna, resiste. **Michèle**

Fablen è sensibile riattualizzatrice dei miti antichi in *Jocaste* (1981); poi con *Notre Sade* (1985) e *Tausk* (1987) mira a un teatro critico di risposta civile. **Henry Bauchau**

si dedica alla revisione "poetica" della leggenda con *Gengis Khan*, allestito nel 1960 da Ariane Mnouchkine: esempio di dedizione a complementari

"scritture" creative. **Liliane Wouters** centra con *La salle des profs* (1983) argomento d'attualità e toni pertinenti e replica con *L'Equateur* (1984).

Personalità spontanee e fantasiose, grazie all'innesto nella cultura d'origine africana, quelle di **Layla Nabulsi** (*Debout les morts*, 1994 e *Wanoulélé que s'est-il passé*, 1996) e di **Leïla Houari**, con *Nuits arabes* (1992), *Les Cases basses* (1993); *De la ville, je t'en parle* (1995), danno luogo al fenomeno di ibridazione di linguaggi e temperamenti, da tempo collaudato in Francia. **Richard Kalisz** e **Dominique Rathmès** possono ricollegarsi al teatro d'azione e di contestazione civile, cui contribuirono Louvet e



Dopagne (adattatore di Dario Fo). **Alain Cofino Gomez** diffonde un umorismo noir nel paradossale *Affaire de timbres* (1991); l'epicità espressionista a stazioni segna *Harry Rupper* (1992), apologo grottesco per un eroe "negativo", autore di orrori perpetrati con meccanica insensibilità.

Relegati ormai sullo sfondo della scrittura per la scena, i sembianti dell'immaginario del passato, maschere o fantocci, angeli o fantasmi, appaiono sempre meno connaturali alle mutate esigenze metaforiche. Anche la propensione all'autoironica irriverenza (di ghelderodiana memoria) forse meglio si attualizza quale irrisione (o esorcismo) dei propri stereotipi e condizionamenti, per specchiarsi coraggiosamente nell'inevitabile alterità storica e antropologica, in nuova misura di convivenza e condivisione artistica e civile. ■



la nuova generazione

Giovani autori crescono malgrado tutto

di Nancy Delhalle

Nell'ultimo decennio del secolo si impongono nuovi modelli e cresce il numero degli autori - L'indifferenza delle istituzioni e la mancanza di finanziamenti rendono difficile l'affermazione dei giovani drammaturghi, che cercano luoghi e spazi alternativi per uscire dall'isolamento

Gli anni Novanta resteranno senza dubbio significativi per una svolta nella storia del teatro della comunità francofona del Belgio: in questo periodo infatti proliferano gli autori che si dedicano al teatro e le cui prove d'esordio, vive d'entusiasmo, sono preludio a carriere che appaiono d'un tratto già consolidate. Tutto ciò avviene in una specie di felice confusione, testimonianza, in apparenza, del fervore e della creatività della scena teatrale. Apparenza che assume a volte aspetti prossimi al *trompe-l'œil*.

S'è dovuto attendere che l'esaltazione teorica e ideologica degli anni Settanta si placasse, per attingere ad altre fonti intellettuali, affinché la scrittura drammatica riconquistasse il ruolo che le spetta di diritto. In opposizione agli autori neoclassici dell'ante e del dopoguerra (Lilar, Closson, Sion,

Bertin), il *jeune théâtre* aveva sancito il fallimento di una visione del mondo, se non moralizzante, certo armoniosa e idealizzata. I giovani autori, in rottura coi predecessori, esplorarono quindi altre risorse teatrali, considerando, a volte, il testo come uno dei materiali che compongono l'evento scenico, come ad esempio negli spettacoli del Théâtre Laboratoire Vicinal. Taluni, come Marc Liebens, Philippe Sireuil o Albert-André Lheureux, non abbandonarono il testo, scegliendo piuttosto un diverso repertorio o trattandolo in modo differente. Così, Marc Liebens introdusse l'opera di Thomas Bernhard o di Heiner Müller nel Belgio francofono.

In quel periodo alla guida di un'istituzione come il Théâtre du Rideau di Bruxelles, Claude Etienne procedeva alla scoperta e alla promozione degli autori, rivelando fra gli altri Paul Willemms e Liliane Wouters. Ma l'influsso del *jeune théâtre* avrebbe di lì a poco saputo "fomentare" la nascita di autori nuovi, poiché, mentre Marc Liebens col suo Ensemble Théâtral Mobile apriva l'accesso alla scena professionista a Jean Louvet con *A bientôt Monsieur Lang* e incoraggiava Michèle Fabien a scrivere il suo *Jocaste*, Philippe Sireuil commissionava un testo teatrale al romanziere Paul Emond (*Les Pupilles du tigre*) e avviava un sodalizio col saggista Jean-Marie Piemme, anch'egli convertito alla scrittura drammatica nel 1986 con *Neige en décembre*.

Louvet, Piemme e Fabien hanno in comune l'appartenenza a un filone di teatro critico. La loro ricerca mira a smontare il legame apparentemente naturale tra le forme e il messaggio. In tale prospettiva, risentono dell'influenza di Brecht (è il caso di Louvet), ma anche di Heiner Müller, come accade per Fabien e Piemme. Oltre a interrogarsi sull'identità sociale dell'operaio e dell'intellettuale sorto dalla classe operaia (*Conversation en Wallonie*), Louvet allarga l'indagine alla perdita del legame d'appartenenza, sia sociale (*Un homme de compagnie*), sia affettivo (*Devant le mur élevé*). Dal canto suo Piemme affonda il proprio teatro nella perdita dei riferimenti ideologici e politici (*Le Badge de Lénine*), prima attraverso la critica dei simulacri (nel ciclo intitolato *Ciel et simulacres*), poi giungendo a riflettere sul nodo contraddittorio delle nostre divisioni (*Les Forts, les Faibles*), in cui sembra condensarsi un qualche grumo umano insondabile. Infine, ancorata a una parola al femminile equivalente in sostanza a una presa di parola, il teatro di Michèle Fabien riabilita al discorso, mediante la finzione, le donne private di voce e di parola (*Jocaste*), facendo udire un grido di rivolta.

Un circuito alternativo

Si trattava di un fervore innovativo che ben presto si sarebbe confrontato al profilo istituzionale del teatro belga francofono. Perché, se questi autori continuarono a scrivere coinvolgendo altri - Philippe Blasband e Serge Kribus, la seconda ondata di drammaturghi emergenti - fu la rappresentazione delle pièce a rendersi problematica. Soggetti all'imperativo di riempire le sale, i grandi teatri non necessariamente si assumevano il rischio di rappresenta-

re autori sconosciuti. Per cui, complice l'appoggio di alcuni "mediatori", convinti della necessità di mettere in scena autori contemporanei, si assistette al moltiplicarsi di tavole rotonde, letture, *mises en espace* (il Magasin d'Écriture Théâtrale animato da Jean-Claude Idée, Temporalia di Pietro Pizzuti, Réplic, associazione di autori creata nell'ambito della Società degli Autori) e persino alla comparsa di un editore di testi teatrali (Émile Lansman). A volte prive di mezzi considerevoli, queste iniziative diffondevano i testi entro un pubblico limitato, riuscendo però, forse ancora maggiormente, a generare nuovi modelli di scrittura e a incrementare il numero degli autori. Tanto che il *Repertorio* degli autori drammatici contemporanei (in Speciale *Alternatives théâtrales*) - risultato di istanze e di apporti disparati, relativi alla scrittura per la scena - annovera non meno di 142 autori che, fra il 1980 e il 1996,

Per saperne di più

- G. Poli, *I due teatri del Belgio*, in *Teatro contemporaneo*, vol. II, Lucarini, Roma, 1983.
- G. Poli, *Il regno "impossibile" dei drammaturghi belgi*, in *Teatro belga contemporaneo*, Costa & Nolan, Genova, 1984.
- AA. VV. (a cura di A. Soncini), *Cheminements dans la littérature francophone de Belgique au XXe siècle*, Quaderni di Francofonia, n. 4, Olschki, Firenze, 1986.
- V. Carofiglio, *Drammi di fine secolo: Francia, Belgio e Québec*, B. Eruli, René Kalisky: la vischiosità della storia, M. Quaghebeur, *Drammaturghi e istituzioni nel Belgio francofono: dal "flirt" all'arroganza e alla disperazione*, in *Prova* [Bari], n.2, maggio 1987.
- R. Gasparro e R. Mullini (a cura di), *Il Meraviglioso teatrale tra fiaba e magia*, Tracce, Pescara, 1999.
- L. André - P. Van Morckhoven, *Le théâtre de Belgique*, Institut belge d'information, Bruxelles, 1969.
- R. Deldime, *Évolution socio-historique de la vie théâtrale en Belgique*, in *Revue de l'Institut de Sociologie*, Bruxelles, 1981.
- M. Quaghebeur, *Balises pour l'histoire de nos lettres*, Labor, Bruxelles, 1998(2a).
- P. Aron, *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique (XIX-XX siècle)*, La Lettre volée / Théâtre National de la Communauté française de Belgique, Bruxelles, 1995.
- AA., VV. (a cura di Nancy Delhalle), *Le Répertoire des auteurs dramatiques contemporains*, in "Alternatives Théâtrales", n. 55, agosto 1997.
- M. Quaghebeur (a cura di), *Un regard sur le théâtre belge en Wallonie et à Bruxelles au XXe siècle*, Mostra itinerante, Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, 1998.

perseguono o iniziano un lavoro drammaturgico. Più di scarsa entità, un certo appoggio istituzionale in quella occasione non mancò.

Oggi i giovani autori vengono messi in scena saltuariamente. Eppure esistono luoghi espressamente dedicati a questo tipo di drammaturgia giovane, come il gruppo L'L, animato da Michèle Braconnier, La Balsamine, diretto da Christian Machiels o il Tanneur, guidato da Geneviève Druet. Fra i teatri stabili, il Varia continua sporadicamente a presentare drammaturchi come Serge Kribus, e a concedere spazio ai giovani, mentre il Rideau di Bruxelles pare mantenersi fedele alla vocazione d'origine di scoprire nuovi talenti, come Marie Destrait. Paradossalmente, è in un teatro privato, Le Public, che la giovane drammaturgia viene seguita con serietà adeguata. Esso presenta infatti regolarmente testi di Philippe Blasband (*Les mangeuses de chocolat, Jef*) e, nel 2001-2002, di René Bizac e Layla Nabulsi.



L'autore è "mobile"

Forse con un espediente atto ad aggirare le remore istituzionali, molte compagnie si formano includendo un autore nel proprio ensemble o avviando un sodalizio fra un autore e un regista, come nel caso di Véronika Mabardi e Frédéric Dussenne presso gli Ateliers de l'Échange dal 1986 al 1996; si fanno anche più frequenti gli autori-attori (Isabelle Bats, Laurence Vielle) o gli attori-registi (Virginie Thirion). A volte in risposta a necessità materiali, gli autori degli anni Novanta diversificano i progetti e affrontano varie prospettive, spingendosi fino ai laboratori di scrittura. Una forma di "mobilità" sembra infatti caratterizzare questa generazione di autori, per cui alcuni non esitano a tuffarsi in una realtà di quartiere, per scrivere partendo dalle testimonianze degli abitanti, come Alain Cofino Gomez a Bruxelles. Tale mobilità di ruoli consente di sperimentare piuttosto rapidamente il testo in palcoscenico e di sviluppare una scrittura, sostanzialmente funzionale alla scena. Così l'universo musicale che impronta le creazioni di Isabelle Bats e, pur di genere differente, quelle di Laurence Vielle, induce l'una e l'altra a presentare spettacoli quasi in forma di concerto. Quanto all'attore-autore nonché regista Charlie Degotte, il suo modo di riprendere la rivista o il *café-théâtre* dà origine a spettacoli satirici dal vago sapore surrealista. Degotte ha infatti battezzato il suo teatro Le Café. La riproposta di collettivi artistici rimane alla base del Groupov guidato da Jacques Delcuvelier. Praticando

un teatro critico, cioè politico, il gruppo di Liegi ha avvicinato numerosi suoi membri alla scrittura: *Trash* di Marie-France Collard, *Broll* di François Sikivie, *Les Cannibals* di Mathias Simons.

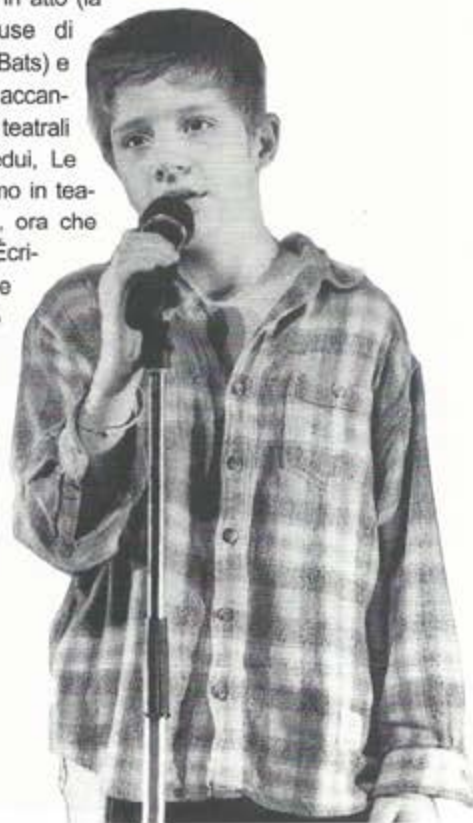
Inquadrare in una panoramica le opere emergenti resta un'impresa affidata alla velleità dell'impressione; e poi bisognerebbe ancora accennare al successo di Éric Dumez o di Stanislas Cotton. Gli anni Novanta si presentano, in Belgio come in altri paesi europei, fecondi sul piano della scrittura drammatica, ma la rappresentazione di questi nuovi modelli drammaturgici è tutt'altro che un fatto scontato e numerosi teatri, pure non carenti di mezzi, non mostrano apertura a

simili scoperte. Gli autori restano quindi vincolati a passaggi obbligati, circoli chiusi, e tutto sommato hanno una circolazione abbastanza limitata nel Paese. Oltre a ciò, le imprese, provenienti da esperienze basate sullo studio, l'abbozzo, la sperimentazione, sembrano venire percepite come meno necessarie e si esauriscono progressivamente: i destini degli autori si decidono ormai da soli, gli spiragli aperti all'inizio degli anni Novanta offrono senza dubbio garanzie sufficienti. A riprova, vale la diffusione all'estero di drammaturchi belgi francofoni, ormai riconosciuti, quali Paul Emond, Jean Louvet o Jean-Marie Piemme. La nuova generazione comincia a fruire della rete di rapporti in atto (la residenza presso la Chartreuse di Villeneuve d'Avignon di Isabelle Bats) e inoltre, gli editori sono aumentati: accanto a Lansman, pubblicano testi teatrali anche il Groupe Aven, L'Ambedui, Le Cerisier (specializzato quest'ultimo in teatro d'intervento). In conclusione, ora che pure il progetto di un Centre des Écritures dramatiques può dirsi bene o male compiuto, spetta al futuro e al relativo statuto istituzionale decidere della sua reale efficacia. ■

(traduzione di Gianni Poli)

NANCY DELHALLE, membro del comitato di redazione di *Alternatives Théâtrales*, membro del Consiglio del Centre Belge de l'Institut International du Théâtre.

In apertura, una scena di *Le début de l'après-midi*, testo e regia di Éric Dumez; in questa pag., in alto, l'interprete di *Devent le mur* (levé di Jean Louvet, regia di Philippe Sireuil (foto: Alice Piemme/Amf); un interprete di *Les Ambassadeurs de l'ombre* di Lorent Wanson e delle famiglie del Quarto Mondo (foto: Alice Piemme/Amf).



MIRAGGI D'AMORE

di Paul Emond

Titolo originale:
Inaccessibles amours,
Ed. Lansman, 1994

Traduzione di Gianni Poli
realizzata per conto
e con il contributo
di Wallonie - Bruxelles Théâtre,
presso il Centre National
des Ecritures du Spectacle
- La Chartreuse.

Villeneuve-lez-Avignon,
aprile-maggio 2001.

Pubblicazione realizzata con il contributo
della S.A.C.D. - Belgique.



PER MAJA

*A ripensarci, col passar del tempo,
gli spettacoli allegri diventano tristi.*

(Nikolaj Gogol')

In un bar di Bruxelles.

Caracala - (Ha davanti a sé una cartella in pelle di coccodrillo). Uno è sempre solo. Sempre. Anche quando crede di non esserlo più. Anche quando dice: adesso basta, adesso mi faccio degli amici, e da domani cerco l'amore di una donna. Colei che poi diventa la cosa più importante della vita, colei per cui saresti disposto a dare le pupille dei tuoi occhi e quel che segue, tutto quel che segue. Be', però, uno ha il suo bel da fare, pur disposto a offrire tutto quel che segue, rimane sempre solo lo stesso. Vero com'è vero che la birra è birra. Me ne passi una. Mica vuol dire che se uno è solo non deve avere sete. Nel frattempo aspetto una persona. Almeno, per quanto programmato. Voglio dire: un minimo d'attesa era in preventivo. Persone sempre puntuali, finisce che poi danno un certo fastidio. Il ritratto sputato di mia madre: regolare come un orologio e quando camminava, bastava calcolare il tempo occorrente per fare dieci metri e già sapevi il tempo che avrebbe impiegato sui dieci chilometri. Con lo scarto di un secondo. Dieci metri, dieci chilometri, per lei un-due, un-due, a ritmo sempre uguale. Al tic tac dei suoi tacchi a spillo. Stravedeva per i tacchi alti, sempre tacchi alti, anche se fanno venire le vene varicose. Anche lei, porta i tacchi alti.

Barista - Sul lavoro non sono niente comodi, ma sono piuttosto bassa. E bassa, sul lavoro, nemmeno quello è una comodità. Quindi, un giorno tacchi alti, un giorno tacchi bassi, così, un po' per uno non fa male a nessuno. Oggi come vede è il turno tacchi alti.

Caracala - Mia madre però, lei era alta. Più alta di mio padre. Una volta all'anno, lui non ce la faceva più, andava su tutte le furie. «Adesso la pianta un momentino con i tacchi alti? Che figura ci faccio? Sono sotto di mezza testa!». E lei: «Fa' qualche sport», gli rispondeva, «così cresci».

Barista - Io, per me, fare sport, mi stanco troppo. Già corro avanti e indietro qua dentro tutto il giorno. E i clienti hanno sempre premura. Tutti pretendono tutto e subito. E sono sempre in aumento quelli che parlano l'inglese, non ci capisco un'acca. A me sta bene, facciamo pure l'Europa ma potrebbero almeno imparare il francese. I fiamminghi del rione, se entrano per farsi un bicchierino, quelli lo parlano il francese.

I fiamminghi, loro, uno sforzo lo fanno, mettila come vuoi.

Caracala - Mio padre nemmeno ha mai fatto sport. «Conosco sei lingue, tanto basta», ripeteva continuamente. Per quello che gli sono servite! E non era per il fatto che lui andava su tutte le furie che mia madre cambiava tipo di scarpe. Tacchi alti e basta. «Ma quanto sei ridicolo con la tua solita scenata annuale», lei canzonava mio padre. «Se me la devi fare, fammela almeno in una delle altre cinque lingue. Dai, avanti, provaci, sentiamo». Lui si faceva rosso come un peperone e usciva di casa sbattendo la porta. «Bene, ora stiano per un altro anno in pace», commentava lei. Io non dicevo niente, e mi conveniva. In casa io non dicevo mai niente. Un bambino taciturno. Mi chiedevano: «Hai perso la lingua?». Io non rispondevo nemmeno.

Barista - A quanto pare, ha recuperato in pieno. Ma no, non mi dà nessun fastidio, ho bisogno che qualcuno mi parli. Quando sono sola, accendo sempre la radio.

Caracala - È così che ho imparato cosa vuole dire solitudine. A forza di star zitto va a finire che ti dimenticano nel tuo angolino. «Abbiamo di nuovo dimenticato il bambino», diceva mia madre a mio padre. Erano già sul marciapiedi e io restavo seduto sulla sedia dietro la finestra. Loro non potevano vedermi per via delle tende ma li vedevo io. «Quel moccioso della malora! Perché non ci è venuto dietro?».

Barista - Sì, perché non li aveva seguiti?

Caracala - Per vedere se mi dimenticavano davvero, o bella! Per avere la prova che mi avrebbero dimenticato. E difatti mi avevano dimenticato. Questo vuol dire essere soli, no? Un bambino di cui ci si dimentica. Tic tac tic tac, i passi di mia madre che rientrava nell'androne. Svelto, mi ficcavo sotto il canapè. «Ah, quel briccone!», strillava, «dev'essere rimasto in camera sua. Cara, dove sei? Vieni giù!». Io tremavo tutto ma non mi muovevo. Mi tappavo le orecchie per non sentirla strillare.

Barista - I bambini, chissà cosa non riescono a inventare. Io bambini non ne ho. Non sono certa che ne avrei voluto. Un mucchio di grattacapi. Ad ogni modo per fare figli bisogna essere in due.

Caracala - Eppure lei è carina. Certo, glielo posso assicurare. Se io non fossi solo, un pensiero ce lo farei.

Barista - Come sarebbe a dire: se non fossi solo?

Caracala - Eh sì, un cavaliere solitario, un cowboy come me! Posso proclamarlo con certezza filosofica, sa: siamo eternamente soli. Tanto da morire. A fuoco lento.

Barista - Se continua di questo passo, mi farà venire il magone. Io almeno mi consolo: la vita certe volte qualcosa di buono ce l'ha. Lunedì è il mio giorno libero. Quando mi sveglio il lunedì mattina, ci sto di un bene a letto! Una pacchia! Il momento più bello della settimana. Soprattutto quando sorge il sole e mi batte addosso attraverso i vetri. La mia camera è esposta a levante.

Caracala - Comunque è strano che con una madre così alta, io sia così basso. E le posso addirittura confessare: mio padre possedeva una zazzera incredibile. Capelli irti e duri come uno scopino da cesso. E io, a venticinque anni, ero già ridotto a una palla da bigliardo.

Barista - Non le sta poi così male, la calvizie.

Caracala - A mia madre, non è andata proprio giù la mia testa pelata. «Fai ridere, ti ci vuole la parrucca». Ci ho provato, ma allora sì che mi sentivo ridicolo con la parrucca. L'impressione di essere un attore di teatro. Eppure il parrucchiere me le ha provate tutte. Bionde, nere, chiome lunghe sulle spalle, coi boccoli, tutte. Persino quelle rosse. Mi sono anche fatto crescere la barba. A quanto pare non mi stava nemmeno male, però mi provocava l'eczema. Allora, pazienza: rapato dappertutto. Insomma, voglio dire, dal collo in su, naturalmente. Sto aspettando qualcuno, ma non c'è premura. Beve qualcosa in compagnia?

Barista - Non bevo mai in servizio.

Caracala - Come me. In negozio, non mangio mai. Mandar giù un semplice boccone di carne, neanche per l'idea. E nemmeno di assaggiare una fetta di salame. Sono fatto così. Del resto non è che la carne mi piaccia molto. Per me, il massimo è il pesce. Per il pesce, pesce fresco, non so cosa non farei. Il luccio, ad esempio. E so una di quelle ricette! Peccato che diventi sempre più una rarità, il luccio. Tutti i pesci sono ottimi però, a

saperli cucinare. Sono un macellaio che ama i pesci. Ecco che tipo sono io. Perché ho fatto il macellaio?

Tagliare, disossare, tranciare non mi dispiace. Anche se la carne non mi va. Questo non c'entra niente. E poi è un mestiere sicuro. Il macellaio da mangiare ne ha sempre, come dico mia madre. È vero, guardi, in tempo di guerra, il macellaio per sbafare sbafa. Macellaio, uno non ha più paura della crisi. Ad ogni modo, crisi o non crisi, si è sempre soli. Per aprire la macelleria, mia madre mi ha regalato lei un po' di soldi. Dopo s'è arrabbiata perché venire ad abi-

PERSONAGGI

CARACALA, basso e calvo
LA BARISTA, non molto alta
L'UOMO, dal volto insanguinato

Oggetti di scena:
una cartella in pelle di coccodrillo
un mazzo di fiori bianchi.

tare con me le ho messo il veto. Questo mai! «Divento vecchia, sono sola come un cane da anni e anni e tu mi neghi asilo, non mi lasci venire a stare con te!». E be', che significa, non sono solo anch'io? E non sarà perché sono solo che andrò ad abitare con lei! Ho ragione, no?

Barista - È la sua vendetta, vero?

Caracala - Che vendetta?

Barista - Perché la dimenticava a casa, insomma! Non è mai venuta a vedere cosa ci faceva sotto il canapé? Non s'è preoccupata di cercarla?

Caracala - Ah ah! Buonanotte, siamo alla psicologia! Attenta signora bella, ho un pessimo carattere.

Barista - Cosa ho detto di male?

Caracala - Mia madre la rispetto e non intendo rifarmi, con mia madre non cerco nessuna rivincita. A mia madre non faccio mai mancare un po' di carne tutti i giorni. Mia madre vive da sola ma non per colpa mia. Mia madre sta da sola perché dieci anni or sono mio padre se n'è andato con una negra che era più alta ancora di mia madre. Mia madre ha sofferto profondamente quando mio padre è andato via. Un'umiliazione.

Barista - Non volevo. Davvero non volevo.

Caracala - Non fa nulla, sono io che m'innervosisco perché in fondo farmi del nervoso mi fa bene. Con mia madre cerco di non innervosirmi mai. Anche quando insiste per venire a stare con me. Semplicemente io non le rispondo. Lei dice: «Domani trasloco» e io, io non le rispondo. Del resto, con mia madre non è che faccia dei gran discorsi. Non ne sarei assolutamente capace. È stata lei a insegnarmi a stare zitto, gliel'ho detto. Quand'ero piccino, lei bastava mi guardasse e io non osavo più aprire bocca, gliel'ho detto. Comunque, una volta mi hanno davvero dimenticato in casa. Non gliel'ho ancora raccontato.

Barista - Davvero l'hanno dimenticata? Sul serio?

Caracala - Per un giorno intero. Sono andati a Ostenda. Senza di me. Sono usciti. Io stavo dietro la finestra. Mia madre non ha neppure detto a mio padre: «Abbiamo di nuovo dimenticato il piccino». E nemmeno gli ha detto, a mio padre: «Quel moccioso della malora, perché non ci è venuto dietro?».



SCHEDE D'AUTORE

PAUL EMOND è nato a Bruxelles nel 1944. Laureato in Lettere e Filosofia all'Università Cattolica di Lovanio, è lettore di Francese in Cecoslovacchia e addetto scientifico presso gli Archivi e Museo della Letteratura di Bruxelles. Esordisce come romanziere con *La danse du fumiste* (1979), a cui seguono *Plein la vue* (1981), *Paysage avec homme nu dans la neige* e *Tête-à-tête* (1989). Storico e critico teatrale, insegnante

all'Institut des Arts de Diffusion di Louvain-la-Neuve e all'Ecole Supérieure des Arts Visuels de la Cambre di Bruxelles. Fra i suoi saggi, *La mort dans le miroir* (Bruxelles, 1974), *Un siècle de théâtre*, in *Quaderni di Francofonia*, 4 (Firenze, 1986); *Le théâtre et le froid*, in *Alternatives théâtrales*, 31-32, 1988; *Lettre à l'acteur au pied de nez*, ivi, 47, 1994; *Une forme de bonheur* (Carnières, 1998). La prima pièce, *Les pupilles du tigre*, commissionatagli dal regista Philippe Sireuil, è da questi messa in scena con successo al Théâtre Varia di Bruxelles nel 1986. A partire dagli anni '90, si dedica principalmente alla drammaturgia. Seguono d'allora, a cadenza pressoché annuale, testi per la scena rappresentati via via in Belgio e all'estero. *Convives* (Lovanio, 1990); *Inaccessibles amours* (Bruxelles, 1992; poi Parigi e tournée francese, 1995); *Moi, Jean-Joseph Charlier, dit Jambe de bois* (Bruxelles, 1994); *Malaga* (Marsiglia e Parigi, 1996-97); *Caprices d'images* (Théâtre National, Bruxelles, 1998); *Chante, petit homme; A l'ombre du vent; Le Royal* (1998); *Tête-à-tête* (Bruxelles, 1998); *Grincements et autres bruits* (Mons, 1999); *Quatuor* (1999); *Seul à Waterloo, seul à Sainte-Hélène* (2000); *Les îles flottantes* (2001); *Cercles de famille* e *La ville où tout le monde est beau* (inediti). La R.T.B.F. trasmette i suoi radiodrammi *Grand froid*, *La nuit traversée* e *Passage*. Affermatosi come autore, Emond firma anche traduzioni e adattamenti teatrali di classici, fra cui *Les châteaux magnifiques* di O'Neil, *Journal intime de Sally Mara* di Queneau, *Roi Lear* e *Le Marchand de Venise* di Shakespeare, *Lettres d'amour* di Pirandello a Marta Abba, *Les Bacchantes* di Euripide, *Le Château* di Kafka, *Ferdynurke* di Gombrowicz. Nel 1996 ha ricevuto il Premio Herman Closson attribuito dalla Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques. Uno "speciale" di *Alternatives théâtrales* (n. 60) gli è stato dedicato nel 1999. ■

Barista - Non l'ha nemmeno detto?

Caracala - No.

Barista - Avrebbe potuto dirlo, però.

Caracala - Certo. Però così è andata. Allora io, me lo ricordo benissimo, ho passato tutta la giornata steso sotto il canapé. Arrotolato a palla. Ancor oggi, quando dormo, mi rannicchio a palla. Mi fa venire il mal di schiena, a volte sono dolori terribili. Ma che ci posso fare?

Barista - Non siamo ancora al colmo, per questo. Conosco un cliente che, lui, cade dal letto tutte le notti. Ha degli incubi così si agita e cade. Gli ho detto: «Provi a legarsi». Ma lui non gradisce. Ha fatto tre anni di galera, capisce? Io lo capisco. Anche se cade.

Caracala - Lasciamo perdere, è meglio non par-

larne... di questo.

Barista - Di cosa? (Silenzio). Di cosa?

Caracala - Di incubi.

Barista - Oh di sogni, se è per questo, potrei raccontargliene tanti! Potrei raccontargliene a valanghe. I sogni sono la mia specialità. Tanto da credere che il mio cervello sia un giardino dei sogni. Terreno fertile, che produce sogni gradevoli, molto carini. E sogno sempre le persone che incontro. Fisso. Sono sicura che sognerò di lei una di queste notti.

Caracala - Soprattutto, meglio evitare l'argomento incubi. E dei sogni, parlare ancora meno. La prego.

Barista - Lo sa che è una bella sagoma, lei. È vero che di qui si vede passare di tutto. Ma uno

come lei, di rado.

Caracala - Magari la disturbo.

Barista - Per niente, il cliente è sacro. E poi lo vede anche lei che non c'è nessuno. Non succede tutti i giorni. Sembra che ci fosse una manifestazione in centro, forse è per questo. Ho il tempo con me per darle ascolto. Mi piace un sacco ascoltare i clienti, gliel'ho detto.

Caracala - La stupisce che parli tanto, io che da bambino ero così silenzioso, eh?

Barista - Ma con sua madre, quasi non parlava del tutto. E anche oggi non si sbilancia.

Caracala - Così le ho detto? Se ho detto questo non avrei dovuto dirlo. Tanto, per quel che cambia! Lei soffre molto di varici, sa.

Barista - Oh! Per me, sono ciò che si dice la mia ossessione. Ogni sera torno a casa e mi faccio l'esame gambe e cosce. Col mestiere che faccio! Però sempre niente da segnalare, grazie a Dio. Il giorno in cui dovesse apparire il primo segno non so come reagirei. Si fa presto a dire cambia mestiere! Si fa presto a dire porta le scarpe basse! Almeno avessi la statura di sua madre!

Caracala - Non è mica tanto piccola, lei. Persino un po' più alta di me.

Barista - E be', le dirò: preferisco i giorni tacchi alti, anche se è più pesante! Nei giorni tacchi bassi, certi clienti mi prendono in giro! «Che ci fai nascosta dietro il banco, così neanche ti si vede, Marinette!».

Caracala - Si chiama Marinette?

Barista - Io sì, perché, è proibito?

Caracala - Come mia madre.

Barista - Ma senti, dai!

Caracala - Chi l'avrebbe detto!

Barista - Si danno coincidenze simili.

Caracala - Oh, la cosa mi turba tutto.

Barista - Va be', dai, non esageriamo.

Entra un uomo col volto insanguinato.

Uomo - È sempre così che va a finire, è una vergogna e questa la chiamano democrazia! Mi vede che faccia, come mi hanno coniato? La polizia, esatto, la polizia! Ma non permetterò che la faccenda svanisca in una bolla di sapone, arrivo lontano se voglio, porca miseria! Non sarà che mi lascio comunque accoppiare dalla polizia con la scusa che gli agricoltori sono in agitazione! E non sarà neppure che io, com'è vero che le parlo, lascerò che mi prendano per i coglioni senza reagire! Mi dia un alcolico, qualcosa di forte, un whisky, doppio, lo voglio abbondante! Gisèle mi stava aspettando, gliel'ho detto a quelli, Gisèle mi sta aspettando ed è stata quella la goccia che fa traboccare il vaso. Ah sicuro, non è certo una Gisèle che aspetta loro, per loro si tratta di una megera coi baffi e i peli sotto le ascelle. Quindi perciò sono di cattivo umore e menano più forte ancora. Soprattutto se gli vai a dire che la tua Gisèle ti aspetta! La mia Gisèle poverina! Era così eccitata al telefono al sentire che stavo arrivando di corsa subito da lei. Non dovrei dirglielo ma glielo dico lo stesso, però lei non venga a dirmi che è sconv-

niente, io me ne batto le scatole: mi ha detto al telefono: «Vedrai, mi sono depilata il triangolino». Allora io le faccio: «vengo, vengo, ma tu non muoverti che arrivo subito di volata!». Salto in macchina, guido a tavoletta, passo tre semafori col rosso, sono gasato, l'animo in subbuglio: la mia Gisèle s'è depilata là sotto! Mia Gisellina adorata! Non capita tutti i giorni nella vita, ehilà! In Boulevard Lemonnier, tutto bloccato, c'è la manifestazione, sfilano gli agricoltori, non ci sono santi vaffanculo voi e la vostra Europa, per me!

Strizzargli le palle, dovrei, sicuro! Un altro uguale. Abbondante. Lascia, sanguina io so, lascio sanguinare, per quello che conta adesso! Sono rimasto bloccato per un'ora. Ce la fai tu, mi ci vedi te, chiuso a me nella carriola, bloccato per un'ora mentre penso alla mia Gisèle? Io no. Allora per forza mi sono attaccato al claxon come un matto, un altro avrebbe fatto lo stesso. Allora per forza no, ho tentato di sorpassare salendo sul marciapiedi. Allora per forza, ero pronto a sfondare nel mucchio. Addosso ai coltivatori diretti greci o svedesi che ne so, chi se lo ricorda cosa stava succedendo in quel momento, e del resto me ne sbatto le palle. Povera Gisèle! Quegli stronzi di vigili mi hanno sequestrato la macchina. Per due ore, scortato al commissariato! «E sia già contento che se la cava in due ore, firmi qua». Ho chiesto che rilasciassero dichiarazione che mi avevano picchiato col manganello. Hanno detto: «D'accordo allora ti teniamo qui fino a domani, d'accordo? Ad ogni modo dovevamo calmarli, no?». Ho pensato a Gisèle, ho detto: va bene, va bene, e ho firmato. Sequestrata, la mia macchina. Minimo fino al processo, hanno detto. Una Mitsubishi nuova di zecca. A me piacciono solo le giapponesi. Se la tengano la loro Europa, macchine comprese, io me ne sbatto. Stronzi del cazzo. Fuori del commissariato ho telefonato a Gisèle. E giù pianti, e pianti e pianti a non finire. Fiumi di lacrime alle mie orecchie per telefono. Ripeteva: «Sono così delusa, delusa, delusa». Un ritornello: «Dovevi venire subito, me l'avevi promesso, dovevi prendere un'altra strada». «No, ormai non venire», ha aggiunto, «non ne vale più la pena». E io come un idiota a chiederle: «Perché, sono già ricresciuti i peli?». Perché glielo avrò chiesto? Il nervosismo, capisci. Misericordia che figuraccia! Ha dato un urlo e ha sbattuto giù il telefono.

Dammene un altro uguale. Tanto. Perché l'ho detto? Parlo sempre troppo. Tutto è fottuto adesso.

Barista - Ma no. Forse no.

Uomo - Povero fesso che non sono altro. O Gisèle, Gisellina mia. Mai vedrò il suo triangolino bello liscio e pulito. Troppo tardi. Fottuto, sgonfio, naufragato. La vita è una lurida troiata. Erano giorni e giorni, sa, che mi teneva in sospenso. Non ha mai voluto farsi toccare. Neanche un bacio, neanche una carezza. «Tutto assieme», diceva, «vedrai, sarà stupendo». Per fidanzata, fidanzata lo era. Ma io restavo a bocca asciutta. E adesso,

tutto assieme, che avrei potuto avere tutto.

Persino il triangolino s'era depilata. E tutto andato a schifo. Una ragazza seria. «Voglio un figlio tuo», mi diceva. E tutto a schifo. Per poche cose dette così senza pensare, istintivamente. Dopo, non sei più in grado di afferrarle. Mentre ero in macchina, già l'immaginavo: domenica, inizio a farle il ritratto. Sono un pittore dilettante e i nudi sono la mia esclusiva. È il mio genere. E Gisèle sarebbe stata il mio capolavoro. Così si era depilata in fondo al pancino. Glielo avevo suggerito io, pure se neanche l'avevo ancora sfiorata. Un mio consiglio, avevo insistito. In vista del quadro. Amore e pittura, tutta la mia vita. Un quadro potentemente erotico. Erotico ma attenzione, non pomografico. Quando dipingo, faccio arte. Niente stronzate, niente stupidaggini. Gisèle lo aveva capito bene, tant'è s'è depilata. L'ha fatto per me. Invece, io al telefono, quella frase, non potrò più ritirarla. Distruggerò tutte le mie tele, dico addio alla pittura. L'ho detto. Anche all'amore dovrò rinunciare? Ci sarà un fioraio da queste parti? Oh ma insomma! A cosa servirebbe! Tanto me ne sbatto.

Barista - Nella strada accanto. Li prenda bianchi. Rose, tulipani, crisantemi magari o un'altra specie qualsiasi, non ha importanza, ma che siano bianchi. In casi simili, è il non plus ultra.

Uomo - Lo credi? Davvero? Ah me felice d'averti incontrata. Appena l'ho vista attraverso i vetri mi son detto: entra qui. Come un naufrago che s'aggrappa al relitto di legno. Come un assetato che trova il bicchiere pieno! Dai, un altro uguale. Giusto per darmi il via. Gisèle, Gisellina! Un enorme mazzo di fiori bianchi. Un fascio enorme. Tanto grande che non riuscirà a vedermi dietro. Lo credi, davvero, che verrà ad aprirmi?

Barista - Ma certamente.

Uomo - Tieni il resto. Tieni tutto. Vado, così le chiedo di scostare un po' le gambe e delicatamente, con mano raffinata, le darò tante frustatine, una per ogni fiore che il mazzo contiene. Poi domenica, attorno al ventre nudo, apparirà sul quadro un tappeto fiorito. Il mio capolavoro! Ti mando l'invito, vieni e vedrai che meraviglia!

L'Uomo esce.

Barista - Eppure ce ne sono tipi così, più di quanti si possa immaginare...

Caracala - Disgustoso. Certe volte, mentre affetto la carne, mi dico che gli animali sono più puliti dei cristiani. Ma perché è saltata fuori con quell'idea dei fiori? Eh? Anche lei magari è una viziosa, per caso?

Barista - Ah va bene, allora finisce svelto di bere e se ne va come un razzo. O chiamo il padrone che sta su nell'appartamento di sopra. Qui vizioso non ce ne sono. Una brava ragazza e basta. C'è da chiedersi chi ha la mente contorta qui.

Caracala - Quando sono costretto a sentire certe cose, come ha detto quello screanzato...

Mi scusi. Mi perdoni. Chiedo perdono, la supplico. Mari... non ce la faccio a chiamarla col nome di

mia madre. Tutto è così orribile... Cosa stavo dicendo?

Barista - Che non se la sentiva di chiamarmi col nome di sua madre. Sarei proprio curiosa di sapere perché.

Caracala - Mi scusi, la supplico.

Barista - Ma certo, va bene. E nemmeno è il caso di farla tanto grossa.

Caracala si alza di scatto ed esce correndo, con la cartella di coccodrillo sotto il braccio.

Barista - (Gridando verso la strada) Ehi, non ha pagato il conto! Torni indietro! (Rientra) Eccoti servita, ben ti sta, Marinette. Non me la sono meritata? È che si fida troppo Marinette, si fida veramente esagerata, è il suo debole, eppure lo sa benissimo che l'uomo è lupo all'uomo. Figurarsi con la donna! Quindi non cadiamo dalle nuvole, quando ci accorgiamo che esiste chi soffre di solitudine. Lo stesso nome di sua madre e ohi! Se la dà a gambe! Tutti uguali, gli uomini! O ti depili il triangolino o ti dai il rossetto attorno ai capezzoli. Finché lo fanno gli altri, la fan ridere, Marinette, però lei preferisce restare tradizionalista. Ben comoda sul letto, senza manie strane. Posizione normale lui sopra lei sotto. Hi hi hi! Niente male per quel poveretto, insomma: la macchina sequestrata! Bocca asciutta a ripetizione. Anche il padrone s'è stancato di Marinette. E lei pure era stufa dell'alito pesante del padrone. Però è proprio vero, almeno quello, quando si dice, no? Più hanno l'alito cattivo, più gli viene voglia di baciarvi. I tipi timidi sono più gentili. Non hanno smanie esagerate quelli, come si suol dire. In via di principio almeno. La regola d'oro per far sì che duri: sesso non strafare, tenerezza non lesinare. Eppure mai una volta che duri. Quindi in sostanza così stanno le cose, ci puoi giurare. Soltanto nei sogni dura. Però attenzione: il tempo di un sogno che svanisce. Tutti pezzi di cretini schifosi com'è logico che siano. Brutti sporcacci tutti quanti. Piazzartelo ben bene, eh, darci dentro senza esclusione di colpi e posizioni, e poi ciao, bella ciao a te chi ti conosce. Troppo sentimentale Marinette, il che farà la sua rovina. «Se non fossi così solo, un pensierino ce lo farei»: era un bel po' che non si sentiva la solita canzone. Marinette non è poi così matusa però, e di varici neanche l'ombra ne ha. Certo, però, dopo lui se la squaglia senza pagare il conto. Lo stesso nome di sua madre! Il padrone mi farà una sfuriata ora che scende. Da quando hanno aperto il pub inglese qui a fianco, clienti in netto calo. E allora è sua la colpa? «Marinette finisce che chiudo bottega»: tutti i giorni la stessa solfa. E nel pub mica l'assumono la Marinette, loro le cercano giovanissime. Giovanissime che parlino l'inglese. E vai con l'ottimismo, mantiene giovani! Finché non spuntano i problemi di salute! E non ha l'ombra di vene varicose, signore e signori, possono constatare de visu rigirala come vuoi, gambe e interno coscia una perfezione! Queste almeno!

Ritorna Caracala, sempre con la borsa di cocco-

drillo sottobraccio, e un mazzo di fiori in mano.

Caracala - Sono per farmi perdonare. Che era una viziosa, ho detto, ma è stato un increscioso errore. Mi perdoni, la prego. Mi perdona?

Barista - Senti 'sto tipo! Ma sono magnifici.

Caracala - Frutto di strenua lotta! Perché quell'animale è ancora fisso là che vuole comprare tutto quello che c'è di bianco in negozio. Ha requisito un tassi, il fioraio confeziona i mazzi e lui li stipa dentro man mano che sono pronti. Gli costerà una fortuna, c'è della gente che ti chiedi dove va a pescarli i soldi. «Bene», faccio io, «adesso la smette con tutto questo traffico, qui non c'è tempo da perdere». Sono fatto così io, c'è la volta che m'innervosisco e sfogarmi è un sollievo. Sempre in lotta, in conflitto con la timidezza. Con mia madre sarò timido in eterno ma con gli altri, imparo a combattere. Mi dico: Cara, fissa l'avversario negli occhi.

Barista - Si chiama Cara?

Caracala - Caracala. Non gliel'ho detto? Tutti mi prendono in giro, evidentemente. È stata mia madre, ancora una volta colpa sua. Aveva letto un libro il cui protagonista si chiamava Caracala. Mi capitasse tra le mani, quello scrittore, vedi che polpette ne faccio! Anche mio padre lo ha trovato carino come nome. A scuola i professori mi chiamavano ventiquattro carati. «Ha ventiquattro carati e una calligrafia da maiale, non si vergogna?». E be', e allora? Ognuno ha la calligrafia che gli viene! E gli altri i miei compagni, loro mi hanno subito chiamato venti cacche. «Venti cacche, senti che puzza!». E io mi dicevo: affronta l'avversario fissalo negli occhi. Quante ne ho cercate a scuola di botte! È il destino di quelli un po' più piccoli degli altri. Ho detto: un po'. Sono più alto di un vietnamita medio. Uguale, mal che vada.

Barista - Anche Napoleone era basso.

Caracala - Me l'aspettavo. Non si sprema molto quanto a originalità. Ma non mi offendo: battuta gentile comunque. Lei è molto gentile come donna. Persino io, il solitario, sono rimasto commosso.

Barista - Questi fiori sono davvero magnifici. Ma lei è matto, non doveva disturbarsi. Se penso che se n'era andato senza pagare! Grazie, mille grazie. Pensiero squisito da parte sua.

Caracala - Attenta, ho molti difetti, lo so, ma sono onesto. Ho capito di aver sbagliato, ho voluto rimediare. Profondamente onesto. Persino il fioraio, l'ho pagato. Non voleva servirmi. «Non vede che sto già servendo il cliente, aspetti che abbia finito con lui!». Bastava vederlo come sculettava, 'sto fioraio! Frocio, indubbiamente!

Barista - Il fioraio questo, qui nella via accanto?

Caracala - Ah io li fiuto quelli, a dieci chilometri di distanza.

Barista - Se lo conosco bene, io. Si fa il suo bicchierino qui da me quasi tutte le sere. Ha moglie e tre figli.

Caracala - Ah!

Barista - Poveretto, sua moglie è all'ospedale da

diverse settimane. Un brutto affare. I medici non se la sentono di operare subito. Tentano innanzi tutto una terapia a base di radiazioni.

Caracala - La porta del tassi era aperta. E sa che cos'ho fatto? Ho preso uno dei mazzi già là dentro. Il più bello, naturalmente. Rientro nel negozio. «Quanto spendo?». Il fioraio ha fatto finta di non sentire. Frocio forse no, ma ipocrita o mezzo sordo sì. O ipocrita o mezzo sordo, di lì non si scappa.

Barista - Sono bellissimi i suoi fiori, gliel'ho detto. Non per questo c'è motivo di dire la prima cosa che le passa per la mente. Il fioraio si chiama Victor se vuole saperla tutta. Ebbene Victor è tutto fuorché sordo. E ancor meno ipocrita. A me quella persona piace. Anche se ha l'alito cattivo. E quel che è vero è vero. Alla verità ci tengo.

Caracala - Bene, be', se lo dice lei. Del resto la mia storia non le interessa nemmeno.

Barista - Chi gliel'ha detto? Pernaloso, per di più!

Caracala - Ecco ci risiamo, anche lei ci si mette. Tale quale mia madre. «Cara, come sei suscettibile! S'offende solo a guardarlo». E allora, uno com'è, è.

Barista - Beh e allora, la sua storia?

Caracala - Mettiamo come dice lei che il fioraio non sia sordo. Facciamo di necessità virtù. Ma ciò non vuol dire che riusciva a sentirmi. Io cercavo di parlarlo e lui non mi ha sentito.

Barista - Le voglio credere. Cosa molto plausibile. Nemmeno io sono sorda eppure a volte non sento un cliente che mi chiama. Coi clienti, la testa dovrebbe essere sempre presente dappertutto. La testa e le gambe. Così, Victor non l'ha sentita?

Caracala - No. E a quel punto, s'è fatto sotto il tassista: «Perché ha prelevato i miei fiori dal sedile posteriore?». Un arabo, logicamente. Qui sono tutti di loro. Non ha notato quante macellerie arabe che aprono un po' dappertutto?

Barista - Gli arabi è un altro paio di maniche. In questo le do ragione. Io, del resto, come donna, non mi andrebbe l'idea di ritrovarmi araba. Riesce a vedermi col chador, come lo chiamano? Io non ci riesco. Ciò che ho, voglio che si veda. Anche il naso. Prendere o lasciare.

Caracala - E non stiamo a indagare che razza di carne devono comprare per venderla così a poco! C'è chi dice che allevano in cantina loro stessi delle capre e non mi stupirei! E mica mangiano la carne di maiale gli arabi. Neanche capaci di venderla! E noi ancora, fortunata la concorrenza. Anch'io cosa crede, il porco mi fa orrore. Le altre carni, passi, se proprio devo mangiarle. Ma il maiale no. È il gusto che non mi va: troppo insipido, una delusione. Mia madre, quella non mangia altro. Maiale, nient'altro che maiale. A quel punto ho detto educatamente ma con fermezza al tassista: «Ciascuno i cavoli suoi che Dio benedice i propri». Ha alzato le spalle, ha capito che non mi lasciavo manovrare. Lo guardavo fisso negli

occhi. Uno guercio, per di più, si vede immediatamente e per un tassista è perfino pericoloso. Pensa che sia permesso, anche soltanto ammissibile?

Barista - Se ne vedono di tutti i colori, coi tempi che corrono.

Caracala - «Quanto le devo?», ho chiesto di nuovo. Nessuna risposta. Ho posato i soldi sul banco ed eccomi qua. Si chiama Victor, dice, il fioraio? Ai suoi occhi io non esisteva. Lo trova normale? Troppo piccolo, non c'è dubbio.

Barista - Ci risiamo. Ecco è di nuovo suscettibile.

Caracala - Ciascuno è quel che è, gliel'ho appena spiegato. Quindi, glielo dica da parte mia, all' egregio signor Victor, che io esisto. Gli dica semplicemente questo: «Senti Victor, Caracala esiste, anche se è piccolo». Promesso?

Barista - Voi uomini, siete mica semplici. Non lo dico per criticare. È così, poco da fare. Però glielo dico, promesso.

Caracala - Giurin giuretto? Lei è una di quelle che a incontrarla ci si sente proprio contenti, toh. E ha l'aria onesta. Come me. Lei capisce: avrei potuto prendere i fiori e portarmeli via senza pagarli. Ma è da quando mio padre se n'è andato con la negra, che sono diventato onesto. Prima, se nessuno mi guardava, hoplà, in sacoccia e chi s'è visto s'è visto. Insomma, una volta o due ci sarò cascato. La timidezza va combattuta, gliel'ho detto.

Barista - È lei che lo confessa, spontaneamente. Io sul suo conto non avrei mai avuto un simile sospetto.

Caracala - Beh, beh, ammettiamolo che mi vanto un po'. A lei non si può nascondere niente. Diciamo che farmi scivolare in tasca qualcosa alla chetichella spesso ne sentivo l'impulso. Ma davvero, mi mancava il coraggio. Non ho mai osato fino al punto... Peccato, in fondo.

Barista - Se le interessa, la cosa non mi disturba affatto.

Caracala - Ad ogni modo, dopo la partenza di mio padre con la sua negra, nemmeno più l'impulso. Onestà e nient'altro. Dalle mani al cervello. Pelato ma onesto, Caracala. Ecco, questo sono io. Eppure non ci guadagno un granché, sapete! Non ci ha nemmeno avvisati che partiva, questo è certo, ma la vigilia della partenza, mi ha fatto un regalo. L'unico regalo che m'ha fatto in vita sua. Eccolo qua.

Mostra la borsa in coccodrillo.

Barista - Che carina.

Caracala - Utile. È di coccodrillo. Ci metto i miei documenti importanti. Per l'appuntamento. Sto aspettando un tizio, come le dicevo. Mia madre, per il fatto che sono macellaio, lei pensa che abbia i lingotti d'oro in cassaforte. Evidentemente non è lei che cura la mia contabilità. Faccio tutto da me, tutto da solo. Gli ordini, i tagli, il macinato, gli affettati che il grossista non mi fornisce direttamente confezionati, scorte di magazzino, pulizie, contabilità, tutto. Tutto, da solo. Certo che mi pia-

cerebbe, malgrado tutto, trovare magari qualcuno che mi tenesse la contabilità. Per un commerciante è un lavoro impegnativo.

Barista - Ah sì?

Caracala - Voglio dire: qualcuno di cui potersi fidare totalmente. Soltanto che ecco, io non mi fido di nessuno. Sono fatto così.

Barista - Un valido aiuto, dice, qualcuno che le desse una mano? Una mano magari anche in negozio? Una donna amabile e sorridente dietro il banco, attira i clienti.

Caracala - Non mi tocchi questo tasto, soprattutto niente sull'argomento!

Barista - Bene bene non s'offenda! Non è il caso. Silenzio.

Caracala - Se sapesse! Ma come fa a saperlo? Ho l'aria di un brav'uomo, vero? A guardarmi, l'aspetto del brav'uomo ce l'ho, vero? Anche se mi sono dato qualche aria, dicendo che una volta ero solito farmi scivolare qualche cosina nelle tasche.

Barista - Ma certo, sicuro. Perché me lo domanda?

Caracala - Eh be', il fatto è che non bisogna fidarsi di me. Anche se ho l'aria del brav'uomo, non bisogna fidarsi di nessuno. Crede forse lei che mi fidassi di mia madre? No, nemmeno di mia madre mi fido. E lei, se lei avesse avuto un po' meno fiducia, con mio padre, forse lui non se la sarebbe svignata con la negra. Lei sostiene che negli ultimi tempi a lui ci stava attenta. Eppure dal momento che un uomo si mette a frequentare una negra, la faccenda si nota, non le pare? Soprattutto una negra che di statura lo sorpassa di una testa buona! Tutto il quartiere lo sapeva. Mia madre no. Lei, tutta presa dai suoi tacchi a spillo, non si preoccupava abbastanza di mio padre. «Va', esercitati pure nelle tue famose cinque lingue», gli diceva, e non avendo nessuna voglia di stargli assieme, lo spediva a dormire nella stanza accanto. Se almeno avesse chiesto a me di occuparmi di lui!

Barista - Oh bella! Lo avrebbe fatto?

Caracala - Che cosa crede? Certamente! Sebbene il mio sogno fosse uno solo, un unico sogno, da quando ero piccolo: che fosse lui mio padre a restare a casa dimenticato. E io partire andare tutto il giorno a Ostenda. Andando a Ostenda, penso che a mia madre sarei riuscito a parlare. Dopo, era troppo tardi. Ma se mi avesse chiesto: «Sta' attento tu a tuo padre», bene l'avrei fatto.

Barista - Lei però non gliel'ha chiesto?

Caracala - No.

Barista - Così lei non se n'è occupato?

Caracala - No. Non me l'ha chiesto.

Barista - E lui via, partito, per cui lei s'è arrabbiato?

Caracala - Sì.

Barista - Ed è sempre arrabbiato?

Caracala - Sì. Anche se mi ha fatto un regalo.

Barista - Ma dal momento che partiva, non era un po' come le cedesse il suo posto? Il posto

accanto a sua madre? Per andarvene a Ostenda, magari, voi due soli, ad esempio?

Caracala - Se non era un po' come cedermi il suo posto? Ah ma ora lei comincia a stancarmi con tutte le sue domande! Di che si sta impicciano, insomma? Le dò il dito si prende tutto il braccio e il resto dietro, se non sto attento, mi fa fuori tutto il resto! Attenta bella mia, niente trabocchetti. Caracala non è quello che lei pensa. Aspetto un tizio e allora nell'attesa, chiacchiero, così per ingannare il tempo. La mia vita privata resta mia privata. Una confidenza o due, ma poi alt mi fermo. Il fatto è che andando via con quella negra, mio padre, per me e per mia madre c'è stato da soffrire abbastanza, per le conseguenze. Almeno lasci stare, anche lei, non venga a lavare i panni sporchi in comune. Ognuno ha la propria dignità.

Barista - Ma vuole smetterla una buona volta sì o no? Stia zitto, le ripeto. Non le ho chiesto niente io. Le sue faccende non m'interessano. Si riprenda i suoi fiori, chi li vuole, non ne ho bisogno (Gli getta il mazzo davanti. Lunghissimo silenzio).

Caracala - Una birra, prego. Con che ritardo marcia certa gente, è incredibile. E ogni volta il ritardo aumenta.

Altro lungo silenzio.

Barista - Adesso mi ha offesa. Troppo comodo rimproverarmi di essere curiosa io. Troppo comodo davvero. Sono stata sposata per sei mesi: stessa storia. Lui sosteneva che andavo a rovistare nelle sue carte mentre dormiva. «E fortuna che non sogno ad alta voce – diceva – altrimenti non perderesti una parola di quello che dico». Lui sognava ad alta voce ma non se ne accorgeva. Era convinto che io lo pedinassi come un segugio continuamente. Lei pure, magari, il mio naso, le sembra troppo lungo?

Caracala - Il naso troppo lungo?

Barista - Eh.

Caracala - Io, sul suo naso, non ci trovo niente da ridire. È persino piuttosto carino. Grosso ma carino. Ma le donne, sono talmente complicate! Mia madre tale e quale, te! Mia madre che quasi quasi non riesce più a camminare per via delle vene varicose e la sola cosa che la interessa è una verrucina che le spunta lì sul mento! Passa ore e ore a osservarla davanti allo specchio. Non ha il coraggio di sfiorarla, nemmeno con la punta del dito. Non fa che guardarla. Ci sta delle ore le assicuro. E a me fa venire il nervoso. Non ho il coraggio di dirglielo, però mi scoccia terribilmente. Un giorno finisce che spacco lo specchio. In tanti pezzettini. Così vedrà che terrà conto delle sue vene. Avrà di che preoccuparsi un po' più seriamente e non perdersi dietro a quella verruca insignificante.

Barista - Non è che sia sempre delicato al massimo, sa.

Caracala - Ciascuno è quel che è. (Silenzio)

Vorrei chiederle una cosa. Le spiace?

Barista - Cosa vuole chiedermi?

Caracala - Vorrei che riprendesse i suoi fiori. Non insisto ma mi farebbe veramente un gran piacere. Perché è vero che a volte sono troppo impulsivo e perdo la pazienza.

Silenzio.

Barista - Li metterò in un vaso con dell'acqua. Altrimenti lasciati lì appassiscono.

Caracala - E mia madre nemmeno, non lo sopporterebbe.

Barista - Cosa?

Caracala - Lasciare appassire i fiori.

Barista - Non parliamo più di sua madre, vuole?

Caracala - Ma che le prende? È lei che mi assilla tutto il tempo con domande al suo riguardo! E poi, parlo delle persone che conosco, io! Normale per l'omero? Tranquilla che non le parlerò certo della negra di mio padre! Abbandonarci per andare a vivere con una negra più alta ancora di mia madre! Magari lui s'illudeva che avrebbe potuto parlarle con lei, le sei lingue straniere! E non è mica perché è una negra, nossignore, deve sapere che non sono razzista io! Cosa si crede?

Barista - Per me non mi credo un bel niente.

Caracala - Se soltanto sapesse! Quanta c'è n'è di gente piena di idee preconcepite: un macellaio, è per forza un brutto, un senza cuore o addirittura razzista. Per me, un uomo è un uomo. Anche se, nel caso, fa il macellaio come me. Ciò che conta è che è un uomo, tutto qua. Anche se l'uomo è solo. Sempre solo. E in più, pare che fosse anche facoltosa, la negra! Sorella di un tipo nel commercio, grandi imprese, import-export e compagnia cantando. Ma non dovrei raccontarle certe cose.

Barista - Se le va, mi racconti pure tutto quello che le viene in mente. Tanto, nella vita, io le ho passate tutte.

Caracala - Eh sì, le abbiamo passate tutte, come lei dice. Ma si ha un bel dire, per quanto si viva, si è sempre soli. Ci faccia caso, c'è gente che vive delle proprie piccole manie, sembra che le dia sollievo. Come mia madre e le sue vetrine. Bene, d'accordo, parlo di nuovo di mia madre. Sono fatto così. Pazienza.

Barista - È più forte di lei eh?

Caracala - L'ha notato anche lei! Spesso dico a me stesso: Cara, smettila con la fissazione di tua madre. Ma dopo, niente da fare.

Barista - Cosa intendeva dire, con le vetrine di sua madre?

Caracala - A casa sua, lei ha due armadi a vetrina grandi così che occupano tutto lo spazio disponibile. Sta in un appartamento tanto stretto, sa. E cosa c'è dietro alle vetrine? Scarpe coi tacchi alti! Non ce la fa quasi più a camminare, ma fa la collezione di scarpe coi tacchi alti! I più alti che riesce a procurarsi. È quasi un'ossessione, si trascina per la strada col suo bastone, rischiando di cadere ad ogni passo, ma una volta la settimana bisogna che faccia il giro di tutti i negozi di scarpe dei dintorni. Vedere i nuovi arrivi. Controllare che non siano arrivati dei tacchi ancora più alti di quelli

che ha già. E le scarpe esposte in fila, le lucida, le lucida, non la smette di farle brillare. Eccetto si capisce per guardarsi la verruca. C'è puzza di lucido in tutto l'appartamento. E quando le saltano le sue crisi, sa che fa? Si spalma di lucido, sulla faccia. Eh le donne, dei caratterini che glieli raccomandando. Di bello c'è che con lei viene voglia di parlare apertamente.

Barista - Complimento carino. Sono commossa.

Caracala - Se esagero, non si faccia scrupolo però.

Barista - Niente paura.

Caracala - Ecco le volevo dire ancora: io le donne, sa... Vero è che non ci so fare. A lei lo dico. Non dovrei.

Barista - Non c'è niente di male.

Caracala - Ma io continuavo a ripetermi: se ci è riuscito mio padre, ci riuscirò anch'io. Bisogna almeno che uno si faccia le proprie esperienze. E insomma un uomo è un uomo.

Barista - Sicuro.

Caracala - E così, eccoci qua... Eccoci qua...

Con quel sorriso. Denti bianchi. Bianchi da non credere. E labbra grandi tutte rosa. Veniva a comprare la carne quasi tutti i giorni. In effetti è a quel punto che mi sono detto definitivamente: mia madre non verrà mai a stare con me. Gnomò, gnomò e gnomò.

Barista - Era suo sacrosanto diritto.

Caracala - Ah la pensa anche lei così? Perché il casino era... troppo complicato, capisce? Quella che se ne veniva quasi tutti i giorni a comprare la carne... era una negra! La cosa la sorprende neh! Glielo garantisco io: negra pure lei! Sarà stupido ma è così. Però le faccio notare che non l'ho voluto io, mi è capitato tra capo e collo senza andarmelo a cercare. Negra sì ma una donna magnifica, grande e magnifica con le sue belle labbra rosa e i denti bianchi da non credere. Era proprio la grande occasione. Una terribile coincidenza. Mi dicevo: qualsiasi altra va bene ma quella no, non una negra almeno. Invece quella era. Pativo le pene dell'inferno. Gli uomini sono fessi e io, io sono il più fesso degli uomini. Ecco, questo sono io. Caracala. Aspetti non è finita. Un giorno, mentre era di nuovo lì a comprare la carne, mi ha detto che cercava lavoro. Il cuore mi batteva come un tamburo. Le ho risposto: «Possiamo ripartirne, chissà». E noti che dicendolo, non mi sbilanciavo per niente.

Barista - Ha avuto una bella fortuna, quella.

Caracala - Dopo, mi sono guardato negli occhi. Mi sono guardato negli occhi e ho ripetuto a me stesso: «Lanciatì, Caracala, lanciatì!». L'indomani è tornata da me e io mi sono lanciato.

Barista - Bravo.

Caracala - Macché, cosa dice, lei non si rende conto. Dopo, ho sofferto le pene dell'inferno. Peggio ancora. Averla lì vicino tutti i giorni della settimana, per tutto il giorno, alta e slanciata, magnifica, col sorriso sulle labbra di rosa. Quanto

al lavoro, niente da eccepire, oh no! Ottima lavoratrice. Innanzi tutto però, con mia madre io stavo sulle spine. La mia macelleria non è situata molto vicino a casa sua e lei non ci poteva mai venire, d'accordo. Del resto lo sa bene che non potrà venirci mai. Nemmeno in taxi. Non ne avrebbe il coraggio. È fatta così. Le sembrerà strano ma è così. Se venisse, è la volta che la strozzo. E lei lo sa benissimo. A ciascuno il proprio territorio. Poi dopo mi son detto: e se glielo spifferasse qualcuno? Mia madre non tratta con molti nel quartiere, è sempre stata altezzosa. Altezzosa in pieno. Buona questa come definizione di mia madre. Ma comunque, se qualcuno glielo avesse riferito: «Una negra lavora da suo figlio», a 'sto punto, guai seri, il finimondo poteva capitare. Alta e magnifica, col sorriso sulle labbra di rosa. E nemmeno la clientela si mostrava scontenta, anche se si trattava di una negra. Perché con la gente non si sa mai. Le dirò: forse è tutto lavoro del mio cervello, ma ho l'impressione che per tutto il tempo che la negra ha lavorato da me, le crisi di mia madre siano salite di frequenza. Lucido a manciate sparso sul viso. Può darsi che sia soltanto il mio cervello a macchinare. Un'idea fissa. Magari le crisi non cambiavano, né più né meno mantenevano la frequenza solita. Perché sa, sarebbe troppo semplice, meccanico, il parallelo: con me ci lavora una negra e subito mia madre si pasticcia di lucido il viso. Davvero troppo semplice. Non le pare?

Barista - Ma lei era soddisfatto del suo lavoro?

Caracala - Mentre lei serviva i clienti io non smettevo di guardarla. Soffrivo come un cane. Era riservata, sempre riservata. Alta e magnifica però. Ecco.

Barista - Ecco cosa?

Caracala - Ecco la storia.

Barista - Tutto qua? Però è andata via, visto che è solo a lavorare, mi diceva.

Silenzio.

Caracala - Oh santo Dio! (Silenzio) Me ne vuoti un'altra.

Silenzio.

Barista - Oh la capisco benissimo. Io lo stesso, certe cose mi stanno sullo stomaco. Non è il caso di mio marito, quello è un bel po' che l'ho dimenticato. Ma ciascuno ha le sue difficoltà da superare. Potrei raccontargliene un sacco anch'io, se volesse.

Caracala - Tutte le notti, tutte, lo stesso incubo. L'ho dimenticata chiusa nel frigo grande e lei è morta congelata.

Barista - L'ha uccisa!

Caracala - No, nell'incubo, quello è il mio castigo. No, non l'ho uccisa.

Barista - Dio sia lodato!

Caracala - Ma per me, come fosse successo davvero. O quasi. Ad ogni modo, è come fosse morta. E anche se non è per colpa mia, mi sento responsabile. Venti cacche è il responsabile. Me

ne dia un'altra. Per me non avrei mai risposto a un annuncio matrimoniale sul giornale. E neppure avrei mai messo piede in una di quelle feste danzanti per scapoli. Chi è solo è solo e basta. Ma lei mi stava accanto tutto il tempo, tutta la giornata. Eccetto domenica e lunedì. Anch'io chiudo lunedì. C'è minor passaggio nel quartiere. Lunedì vado da mia madre. Tutto sudato, mi risveglio in un bagno di sudore! Quando mi sogno di stringere fra le braccia il suo cadavere congelato. Dimenticata nel frigo! Tutte le notti. Adesso lo capisce perché non mi va di sentir parlare di sogni o di incubi?

Barista - Mi scusi, non potevo saperlo.

Caracala - Non l'ho fatto apposta però l'ho dimenticata. Nel sogno, voglio dire. Ogni notte si ripete uguale.

Barista - Perché in realtà non è andata così, vero?

Caracala - In realtà... Non volevo, non volevo, non volevo! Non sapevo come dirglielo, lei era così riservata. Gentile, allegra, sorridente eppure riservata. Mi veniva in mente mio padre e le sei lingue che conosce. Poi mia madre che in mia assenza ne approfittava per guardarsi la verruca per ore. Chi è solo è solo e basta. Ora un sabato però lei mi fa con quel sorriso: «Domani prendo il treno e me ne vado a Ostenda tutto il giorno». Di solito, non mi confidava mai niente della sua vita privata. E neanche io, non osavo chiederle niente. Ma quando mi ha detto vado a Ostenda, non ho saputo trattenermi. Stavamo tutt'e due là dietro il banco e io ho... l'ho guardata negli occhi. Volevo parlarle, dirle tutto ma ho avuto paura che qualche cliente entrasse proprio in quel momento. Certe cose bisogna poterle dire senza rischio di essere disturbati. Altrimenti si sciupa tutto. Ad ogni modo s'è sciupato tutto. Venti cacche è un fesso, un povero fesso. (Silenzio) Al punto in cui siamo, tanto vale raccontarle il seguito. Le ho detto: «Devo farle vedere una cosa». Ho aperto la grande cella frigorifera, ci sono entrato e lei m'è venuta dietro. Là eravamo tranquilli, nessuno ci vedeva. Mi sono voltato verso di lei e le parole sono sgorgate spontanee: «Io l'amo». Era fatta, finalmente. Lei mi ha guardato con un'aria... Un'aria stupita. Stupefatta direi quasi. Credo che tutto s'aspettasse tranne questo. Cosa che, avrei dovuto darmela subito, non era un segno del tutto positivo. Ed è stato in quell'istante, cosa che non succede mai, ma proprio mai al mondo, che la porta della cella frigorifera s'è chiusa. Chiusa di colpo. Eravamo bloccati nella cella frigorifera. E al buio più assoluto. Credo che sia stato il gatto. Perché non le ho detto che possiedo un gatto. Un animale tiene compagnia quando si vive soli. Mi pare ancora di sentire mia madre, toh: «Guarda bene non portare mai quell'orribile animale in casa mia». Chissà che cosa s'immaginava! È stato uno sbaglio dirle che avevo preso un gatto. Gli volevo proprio bene a quella bestia. Il gatto, ha dovuto accorgersi che non stavamo più dietro il banco e

se n'è venuto con l'intenzione di sgraffignare un pezzetto di carne. E nel passare, clac! La porta della cella frigorifera. Così è andata senza dubbio. Perché non trovo altra spiegazione. E noti, povera bestia, non me la prendo con lui. L'occasione fa l'uomo ladro. Eppure la sera stessa, me ne sono liberato. Non mi chiedo in che modo.

Barista - L'ha ucciso!

Caracala - Non me lo chieda. Non avrei potuto tenerlo, dopo ciò ch'era successo. Del resto era un gatto nero, il mio. Sarebbe bastato guardarlo a farmi venire voglia di piangere. La vita è stupida, stupida da piangere... Lei non ha il coraggio di chiedermi che cosa è successo quando la porta della mia cella frigo è scattata, neppure? All'inizio nient'altro che silenzio. Eravamo così sorpresi, Tania e io! Tania! È la prima volta che pronuncio il suo nome da quel giorno! Santo Dio! All'improvviso l'ho sentita tutta contro di me, continuava a non dire niente, ha semplicemente emesso un piccolo gemito e io ho pensato...

Allora l'ho presa fra le braccia, così, nel buio più assoluto e nel gelo della grande cella frigo, io non pensavo a nient'altro, io nemmeno ci pensavo a quella porta che si era chiusa. Ho creduto, credevo... Stupido da piangere, le dico. È per via di quel suo gemito leggero. Senz'altro aveva paura, semplicemente. Oppure aveva urtato contro qualcosa, semplicemente. Tentava di divincolarsi. Io volevo abbracciarla. Non avevo mai stretto una donna fra le braccia. In vita mia. Si dibatteva, ha detto: «Mi lasci». Siamo caduti tutti e due. Nella gran vasca della carne da salsiccia che avevo preparato due ore prima. Ne faccio sempre un bel po' il sabato perché la vecchia della rosticceria qui accanto la domenica tiene aperto e me ne prende una parte lei. E là, in mezzo alla carne da salsiccia, lei s'è messa a strillare. Come un'ossessa. Io a dirle: «Si calmi, Tania, s'aggiusta tutto, si troverà un sistema per aprire la porta, stia calma». Avrei dovuto mollarla, questo è certo. Quel corpo tutto ardente, quel corpo così tenero contro il mio nel gelo della cella frigorifera! Lei si dimenava, gridava, la mia faccia è affondata nella carne e siccome respiravo forte ho dovuto mandare giù, fino ai polmoni, così mi sono messo a sputare, mi sentivo male e non riuscivo più a respirare ed è a quel punto che lei mi ha morsicato. Guardi qua, la cicatrice. Un bel ricordino, sì! S'era alzata e continuava a urlare, e io sentivo il sangue che mi pisciava caldo giù giù e la porta s'è aperta. La vecchia della rosticceria di fianco, logicamente, che veniva a prendere la sua polpa da salsicce. Quando si dice il caso. Perché quella, non vedendo nessuno, s'era allarmata, aveva cercato dappertutto, poi aveva aperto la gran cella così a caso. No, certo che no, non aveva sentito Tania gridare. Quando la cella è chiusa, impossibile sentire alcunché di quanto capita là dentro. E del resto, a fil di logica, non deve succedere niente in una cella frigo. Ma, come ha precisato la vecchia bottegaia più tardi, capita di leggere sul giornale

che un macellaio s'è chiuso senza volerlo nella sua cella grande ed è per quel motivo che ha aperto. È vero, si trovano a volte dei macellai morti di freddo. Congelati. Avrei preferito che restassimo congelati tutti e due, Tania e me. Come le dicevo, la vita è d'una stupidità da piangere. Lei è uscita senza dire una parola dalla cella ed è andata via. Senza voltarsi. Senza nemmeno fare caso alla carne che le restava incollata alla gonna bianca e alla giacca. Senza nemmeno degnarmi di un saluto. Non l'ho mai più rivista (Silenzio). Me ne vengo un'altra. Mettono sete, i ricordi. E poi, sa, la bottegaia non ha detto cose molto carine sul mio conto nel quartiere. La clientela non marcia più così a gonfie vele.

Barista - Ah, nemmeno dalle vostre parti.

Caracala - Forse finisce che cedo e sloggio la macelleria. Un altro ramo, chissà... Una peschiera... Più nelle vicinanze di mia madre, faciliterebbe le cose.

Silenzio.

Barista - Se almeno non avesse tentato di baciarla... Chissà perché, gli uomini non perdono mai il vizio di sbaciucchiare? Con l'alito che si ritrovano.

Caracala - No comment. Non vale la pena di farmi la morale. Caracala è abbastanza grande per sapere da solo che cosa deve pensare di sé.

Barista - Non si tratta di morale. Soltanto è un tentativo di immaginare come la cosa avrebbe potuto almeno prendere una piega positiva. Per me, avrei voglia di piangere.

Caracala - Pianga sugli affari propri. Ecco dov'è la piega positiva. Ciascuno si condiscia l'insalata come gli piace.

Barista - Allora, le sue storie doveva tenersele per sé. Nessuno le ha chiesto di venirmele a raccontare. Forse che le racconto le mie disgrazie, io? E tutto con la scusa che ho lo stesso nome di sua madre!

Caracala - Le ho già proibito di tirare in ballo mia madre. Attenta eh, lei si crede forte adesso che ho avuto la debolezza di lasciarmi andare a confidenze eccessive. Alle donne, non dovrei mai neanche rivolgere la parola. Ficcano il loro naso lungo dappertutto. E lei più delle altre, poi.

Barista - Poveraccio! E se li riprenda i suoi fiori! (Glieli getta). Fallito!

Caracala - Esatto. Ha detto giusto (E si mette a piangere).

Barista - No, aspetti, è troppo idiota. Non volevo farle male. Non sono il tipo.

Rientra l'Uomo dal volto insanguinato.

Uomo - Oh, ma che fortuna, capito a proposito, anch'io mi metto a piangere così facciamo coppia.

Barista - Lo lasci stare, ha un dispiacere serio.

Uomo - Ah perché io il dispiacere ce l'ho da ridere? Prima di tutto che ne sai tu di quello che è successo tra il prima e il dopo nel frattempo? Niente, un bel niente. Sempre la stessa musica con le donne. Parlano prima di rendersi conto.

Quindi lascia parlare me e soprattutto dammi qualcosa da bere.

Barista - Facile criticare le donne. È un continuo criticare le donne. Tutto è sempre colpa delle donne. Hanno le spalle solide, non trova?

Uomo - Se uno entra in un bar è perché ha voglia di bere. Lo stesso di prima, abbondante.

Barista - E dopo si ritrovano belle sole. E neanche l'hanno chiesto loro. Ah ma giorno verrà che avranno il coraggio di dirvi ciò che pensano sul vostro conto.

Uomo - Lo vuoi sapere che cos'è un dispiacere serio? Allora guardami e bene in fondo agli occhi se non ti fa schifo. Laggiù potrai leggere cos'è un dispiacere serio! Avanti guarda, tanto non ti mollo, leggi! Riesci a vedere la scena? Sono certo che vi è rimasta impressa. Per me, è come se continuasse a svolgersi proprio qui, sotto i miei occhi. Ci mancava accidenti anche la porta con la serratura antifurto! Gisèle non mi voleva aprire e io scrollavo la porta così forte che ne ho ancora le spalle indolenzite. Ci facevo una bella figura, furbo, con tutti i miei fiori sparsi sul pavimento! Una testa di legno, più dura di quella di Gisèle non la trovi neanche se la cerchi col lantermino. Vista da fuori, una fidanzata del tutto carina, ma all'atto pratico, una testa di legno. Quando dice no, è no. Neanche l'angolino delle labbra sono riuscito a sfiorare! E oggi ho rovinato tutto.

Scrollavo la porta, avrei continuato a scollarla fino a domani sera. Ma ho sentito qualcuno che saliva le scale. Indovina chi era, scommettiamo, non l'immagineresti mai! La bella rossa, la rossa fuoco che abita proprio al piano di sopra, sopra a Gisèle! Servimene uno uguale... Uno schianto di ragazza e poi, come se non bastasse, una di quelle scie di profumo lascia al passaggio! M'ero detto più d'una volta: se Gisèle non abitasse qui, sarebbe proprio il bocconcino adatto al caso mio. Lo sai bene come siamo, noi uomini. Siamo tutti uguali, niente ci farà cambiare. E io, inoltre, sono un impulsivo. Un difetto e una virtù. Le due in una, prendere o lasciare. Allora, di colpo, ho pensato: non vuole aprire, be', io me ne sbatto. Che se li guardi da sola, ricrescere, i suoi fiorellini. Non sarò certo io a violare la sua intimità turbata. Rompo il fidanzamento, detto fatto. E senza preavviso, ho offerto il fascio di fiori alla rossa di fuoco. Be' che te ne pare? E quella com'era stupita! «E non pensi che abbia in testa cattivi pensieri – ho subito precisato – è un omaggio alla sua bellezza. La sua bellezza davanti alla quale chino il capo rendendo umile omaggio», ho soggiunto. A strabuzzare tanto d'occhi, la rossa di fuoco. Tanti fiori in un colpo solo non li aveva mai ricevuti, me l'ha confessato. E il suo profumo, fatti conto, da togliere il respiro, da farti venire la pelle d'oca! Ho pensato: farò di lei un quadro stupendo. Un nudo sconvolgente. Domenica comincio. Il mio capolavoro. E non soltanto un corpo che è un incanto, ma pure un volto... Un viso d'angelo. A immagi-

narsela, la vedi uscita fresca fresca da un collegio di suore. Durante il servizio militare, ne ho conosciuta una uguale. Una rossa fuoco uguale, con un superbo nasino all'insù e delle labbra sottili e nervose come il pesce ghiozzo. Sopracciglia depilate. Le sopracciglia depilate erano di moda all'epoca. Più innocente di un Gesù Bambino. In quel momento la porta s'è aperta con uno scatto secco: Gisèle, pallida come un cadavere, con in mano un coltello da cucina. E gli occhi di una furia. La conosco io, pronta ad ogni eccesso. Quegli agricoltori europei, gliele strizzerei io le palle. Detto tale e quale. Avresti dovuto vedere Gisèle! Non c'era da scherzare. Del resto nessuno scherzava. La bella rossa s'è messa a strillare, che non ti dico. A salti sui gradini quattro a quattro è andata a barricarsi in casa sua. Meglio così. La conosco come le mie tasche, Gisèle. Insomma, voglio dire, il suo carattere. Scatenata. Giù calci ai fiori a più non posso, io non m'azzardavo a intromettermi. Ha calpestato tutto quanto. Tutti i miei fiori bianchi. Ha calpestato il mio amore per lei. Perché ho subito capito che in verità non avevo avuto nessuna intenzione di rompere il fidanzamento. Sì, ha calpestato tutto. Per colpa della rossa. Una dichiarazione impulsiva che lì per lì ho fatto alla rossa. Parlo sempre troppo. Sei stata tu a consigliarmi: comprale dei fiori bianchi, un mucchio di fiori bianchi. Gliene ho comprato un mucchio. Dammene un altro uguale.

Barista - Fiori, è la giornata dei fiori, non c'è che dire. Stanotte me li sogno, sta' a vedere.

Caracala - (All'Uomo) Ora anch'io la guardo bene negli occhi. Sto aspettando qualcuno ma ciò non mi impedisce di dirle: anche lei se l'è cercata. E non aggiungo altro. Ma questo, volevo dirglielo. Visto che lei trova bello spaparanzare in piazza la sua vita privata.

Uomo - (Alla Barista) Questo chi è? Ce ne sono sempre di questi pezzenti che hanno voglia di buscare delle bastonate. Ma non sono più in vena, assolutamente. Perciò gli svaghi, rinviamenti ad altra data. Per oggi, abbasso la saracinesca. Lei non mi ha nemmeno guardato, mi ha sbattuto la porta in faccia e me ne sono tornato indietro con la coda tra le gambe. Sul pianerottolo, uno sfracello con tutti quei fiori. E io con una tomba scavata nel cuore. La vita sa è una vacca troia. (A Caracala) Non si dovrebbe avere un po' di considerazione quando uno fa naufragio, perdio? Perché dev'esserci sempre qualcuno pronto a tenervi la testa tuffata sott'acqua? La stessa cosa l'ho ripetuta poco fa ai poliziotti: non ci siete mai, quando servite per dare una mano a sbrogliare qualche casino. Come con quei coltivatori diretti: avrebbero potuto scegliere un altro giorno per fare l'Europa unita, come dicono loro.

Caracala - (Alla Barista) Villanzone. Cos'altro non saprei. Anche conoscendo sei lingue, non troverei un'altra definizione.

Uomo - (Alla Barista) È inutile, non ci riesce a

provocarmi. Impulsivo, ma una volontà di ferro. Quando dico: saracinesca abbassata, vuol dire non si entra. La sai la barzelletta del parapigioggia e della macchina da cucire?

Barista - Oh! Adoro le barzellette! La racconti.

Uomo - No, non è una vera barzelletta. Un parapigioggia e una macchina da cucire si incontrano. Ma s'incrociano appena. E ciascuno va per la sua strada. Lui e io.

Barista - Tutto qua?

Uomo - È già abbastanza, no? Vuota, dai, lo stesso, tanto, di più. La cosa che invece non ti ho detto, è che Gisèle, col coltello in mano, era bella nuda. Ma ero così scosso che non ho neanche pensato a guardarla attentamente. E ancor meno a prendermi una vista della sua... laggiù. E lo faceva apposta per me. Bella nuda, sai, s'era messa per aspettare me. E tutta quella storia l'ha sconvolta a tal punto che non ha pensato a rivestirsi. E per sopraggiunta oggi avevo un appuntamento manco mi viene in mente dove e con chi. Ah sì, un macellaio che ha intenzione di cedere il negozio. Per via di Gisèle, gli ho telefonato, gli faccio: tenga conto che ritardo. Se le va di aspettare, mi aspetti lì al bar all'angolo chiesa di Saint-Gilles, devo passare da quelle parti, arrivo appena posso. Un tipo con una voce un po' strana al telefono. Ma ciascuno ha la voce che ha. Gisèle, mettiamo, lei ha una voce un po' stridula. Ad ogni modo, anche quell'affare, andata buca anche quella, è proprio la mia giornata. Oh, pazienza, alla fine, me ne sbatto. Peccato, comunque: di macellerie da cedere non è che ce ne siano poi tante sulla piazza, al momento. E ho la sensazione che mi fosse capitato il cliente adatto. Era indeciso il macellaio, ma avrei potuto convincerlo. Ho talento in questo. È il mio campo: transazioni, passaggi di proprietà in attività commerciali. È un mestiere come un altro, no? Cosa avete tutt'e due da guardarmi così, come fossi diventato una negra?

FINE

Copyright by Paul Emond

In apertura, una scena dello spettacolo *Inaccessibles amours* di Paul Emond, regia di Roumen Tchakarov, Bruxelles, Le Rideau (foto: Nicole Hellyn).

FAR AWAY, di Caryl Churchill. Traduzione francese di Marie-Hélène Estienne. Regia di Peter Brook. Costumi di Ysabel de Maisonneuve. Luci di Philippe Vialatte. Con Kathryn Hunter, Julio Manrique, Jodhi May. Prod. Théâtre des Bouffes du Nord, PARIGI.

No, non sono le strida di una civetta a turbare il sonno della piccola Joan, ospite della zia Harper in un "bel posto" immerso nella natura. Ma Joan è una di quelle bambine che imperterrite smontano motivazioni poco credibili in cerca della verità. Anche quando questa è un segreto, anche quando si rivela un'altra, atroce menzogna, che vuole lo zio picchiare uomini e bam-

bini con una sbarra di metallo perché li "aiuta" a evadere. Ma il mondo di Joan è fatto così, inesorabilmente diviso tra amici e nemici, persone che fanno del bene e infami traditori, noi, i buoni, e gli altri, i cattivi. Poi, divenuta grande, Joan lavora per confezionare cappelli, astratti o decorati con animali, immensi e stravaganti, da utilizzare solo una volta, in occasione della parata dei condannati a morte: solo uno sarà premiato, gli altri saranno bruciati con chi li indossa, metafora di un effimero che s'apparenta alla vita, mentre sullo sfondo già si prospetta la corruzione dei governanti e dei dirigenti dell'impresa di cappelli. L'ultimo testo teatrale di Caryl Churchill, non particolarmente accattivante alla lettura, è tutto giocato sulla contraddizione tra una quotidianità apparentemente serena e rappresentata con surreale, impalpabile ironia, e una realtà intessuta di presenze inquietanti, misteri a tutti noti ma accortamente celati e repressi. Punta su questi contrasti la regia di Peter Brook, che sceglie quale scenografia naturale solo le mura annerite e disastrose dei Bouffes du Nord e si avvale di un terzetto di abilissimi interpreti dalla pronuncia fortemente marcata, sorta di



a Parigi con la regia di Brook

CARYL CHURCHILL e i cappelli dell'Apocalisse

di Giuseppe Montemagno

stranieri in una misteriosa terra di nessuno in cui ciascuno è, prima di tutto, straniero a se stesso e alla propria esistenza. E l'intera vicenda tende a lievitare, gradualmente ma inesorabilmente, fino all'ultimo incontro tra i tre personaggi, distesi su un tappetino che rappresenta la cartina del mondo, ormai totalmente coinvolti nello scontro finale. Al quale tutti sono chiamati a partecipare: le vespe e le farfalle, i macellai thailandesi e i dentisti lettone, gli spietati coccodrilli e i cervi infidi. È l'orrore di una guerra visionaria e apocalittica, alla quale anche Joan (un'intensa Jodhi May), ormai adulta, non può esimersi dal contribuire, uccidendo due gatti e un bambino, mentre ormai anche il tempo è passato dalla parte dei Giapponesi, a Madagascar si uccide con la luce ed è ormai prossima la mobilitazione dell'ombra e del silenzio. Uno scenario senza speranze, che, con la sola forza della parola, coinvolge lo spettatore, ormai partecipe del destino di Joan, costretta a guardare il fiume e a immergersi nell'acqua. E «quando si è appena immerso il piede, non si sa bene cosa accadrà. E l'acqua ti circonda le caviglie, da tutti i lati». ■

di Sara Soncini

Teatro di guerra, teatro di pace: questo il titolo del seminario organizzato da Oxford Research Group e Royal Shakespeare Company al Barbican di Londra, nei mesi di gennaio e febbraio. Punto di partenza per una riflessione sul teatro come luogo e mezzo per interrogarsi sul nuovo ordine mondiale, per sviscerare le cause dei conflitti ed elaborare possibili soluzioni, è stata la messinscena di *The Prisoner's Dilemma*, l'ultimo testo di una trilogia iniziata nel 1990 con *The Shape of the Table* e proseguita nel 1994 con *Pentecost* che David Edgar ha dedicato all'Europa del dopo Guerra Fredda. Un pubblico eterogeneo composto, fra altri, da operatori di pace, membri di associazioni non governative, delegati afgani reduci dai negoziati di Bonn, diplomatici e incaricati Onu (tra cui Larry Hollingworth, responsabile dei soccorsi umanitari nella Sarajevo assediata) corrispondenti di guerra, analisti di *game theory*, ha assistito col fiato sospeso a quasi tre ore di spettacolo applaudendo l'intelligenza e l'intensità emotiva con cui Edgar ha saputo ricreare nello scarso spazio scenico del Pit l'atmosfera dei negoziati di pace, gli sforzi per costruire un terreno d'intesa e il vanificarsi di questi sforzi davanti agli squilibri di potere, agli interessi economici – *in primis* quelli degli stessi mediatori – e ai fantasmi della Storia. Chiaramente affascinato dal parallelismo tra setting diplomatico e set teatrale, Edgar introduce nella prima scena, ambientata nel 1989 in un'aula universitaria della California, alcuni dei giochi di ruolo di cui la diplomazia fa largo uso – tra questi, il noto "dilemma del prigioniero" che dà il titolo alla pièce. I partecipanti a un seminario sulla soluzione pacifica dei conflitti sono impegnati in una simulazione, ma la logica semplice e asettica dei modelli teorici comincia a fare acqua nel momento stesso in cui viene applicata a un caso concreto: il conflitto tra la Caucasia, un' ex repubblica sovietica, e la Drozdania, un'enclave a maggioranza islamica che reclama a sua volta l'indipendenza. Edgar ha preferito ricostruire un conflitto fittizio tra nazioni inventate per evitare lo spirito documentaristico e per rendere possibile il riferimento a numerosi scenari di guerra contemporanei: dalla Palestina alla Cecenia, dalla Bosnia all'Irlanda del Nord, dal Kosovo all'Afghanistan.

The Prisoner's Dilemma mette a fuoco le differenze culturali, storiche ed economiche che rendono tanto difficile costruire un linguaggio della pace. Quando, grazie alla mediazione di Gina Olsson (una straordinaria Penny Downie), i delegati caucasici e drozdani giungono al dialogo durante un colloquio informale e segreto in Finlandia, il drammaturgo ci mostra come l'accordo che potrà scongiurare lo scoppio di una sanguinosa guerra civile dipenda let-

teralmente dalla sfumatura di una singola parola: "rinunciare" alla violenza, un verbo che, dopo un tesissimo braccio di ferro, verrà sostituito con un sinonimo che non implichi una condanna dell'unica strategia politica a disposizione dei ribelli. Allo stesso modo, i dialoghi di Edgar scandagliano il non detto o l'indicibile, il sottotesto degli interessi reali che si cela sotto il linguaggio formalizzato della diplomazia e della politica internazionale, il divario tra ciò che una parte dice e quello che l'altra "sente". Tanto che, come ha osservato il regista Michael Attenborough, in *The Prisoner's Dilemma* il mezzo è veramente il messaggio: in una Babele di lingue perlopiù sconosciute allo spettatore (il "caucasico", basato sul bulgaro, il "drozdano", un miscuglio di azero ed altre lingue altaiche occidentali, il finlandese di Gina e della sua famiglia, e poi ancora francese, tedesco e italiano nella scena del fallimento dell'accordo ambientata a Ginevra) è l'inglese come lingua della diplomazia, come lingua franca, a diventare oggetto di discussione, nella sua fittizia universalità e neutralità. I consensi unanimi tributati allo spettacolo nella sua ripresa londinese dopo l'acco-

The Prisoner's Dilemma di David Edgar, simulazione di un negoziato di pace che mette a fuoco le difficoltà e le ipocrisie della diplomazia internazionale, e *The Lieutenant of Inishmore* dell'irlandese McDonagh, satira della violenza terroristica, eleggono il teatro a luogo di riflessione sui nuovi conflitti mondiali

al Barbican di Londra



La scena entra in guerra

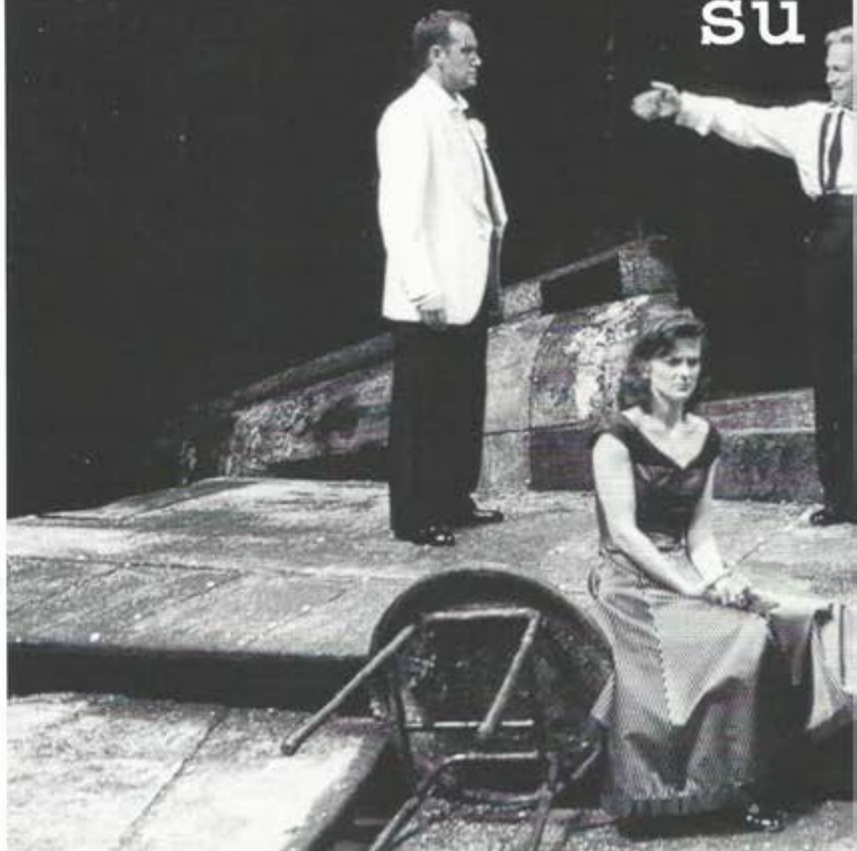
glieria più tiepida ottenuta in estate a Stratford dimostrano che in seguito agli avvenimenti dell'11 settembre e al debutto afgano della lunga guerra di George Bush il pubblico è oggi più disposto a prestare ascolto alla complessità di questo testo e a identificarsi con gli sforzi disperati ma coraggiosi di trasformare il nostro mondo da un teatro di guerra in uno di pace. Se David Edgar allarga lo sguardo oltre i confini nazionali nel suo ambizioso *state-of-the-world play*, la situazione conflittuale che occupa maggior spazio nel teatro e nel cinema britannico di questo inizio 2002 è, com-

prendibilmente, quella nord-irlandese. È forte, dopo la ripresa del processo di pace culminato nel *Good Friday Agreement* del 1998 e nel trentennale del massacro di *Bloody Sunday*, la volontà di fare i conti con gli spettri del passato e arrivare ad una *reconciled narrative* su cui costruire un futuro di convivenza pacifica. Nell'arco di poco più di tre settimane la televisione britannica ha trasmesso ben due film sulla strage del 30 gennaio 1972, *Sunday* di Jimmy McGovern e *Bloody Sunday* di Paul Greengrass, oltre a una trasposizione della pièce di Gary Mitchell *As The*

In apertura, Zoe Waites in *The Prisoner's Dilemma* di David Elgar, regia di Michael Attenborough; in questa pagina, Umberto Orsini, Giulia Lazzarini, Ester Galazzi e Luca Lazzareschi in *Erano tutti miei figli* di Arthur Miller, regia di Cesare Lievi (foto: Tommaso Le Pera).

Beast Sleeps che fornisce il punto di vista protestante sui *troubles* in Irlanda del Nord. Di spirito senz'altro più provocatorio è lo straordinario *The Lieutenant of Inishmore* dell'irlandese Martin McDonagh, anch'esso in cartellone al Barbican dopo il debutto estivo a Stratford. Con un dialogo di eccezionale verve linguistica e ironia, perfetto nei ritmi e nei tempi, l'autore di *The Beauty Queen of Leenane* mette in scena una pungente satira della violenza e dei meccanismi con cui si autoalimenta. Isola di Inishmore, Irlanda, 1993. La morte di un gatto provoca l'improvviso ritorno a casa dall'Ulster di Padraic, un terrorista sanguinario completamente sballato che tortura e uccide con la massima disinvoltura ma è devastato dalla morte di Wee Thomas, il suo «unico amico al mondo». Mentre sta minacciando di ammazzare Davey, un ragazzino a torto ritenuto colpevole del "gatticidio", e il suo stesso padre che ha cercato di nascondergli l'accaduto, irrompe in scena una cellula dell'Inla: sono i suoi ex compagni che l'hanno attirato lì per farlo fuori. In soccorso di Padraic giunge però Mairead, sorellina di Davey e sorta di *natural born killer* destinata a una fulgida carriera terroristica; insieme freddano i tre killer e ordinano a Donny e Davey di farli a pezzi ed occultarne i resti. Ma Mairead scopre che Padraic è responsabile della morte del proprio gatto e senza battere ciglio lo fa fuori e lo passa ai due poveretti per la macellazione di rito. Rimasti soli, completamente imbrattati di sangue su un set ricoperto di cadaveri degno del peggior *splatter*, Donny e Davey assistono increduli al colpo di scena finale: da una finestra rientra in casa Wee Thomas, interpretato da un professionalissimo gatto nero in carne ed ossa. È stato lui, con la sua irresponsabile fuga d'amore, a scatenare la carneficina cui abbiamo assistito. In uno scenario mondiale che sempre più ci appare dominato dalla logica del Far West, il sarcasmo con cui McDonagh smonta la "causa" dei terroristi, la loro assoluta perdita di contatto con la realtà, ci mette anche in guardia contro i fondamentalismi di qualsiasi segno, contro la strumentalizzazione di concetti come "libertà" e "giustizia" trasformati in vuoti slogan. ■

Orsini, Lazzarini, Lievi

Lampi d'
su

di Ugo Ronfani

ERANO TUTTI MIEI FIGLI, di Arthur Miller, Traduzione di Masolino d'Amico. Regia di Cesare Lievi. Scene e costumi di Maurizio Balò. Luci di Gigi Saccomandi. Con Umberto Orsini, Giulia Lazzarini, Luca Lazzareschi, Ester Galazzi, Roberto Valerio, Rino Cassano, Elisabetta Piccolomini, Gian Paolo Valentini, Paola Di Meglio. Prod. Erf Emilia Romagna MODENA-CESENA e CTB, BRESCIA, in collaborazione con l'Eliseo, ROMA.

In attesa che la nuova drammaturgia, guardando ai nuovi conflitti del terzo millennio, dal World Trade Centre di New York all'Afghanistan, riprenda il discorso sulla guerra e sulla pace al punto in cui l'avevano lasciato i Kraus, i Brecht e i Kantor, è parso a Cesare Lievi che non fosse inutile riproporre *All My Sons*: con cui un giovane Arthur Miller - che non aveva ancora scritto *Death of a Salesman* - poneva all'America ancora inebriata per la vittoria contro Hitler e Mussolini il dramma di coscienza dei profittatori di guerra. Il giovane Chris - il quale scopre che il padre Joe Keller aveva causato la morte di decine di piloti fornendo all'aviazione, per brama di profitto, motori difettosi, e che fra le vittime innocenti c'era stato anche il fratello maggiore Larry - rappresentò l'America che intendeva conoscere il prezzo, in vite umane e in cinismo di speculatori, di quella vittoria. *Erano tutti miei figli* fu messo in scena in Italia da Visconti, al Quirino di Roma, con la compagnia

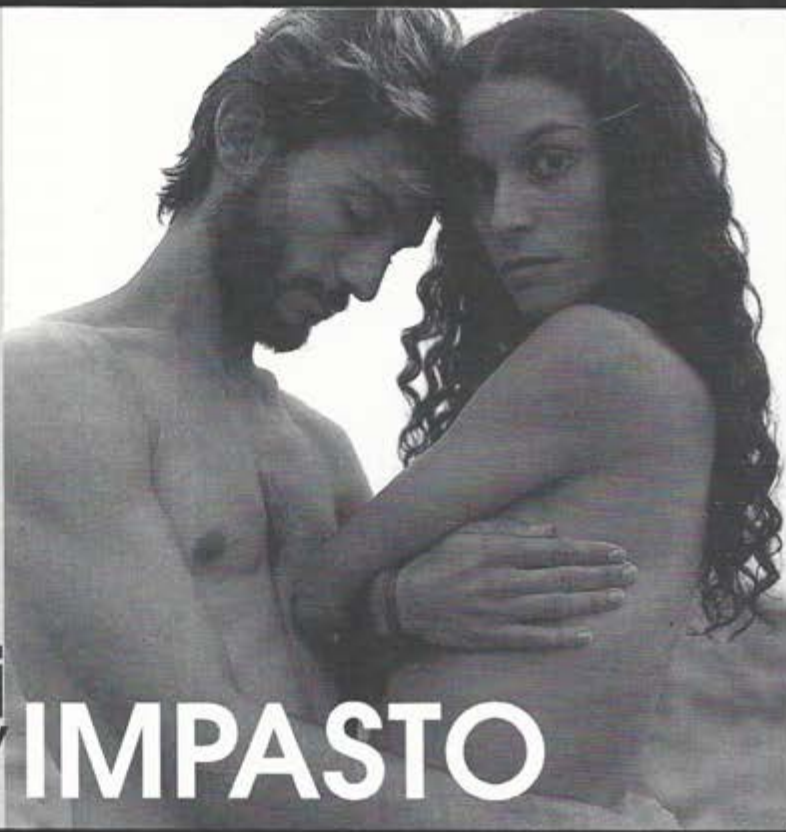
attualità MILLER



Maltagliati-Gassman in quello stesso 1947 del debutto al Coronet Theatre di New York; e nell'euforia della pace ritrovata l'allestimento suonò, da noi, come un omaggio alle virtù autocritiche dell'America democratica. Venne poi, nel clima iper-americano di quegli anni, il film con Edward G. Robinson e Burt Lancaster. Il Vietnam era lontano; soltanto quando le imprese politico-militari degli Usa nei Caraibi, nel Medio Oriente, nel Sud Est asiatico e nei Balcani indicarono che le vicende del mondo avevano preso a girare in altri modi, la tensione morale di un testo come *All My Sons* parve raggelarsi nel passato: ne fu una conferma la rilettura ronconiana, come esplorazione metateatrale della società e del costume dell'America di allora. Quanto sopra per dire il rischio che poteva confermare l'operazione di Lievi. Ammettiamo, perché è così, che la cruda attualità sia intervenuta a sostegno di questa ripresa: l'intervento della enorme macchina militare americana con i bombardamenti nell'Afghanistan sta contrapponendo nei fatti e nelle coscienze - dice Lievi - coloro che fanno la guerra e coloro che con la guerra fanno i soldi; così come il dibattito pace-guerra sta aprendo a quanto pare, come nella "casa degli Atridi" dei Keller, uno scon-

tro generazionale fra padri e figli. E poi c'è qui da noi, recente, l'affare sporco dei pezzi di ricambio truccati degli aerei di cui si è appena occupata la cronaca. Ma per il resto? Per l'operazione teatrale in sé? Di quanto era, oggettivamente, invecchiato il testo di Miller? La mia risposta non può che essere positiva. Lo spettacolo supera la prova del tempo, non appartiene a una archeologia teatrale di pur nobili intenzioni. A cominciare proprio dalla buona tenuta del testo: dove l'impianto naturalistico non è statico, ma evolve dal quadro borghese iniziale a una successiva ramificazione di indizi e inquietudini per sfociare poi, in unità di tempo e di luogo, in moderna tragedia. Non è verboso, il dramma, perché il realismo problematico di Miller non s'irrigidisce in un astratto dibattito di idee, ma viene distribuito fra i personaggi. Ai quali il regista dà autonoma credibilità espressiva: accanto a Orsini, attento a graduare il cedimento di Joe Keller davanti alla verità dei fatti, fino al suicidio, e alla Lazzarini, una Kate pateticamente ostinata a negare la morte del figlio Larry per nascondere la tragedia familiare, Luca Lazzareschi tratteggia con sensibilità e misura la dolorosa rivolta di Chris contro il padre. Non è da meno Ester Galazzi nel rendere le inquietudini della luminosa, onesta Ann Deever, la fidanzata di Larry divisa fra la fedeltà al ricordo e la nuova vita che le promette Chris, mentre Roberto Valerio rende con apprezzabili chiaroscuri la rabbia di Georges, fratello di Ann e figlio del collaboratore di Joe Keller da questi additato come il responsabile della truffa degli aerei. Grazie a questa modulazione psicologica dei personaggi ottenuta da Lievi lo spettacolo procede oltre gli schemi della *pièce* a tesi, e mette bene in evidenza gli snodi teatrali che dal dramma borghese, che ha un taglio quasi cinematografico, precipitano la vicenda, con scansioni di tragedia, verso l'epilogo della morte di Joe, della solitudine di Kate, dell'incolmabile smarrimento degli altri. Al dispositivo di Balò è stata affidata l'amplificazione simbolica dei contenuti, attraverso il successivo svelamento di un unico blocco scenografico: il parco dei Keller, adombrato con teli mimetici che inducono al perdurante ricordo della guerra (quando si alza il sipario lampi, tuoni e un fulmine che schianta l'albero piantato per Larry annunciano la tragedia); e alla fine tutto si trasforma in un sinistro cimitero di aeroplani. Una valenza simbolica forte, che a mio avviso avrebbe potuto essere anche meno esplicita, svelata al pubblico con più prudente (e intrigante) gradualità. In questi anni Orsini ci ha gratificato con prove d'attore rigorosissime. In questo nuovo Miller, quasi ricongiungendosi a emozioni giovanili, egli sa disegnare un altro di quei suoi personaggi burberi, bruschi e risentiti che cercano di nascondere dietro i silenzi, le ambiguità, l'ironia o il cinismo («Un uomo non può essere Gesù Cristo, nel mondo d'oggi», dice a Chris) segrete ferite nei conflitti con la famiglia, la società, la storia. Orsini accompagna il suo Joe Keller alla sua tragica sorte senza inutili patetismi o retorici irrigidimenti, col passo fermo di una recitazione di asciutta epicità. E Giulia Lazzarini mette a disposizione di un rapporto di professionale complementarità con Orsini la sua sensibilità vibrante, la sua arte di rendere strazianti implosioni e improvvisi gridi dell'anima: una Kate complice della tragedia per devozione e amore. ■

i protagonisti della giovane scena / 11



Gli ingredienti dell'IMPASTO

di Cristina Ventrucci

Attenzione alla parola, danza, canto, temi famigliari e impegno politico caratterizzano la comunità teatrale nomade fondata da Michela Lucenti e Alessandro Berti - Dal loro primo spettacolo, *Skankrèr*, nato in un ex gabinetto di un Centro sociale bolognese, all'*Agenda di Seattle* che ruota attorno ai motivi ecologisti del movimento no-global

Tracciare un profilo dell'Impasto, comunità teatrale nomade, significa decifrare un alfabeto che consta di fonemi mantovani come di codice della danza, di temi ricorrenti quale il rapporto padri e figli, di scrittura fisica, canto narrativo e ritmo percettivo. Il gruppo, nato in area bolognese ma oggi "senza fissa dimora", ha un'origine nucleare e uno sviluppo maculare; è stato infatti fondato dalla coppia Michela Lucenti e Alessandro Berti, per poi espandersi e modificarsi di continuo attraverso la sua vita teatrale. Quella dell'Impasto è un'esistenza magmatica, una vita nel teatro che assorbe la vita e che fornisce al teatro un'immaginaria onirica e politico insieme.

In principio fu l'ex-gabinetto di un centro sociale a Bologna, negli anni recenti in cui il fervore di nuove generazioni autogestite cominciava a farsi sentire. Erano (sono) nuove generazioni che hanno preso in mano la propria vita, appropriandosi delle possibilità d'arte e di cultura. A Bologna teatro, musica, videoarte, nuove comunicazioni si mescolano negli anni '90 e producono eventi diversi, tra il Link, e il Teatro Polivalente Occupato, laboratori di arti e culture (quest'ultimo recente vittima dei soprusi della Polizia in un prolungato e allarmante post Genova); ma senza dimenticare che la nascita dell'Impasto ha anche a che fare con la presenza a Bologna del Teatro di Leo e con le suggestioni da lui condotte sul piano teatrale e musicale, con il suo insegnamento di un teatro di poesia, tra sacro e profano, tra commedia e tragedia. È nell'area degli spazi occupati, in un anfratto due per due tolti i sanitari, che nasce il primo studio di *Skankrèr*, o *la famiglia dell'artista*. *Operina per danza, parole e canti*, un grumo di capacità drammaturgiche e fisiche, permeato di umore grottesco e nero, di elementi della provincia pada-

na con foto ricordo di genealogie maledette.

Skankrèr presenta un gruppo che, diversamente da molte altre formazioni nate in quegli anni, pratica la parola nella sua accezione narrativa e poetica. La penna di Alessandro Berti si rivela immediatamente ricca, permeata com'è della suggestione dei corpi stessi, dell'esperienza personale e del linguaggio poetico-punk, post-folk, di marchio rock emiliano (leggi CCCP-CSI). Certi suoi ritratti feroci di padri e di figli posso ricordare, pur senza esservi direttamente legati, il primo repertorio delle Albe con Martinelli autore. Grettezze umane, uria dell'ottusità, dirigenti della piccola-media azienda, eroi dello sport, affetti ancestrali: l'Impasto ha lavorato alla costruzione di un repertorio originale, una mitologia di figure, ritratti perlopiù familiari, ruoli individuati nella vita contemporanea, nutriti dall'«assenza più piena che c'è». In Skankrèr, il quadretto di famiglia riprendeva due genitori radicati nella campagna, in comice primi Novecento, ma con un piede nella balera e con un figlio nell'oggi, aspirante artista. Il gruppo in interno parlava di se stesso nella bestemmia e nell'invocazione divina, nel mutismo di un figlio in tutù e giubbotto di pelle, così come nella materialità di una nenia lamentosa. Guardato e interpretato con animo gelido e carne rovente, l'universo dell'Impasto crea negli anni un affresco beat di rara intuizione teatrale, che non si lascia imbrigliare in forme canoniche, che non si conclude mai in una storia lasciando così allo spettatore quell'ingresso compositivo che accomuna molte scelte teatrali contemporanee. A Skankrèr, preceduto da *Occidentite* e immediatamente affiancato da *Home balòm*, sono seguiti *Trionfo anonimo*, *Terra di burro*, *Rivedere le stelle*, e *Il mondo dei figli*, tentativo non proprio riuscito di costruire un sogno più complesso e articolato dei primi atti unici e fulminei. La forza di questo teatro sta nell'energia sprigionata da un percorso che contempla anche una formazione accademica - Berti e Lucenti infatti hanno frequentato la Scuola del Teatro Stabile di Genova - la quale si sviluppa per reazione sullo scardinamento di formule precostituite. La seconda fase del teatro dell'Impasto, vede il gruppo esplodere di veemenza politica e buttarsi a capofitto nei temi condivisi dei movimenti no-global e dalla cultura ecologista. Il legame diretto con la sfera politica non è comunque nuovo per il gruppo se si pensa che, prima ancora di essere L'Impasto, i due artisti fondatori costruirono un'esperienza legata alla guerra nei Balcani, unendosi in scena a una coppia di artisti bosniaci nella costruzione di un'atto che conteneva, pur nella totale ingenuità formale, la disperazione del momento e la poeticità che sarebbe stata il loro strumento del futuro. Tra le produzioni recenti spicca *L'agenda di Seattle*, un ampio trittico teatrale che unisce la costruzione di una dettagliata denuncia ai poteri occulti dei monopoli commerciali, al lavoro drammaturgico di Berti, questa volta ricucito sulla figura di Antigone, e alla pratica fondante dell'intreccio di canto e danza, ricerca specifica portata avanti con attività di laboratorio dalla Lucenti. Questo nodo è determinante nella fase attuale del gruppo che si sposta per l'Italia - mosso dall'ospitalità di centri quali il Crt e il Css, o dal-

*L'Impasto. Nasce nel 1995 dall'incontro di Alessandro Berti e Michela Lucenti che tutt'oggi costituiscono il nucleo di una formazione fluttuante alla quale si uniscono sempre nuovi componenti sulla base di una continua attività di laboratorio. La storia del gruppo è legata al fermento culturale e sociale che a metà degli anni Novanta ha contribuito alla nascita di nuovi spazi per le arti contemporanee. L'Impasto vede infatti la propria origine affiancarsi all'esperienza bolognese dei "Teatranti occupanti" e i primi spettacoli del gruppo debuttano in spazi improvvisati e autogestiti. Al primo lavoro, *Occidentite* (1995), segue *Skankrèr* (1996), col quale si apre la Trilogia del balarino, trittico di figure familiari padano-punk, che si comporrà successivamente di *Home Balòm* e *Pamphlet*. È del 1997 *Trionfo Anonimo*, gradino iniziale di un lavoro che sfocerà in *Terra di burro*. Seguono poi - in un repertorio di ritratti poetici e folk, con interni di famiglia e estratti dal mondo dello sport - *Rivedere le stelle* (1998) e *Il mondo dei figli* (1999). Il 2000 è per L'Impasto l'anno di una svolta con il debutto dell'*Agenda di Seattle*, uno spettacolo fortemente connotato da istanze politiche, che mette la scena al servizio della controinformazione. Più che di uno spettacolo si tratta di una sorta di happening formalizzato, frutto di un percorso che attraversa i territori e le contraddizioni dell'oggi, coinvolgendo ad ogni replica artisti e giovani del luogo, e intrecciando gesto politico e ricerca fisica e drammaturgica. L'ultimo progetto dell'Impasto è *Il quartiere*, operazione che ancora una volta fa confluire la dimensione artistica e quella politica, mantenendo la modalità laboratoriale e il carattere nomade.*

l'impegno produttivo di festival come Santarcangelo, Volterra e Gibellina, creando situazioni di lavoro collettivo, coinvolgendo ragazzini e adolescenti, denominandosi appunto «comunità teatrale nomade», legandosi alle

problematiche sociali del territorio ospitante, modalità che hanno risvegliato nel mondo teatrale una certa nostalgia per le esperienze di teatro politico e agit-prop degli anni '70. L'Impasto esce sempre di più dalla costruzione formale, non considera mai concluse le proprie incursioni sulla scena, non usa scenografie ma elementi fotografici evocativi, con scatti sui panorami architettonici e ambientali, eventualmente si dota di un tappeto di terra o di mais transgenico e utilizza lo spazio scenico come luogo di un'azione semplice, dove sono i corpi in tensione a parlare. Vi è dimensione politica anche nella modalità produttiva che fugge da tempistiche imperiali (l'impero del prodotto teatrale) per appropriarsi di momenti e tappe espressive, in un gioco di scambio col pubblico, aspirando alla dinamica, impossibile nel sistema italiano, del laboratorio permanente. Dopo il dialetto mantovano, eredità anagrafica di Berti, oggi entrano nel «congiungimento ben temperato» dell'Impasto diverse altre lingue e posture, quando va in scena *Il quartiere*, una striscia di personaggi locali, evocati dal canto corale di un numeroso gruppo di attori-danzatori, dove spiccano la ferocia fisica e interpretativa dell'impetoso Berti - come uscito da certi incubi alla Andrea Pazienza - la danza concreta di Michela Lucenti e la necessità di un teatro devoto al mutamento e a un pasoliniano quanto silenzioso dio delle periferie. ■

“ Dio d'un dio vins a tór, dio d'un dio n'im prom pió Gesù Crést fal murìr, tólmel via da ioc Madona santa fam la grasìa, fal murìr adés Pover fiól l'è dmej k'at mór, l'è dmej k'at mór ades. da Skankrèr, o la famiglia dell'artista, di Alessandro Berti. ”

SAGGI E MANUALI

Michail Cechov, *La tecnica dell'attore*, Dino Audino Editore, Roma, 2001, pagg. 160, € 15,00.

Manuale di lezioni ed esercizi del grande allievo di Stanislavskij, illuminante per tutti e irrinunciabile per chiunque voglia salire sulle tavole del palcoscenico. L'edizione è una traduzione di *On the technique of acting*, del 1991, versione ora rivista e completa di aneddoti ed esercizi eliminati dal testo originale di Cechov del 1942.

Ombretta De Biase, *Da Konstantin Stanislavskij a Marlon Brando*, Editoria & Spettacolo, Roma, 2002, pagg. 123, € 8,00. Indicazioni, suggerimenti, definizioni, esercizi: il libro offre una serie di stimoli divulgativi di diverse ispirazioni a cui attingere per saperne di più sul teatro contemporaneo e sull'attore creativo. Un agile strumento di consultazione per chi «non si accontenta di fare l'attore ma vuole essere attore», completato da una bibliografia e da stralci di un'intervista del 1996 a Coco Martinez.

Alessandro Cappabianca, *Artaud, L'Epos*, Palermo, 2001, pagg. 165, € 18,00.

La vita di Antonin Artaud ripercorsa cronologicamente attraverso le sue lettere, gli scritti, i pensieri, la poetica, gli incontri, i viaggi, la malattia e la sofferenza, fino al manicomio, a farcene un ritratto quanto mai vivo e vibrante. Filmografia, bibliografia e indice dei nomi completano il volume.

Bernhard Diebold, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 2001, pagg. 205, € 17,50.

Ricognizione storica del sistema dei ruoli codificato in Germania nel Settecento e scritto da Diebold nel 1913. Programmi di sala, recensioni e contratti sono le fonti del lavoro che propone un sistema di ruoli aperto a sempre nuovi intrecci ottenuti combinando talento, doti fisiche e caratteristiche del personaggio.

La guida che vi porta a teatro. Dove come quando, una sera... a teatro, GEM Gruppo Editoriale Multimedia, Milano, 2001 pagg. 664, € 14,50.

Terza edizione per la *Guida che vi porta a teatro*, che ripropone il panorama aggiornato dei teatri italiani, con tanto di introduzione storica, profilo architettonico degli edifici, indirizzi, telefoni, mail dei vari enti gestori, piantina dei posti a sedere, indicazione della programmazione, costo del biglietto e segnalazione di bar o ristoranti per il dopo teatro.

BIBLIOTECA



Un futuro per il teatro

Sisto Dalla Palma, *La scena dei mutamenti*, Vita e Pensiero, Milano, 2001, pagg. 227, € 19,63.

Percorso di riflessione e interrogazione sulla scena e il destino del teatro, sino a tracciarne linee possibili per una rifondazione. Contro un approccio razionale dell'uomo moderno e contemporaneo per cui «il setting analitico diventa il sostituto della scena», l'autore ridefinisce il linguaggio teatrale come l'esperienza simbolica più prossima alle origini del senso. Si parte dalla psicanalisi, da Freud e Lacan, dall'interpretazione del gioco come elemento non solo imitativo, ma strettamente collegato al principio di piacere: un evento ludico che si ritualizza attraverso il corpo diventando la scena del dramma. Sfruttando quest'analogia il teatro ritrova un reale dispiegamento di senso e di funzioni archetipiche, che, però, rispetto al sistema attuale, rimangono relegate a un ambito ideale, quasi mai espresso o avvertito nell'attualità degli eventi performativi. Da qui la tesi «siamo alla fine di un ciclo, alla morte di un teatro, non del teatro», e il conseguente tentativo di immaginare possibili nuovi scenari. Attraverso un excursus storico e mediante la riproposizione di vari paradigmi performativi (Schechner, Grotowski, l'esperienza del gruppo di Drammaturgia con Mario Apollonio ed Emo Marconi), si arriva ad auspicare un teatro del futuro che: «dal basso» «sappia irrompere negli interstizi della società e sia in grado di rappresentare punti di coagulo speculari alle domande di cambiamento e chiarificazione delle coscienze», non tralasciando, per altro, la forte necessità di una nuova legge quadro in materia, che tenga conto dell'autonomia degli enti territoriali nei confronti dello Stato e dell'autonomia della cultura nei confronti dei centri di iniziativa politica.



Dieci anni di sguardo all'Est Europeo

Roberto Canziani, *Scene dell'altra Europa, 1991-2001 dieci anni di teatro al Mittelfest*, Leonardo, Udine, 2001, pagg. 152.

1991-2001. Dieci anni in Europa 20 microdrammi, Franco Angeli, Milano, 2002, pagg. 254, € 20,00

Il festival di Cividale del Friuli racconta e celebra in due volumi i suoi dieci anni di attività, che confermano la peculiarità di un lavoro di attenzione e coinvolgimento delle scene dell'Europa centro-orientale. Il Mittelfest oltre a far convivere su uno stesso palcoscenico una decina di lingue diverse, è un'occasione per osservare e registrare i cambiamenti storici di quest'area geografica. Aperto da una conversazione con Claudio Magris sul pensiero europeo contemporaneo, il libro ospita nella seconda parte undici saggi inediti affidati a un gruppo di esperti internazionali, che propongono una ricognizione di quanto accaduto negli ultimi dieci anni in Austria, Albania, Slovenia, Croazia, Bosnia Erzegovina, Macedonia, Ungheria, Repubblica Ceca Slovacchia, Polonia, Ucraina, Bielorussia, Moldavia, Romania, Bulgaria e Jugoslavia. Ne deriva un piccolo atlante delle poetiche e dei cambiamenti nella scena del «vecchio nuovo continente». Allo stesso progetto appartiene la pubblicazione dei venti microdrammi commissionati ad altrettanti autori dei differenti paesi e messi in scena in un unico grande spettacolo per la stessa edizione del festival.





Parole e immagini dal teatro

Maurizio Buscarino, *Per antiche vie. La giornata libera di un fotografo*, Leonardo Arte, Milano, 2001, pagg. 279.

A guardarle le foto di Buscarino sembrano immagini antiche, senza tempo, eppure le quasi duecento fotografie raccolte in questo volume raccontano e documentano alla perfezione un tempo ben preciso: quello trascorso da un gruppo di pellegrine (attrici e drammaturghe) che da Pavia hanno raggiunto Roma camminando lungo la via Francigena. *Per Antiche Vie* è il nome di questa iniziativa voluta e promossa dal Crt di Milano, dal Teatro di Roma e dall'Etì in occasione del giubileo. Nel volume il diario fotografico si accompagna a un vero e proprio diario di bordo scritto dallo stesso Buscarino: sono parole che scandiscono giornate, tradiscono emozioni e nel contempo ci regalano ricordi e pensieri (tra cui quello su Kantor) di una vita nel teatro.



Nota ... il drammaturgo

Albarosa Camaldo, *Alberto Nota, drammaturgo*, Bulzoni, Roma, 2001, pagg. 638, € 30,99.

Ampia e minuziosa biografia del commediografo Alberto Nota, vissuto tra Settecento e Ottocento, condotta in maniera scorrevole e scrupolosa, attraverso fonti storiche (il Piemonte all'epoca di Carlo Alberto) e fonti dirette desunte dalla corrispondenza, spesso inedita, con attori, capocomici, esponenti della cultura e della politica. Il volume, oltre a offrirci uno spaccato storico-artistico del periodo di passaggio tra i due secoli, rappresenta, grazie alla lettura del carteggio con i rispettivi attori e capocomici, un nuovo contributo critico sulla storia delle compagnie Vicereale Italiana e Reale Sarda. L'analisi critica delle opere di Nota, compiuta anche mediante l'analisi completa del "Fondo Nota" della Biblioteca Livia Simoni di Milano e alla consultazione in via eccezionale del "Fondo Nota" di Torino, (in via di catalogazione da parte della stessa autrice), ne evidenzia i motivi originali e le peculiarità della ricerca teatrale e si completa con la pubblicazione, in appendice, di otto commedie inedite, di cui quattro sconosciute alla critica. L'opera è pubblicata nella collana "Le fonti dello spettacolo teatrale", diretta da Paolo Bosio.



L'occhio di Pintér su Shakespeare

William Shakespeare, *Macbeth*, Nuages, Milano, 2001, pagg. 150, € 29,95.

Un occhio alla metallica e sanguigna pellicola di Polanski colora la rilettura del *Macbeth* shakespeariano a opera di uno degli artisti più celebri e colti dell'illustrazione italiana, Ferenc Pintér (autore anche di molte copertine di *Hystrio*). Il volume segue la bella mostra alla Galleria Nuages di Milano, che da anni lavora con i nomi più importanti dell'illustrazione italiana e internazionale, pubblicando preziosi volumi.



a cura di Marilena Roncarà

TESTI

Heiner Müller, *Germania 3. Spettri sull'Uomo Morto*, a cura di Peter Kammerer, introduzione di Jean Jourheil, Ubulibri, Milano, 2001, pagg. 103, € 16,00.

Ultima tragicommedia, e testamento ideologico, del grande scrittore che intreccia citazioni classiche e memoria personale dell'autore. Un balletto di fantasmi che parte dalla sfida Stalin-Hitler, passa attraverso un succedersi di stragi tra gli spettri del Berliner Ensemble e termina, dopo l'entrata in un covo di intellettuali borghesi, con uno sghignazzo dentro una favola squinternata. Una raccolta di materiali curata da Peter Kammerer, completa il testo e fa da corredo ai nove quadri della pièce.

Ivan Simonini, *Mille e una Eva. Dialogo di Aladino con il Genio e la Zingara*, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2001, pagg. 74, € 7,75.

Un misterioso evento mette in crisi l'epico amore di Eva e Aladino, che rappresentano rispettivamente la civiltà cristiana e quella araba. Nemmeno il genio, un simpatico fondamentalista bisex, riesce a rintracciare la causa scatenante dell'incomunicabilità tra i due amanti. Sarà una zingara, sensuale e cosmopolita, a risolvere la questione suggerendo di abbandonare le due culture che l'hanno provocata.



David Mamet, *Reunion e Dark Pony*, Besa Editrice, Lecce, pagg. 88, € 11,36.

Messi in scena per la prima volta a Chicago nel 1976, *Reunion* e *Dark Pony* sono due atti unici concepiti per essere rappresentati nella stessa sera. Il primo narra dell'incontro di un padre e una figlia che, dopo quasi vent'anni di separazione, riescono a dar voce ai loro reciproci sentimenti. Il secondo, un piccolo racconto sui ricordi d'infanzia, nasce come pezzo di apertura, quasi un preludio dell'altro.

CATALOGHI

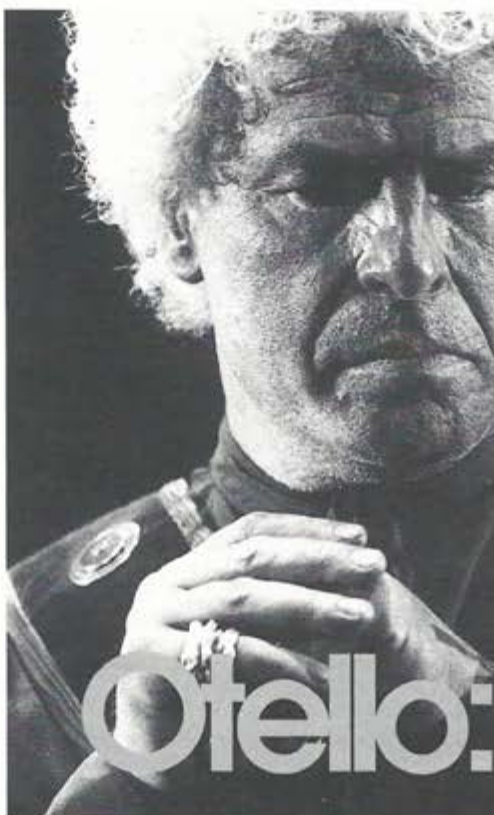
Annex n. 6. *L'arsenale delle apparizioni - cose intraviste alla Biennale*, di Roberto Alajmo, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia, 2001, pagg. 44.

Roberto Alajmo osserva la cittadella di chapiteau allestita al Parco della Bissuola di Mestre lo scorso settembre a La Biennale di Venezia e ne descrive, in un interrotto flusso di pensieri, protagonisti e abitanti. Sono personaggi che vivono tra la pista e la scena, operai, artigiani e artisti che sperimentano spazi e opportunità di un nuovo genere spettacolare: il nuovo circo. Ecco Davide Iodice, la famiglia circense Minetti, l'acrobata Antoine Rigot, Alessandro Serena, Igor Dromesko e la Baraque, Livio Togni, due acrobati, Barberio Corsetti, Gigi Cristoforetti.



Quanti "delitti" (leggete "travisamenti") si sono compiuti nel nome di Ian Kott, l'autore di *Shakespeare nostro contemporaneo*, sulle scene del secondo Novecento? Pensavo a questo assistendo alla prima dell'*Otello*. La regia di Calenda non ha "cucito un abito" su misura per Placido, ma ha "pensato" un allestimento che, a mio parere, si propone come un esempio illuminato e illuminante di "regia critica": non per dovizia di elementi trasgressivi a ogni costo, come la moda vuole, ma costantemente associando il "contemporaneo" al rispetto del testo (fin dalla scelta della traduzione "colta e letteraria" di Agostino Lombardo), la (ri)creazione di un *pathos* teatrale corrispondente al sentire del pubblico di oggi e l'osservanza di quanto di valido la memoria del teatro ha elaborato nel tempo, in un costante equilibrio

(che non vuol dire inerzia) dettato da una vigile cultura teatrale. Soltanto palati guastati dagli abusi trasgressivi di registi specializzati nello stupro dei classici, o dal confronto, fine a se stesso, con gli innovatori a ogni costo dell'*Otello* potrebbero applicare sull'allestimento di Calenda l'etichetta del *déjà vu*: perché il testo è proposto onestamente nella sua integralità, perché i sottotesti freudiani di cui si è fatto uso e abuso restano qui ancorati alla logica e alla dinamica delle passioni, perché ai rumori di guerra del *plot* corrisponde, sincrona, una "guerra della psiche" ch'è il vero sottotesto del dramma, perché la stilizzazione del dispositivo scenico non trascura i segni essenziali dell'epoca, e così i costumi, ispirati alla pittura del Tiepolo, del Moroni e del Velazquez; e così le luci, che isolano figure e cose con stacchi luminosi alla Vermeer. In questa restituzione raffinata ed elusiva, ma non imprecisa, delle ascendenze



storiche del testo e della sua fortuna teatrale non manca neppure un richiamo alla matrice emotiva del melodramma italiano. Proprio per avere rispettato in ogni piega un testo ricco di passioni e di diversità, che si presta a molti piani di interpretazione e di analisi, e proprio perché ha evitato le scorciatoie di certe rozze interpretazioni post-freudiane, Calenda ottiene, ad esempio, di fare di questo *Otello* la storia di un plagio, vittima uno straniero che ha cercato, con la virtù e il valore, di costruirsi un'identità che lo accreditasse nella società della Repubblica Veneta ma che, una volta all'apice di questo riconoscimento, si fa distruggere in poche mosse, come in una crudele partita a scacchi, dalla furiosa incertezza trasmessagli dall'alfiere. Che è uno Iago la cui criminalità muove dall'insinuazione continua, quasi un drammaturgo diabolico che in un sottile gioco metateatrale organizza la discesa agli inferi di *Otello*, di cui prevede e provoca il distacco sia dalla

realtà che dall'immagine di eroe positivo che di sé era riuscito a dare a Venezia. L'interpretazione di Placido, dove la coscienza e lo smarrimento, la sicurezza del potere e l'angoscia del dubbio, la fragilità amorosa e il furore del disincanto si alternano con ricchezza di mezzitoni, conta molto nella resa di una figura così complessa, ben oltre gli schemi: e raggiunge l'acme quando la lingua del capo precipita nel delirio di parole disarticolate e frementi. Mentre l'interpretazione di Iago da parte del giovane Sergio Romano ha una sua forza innovativa perché, messe da parte le convenzioni sceniche del malvagio, egli s'affida alle fluttuazioni di una vorticosa attitudine al male. La Desdemona della quasi esordiente Valentina Valsania ha l'indispensabile, seducente fascino della purezza dei sentimenti e, fra compagni di scena di solida professionalità, Rossana Mortara fa della sacrificata moglie di Iago, Emilia, una figura tormentata e generosa. *Ugo Ronfani*



OTELLO, di William Shakespeare.
Traduzione di Agostino Lombardo.
Regia di Antonio Calenda. Scene di
Bruno Buonincontri. Costumi di Elena
Mannini. Musiche di Germano
Mazzocchetti. Con Michele Placido,
Sergio Romano, Valentina Valsania,
Rossana Mortara, Pino Michienzi,
Giorgio Lanza, Adriano Braidotti,
Giancarlo Cortesi, Leo Zappitelli.
Prod. Teatro Stabile del Friuli-Venezia
Giulia, TRIESTE.

Otello è la tragedia della gelosia, dell'invidia, della diversità, dell'alienazione del linguaggio, della catastrofe ermeneutica, dell'inconciliabilità tra mondi diversi, della civilizzazione. Shakespeare riversa trama, ambienti e personaggi della novella di Gian Battista Cinzio in un intreccio di straordinaria tensione e dalla scrittura potente. Di più: serve agli spettatori un cocktail d'amore, avventura, intrigo e vacanze esotiche. Cipro è l'India di Kipling, con tre secoli d'anti-

cipo: il regno del mistero e del possibile. Ed è il secondo elemento di una formidabile torsione temporale: un primo atto da mozzare il fiato, l'ellissi temporale del viaggio da Venezia a Cipro, la chiusura in ventiquattro ore della vicenda. La pausa (nascosta tra un atto e l'altro) ci restituisce un altro ritmo, quasi un'altra storia.

La premessa conduce a due conclusioni, ed entrambe pesano sull'allestimento diretto da Calenda. La prima è che *Otello* presenta una molteplicità di punti d'approccio. La seconda è che bisogna decidere - soprattutto oggi, dopo quattro secoli e tutto quel che è accaduto in teatro - quale sentiero interpretativo percorrere. Ma la regia sembra imboccarne uno solo. Che è il più semplice, a patto di disporre di un budget all'altezza: il *grand-opéra*. È un *Otello* di taglio operistico, magniloquente nelle architetture, prezioso nei costumi (di una preziosità esibita, anche nell'aderenza ai modelli iconografici), incli-

ne a effetti spettacolari (come i bei duelli curati da Renzo Musumeci Greco), in cui monologhi, dialoghi e scene d'insieme si articolano come arie, recitativi e cori.

La struttura scenografica dovrebbe farsi carico di una sovrastruttura ideologica: la rappresentazione della civiltà veneziana, *rectius* della società borghese e mercantile che omologa tutto a sé. E adultera il senso dell'onore, distoglie segni e significati dal loro corso naturale. Ma l'effetto è piuttosto di un'uniformità monumentale, che è più immediatamente e facilmente leggibile in termini di resa spettacolare (l'involucro di uno scrigno prezioso, ma dentro che c'è?) e psicologica (una cappa che grava sui personaggi). Il risultato è una vaghezza di fondo, che è cosa affatto diversa dalla rappresentazione della polisemia di un testo.

È la vaghezza dello sguardo e delle parole di Iago, *deus ex machina* e controparte scenica del poeta, artefice di un dramma a cui il bravo Sergio Romano presta sinceri accenti di entusiasmo creativo e stupore, e la traduzione di Agostino Lombardo presta accorti *refrain*. Ma ciò che si addice a Iago non si addice necessariamente agli altri. Questi devono risultare come prigionieri del suo intrigo, ma la confezione luccicante lascia intravedere talvolta la meccanicità di uno schema noto da quattrocento anni. Così Desdemona resta nell'ambiguità del suo personaggio - che è cosa diversa dal mistero. E l'*Otello* di Michele Placido pare non aver ancora trovato una personale misura interpretativa: si accende a tratti, si aggrappa alla sua identità di vecchio innamorato di una giovane e di "selvaggio" innamorato della città per cui combatte, assume maschere vocali diverse ma non tutte riconducibili a una stessa linea. E scivola verso un finale un po' macchinoso, che pare fermarsi sulla soglia di una spettacolarità e di un'ampiezza esteriori. *Pier Giorgio Nosari*

Michele Placido e Sergio Romano protagonisti dello spettacolo di Calenda (foto: Tommaso Lepera).

gruppo A.T.I.R

PADRI E FIGLI nel circo tragico di LEAR

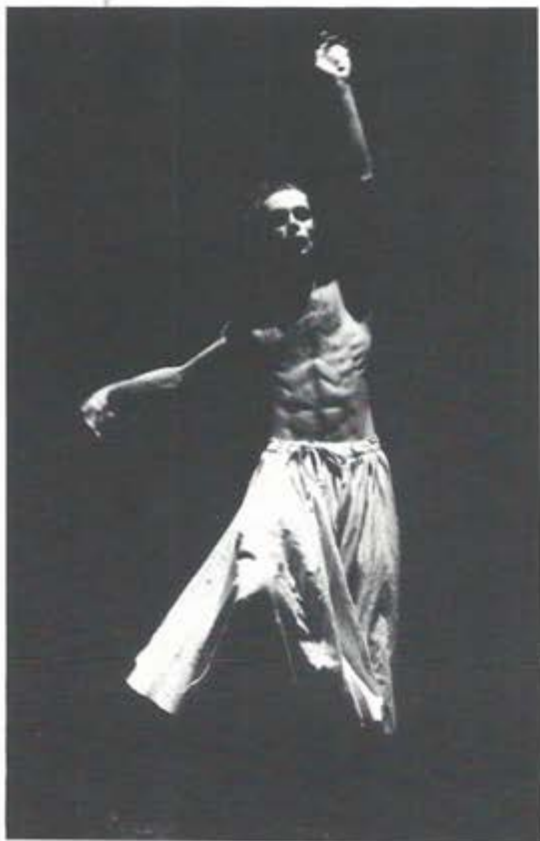
Il disorientamento di una regista che ha perso il padre all'inizio dell'adolescenza e quello di una generazione catapultata in un mondo in cui tutte le battaglie appaiono già combattute e definitivamente risolte. Una tragedia in cui si parla di padri e figli, di potere e umiltà, di "maturità" e follia. E un film, *Tutto su mia madre*, che testimonia come si possano raccontare, con efficace poesia, gli intricati rapporti famigliari. Questi i presupposti di uno spettacolo composito e debordante, in cui la risata e la leggerezza stanno a fianco della nostalgia. Fin dalla prima scena è chiara l'impostazione della Sinigaglia: gli attori agiscono attorno e sopra sgabelli da domatori e Lear stesso ha il volto ricoperto della biacca dei clown. La metafora è esplicitata ulteriormente nel finale, allorché sul palcoscenico viene costruita con ampi teli rossi una tenda da circo. Si scansa qualsiasi espediente da tragedia a favore di una messa in scena orientata dal punto di vista dei giovani, cui confà la malinconica spensieratezza e non il greve melodramma. Lear non domina più la scena – non a caso è interpretato a turno da ciascuno degli attori – ma i figli (non solo Goneril, Regan e Cordelia ma anche i fratellastri Edgar e Edmund) ne discutono il ruolo di padre e si confrontano con la concezione del potere e la maniera di affrontare la vecchiaia che egli incarna. Il testo shakespeariano è scarnificato e la traduzione favorisce una lingua fedele all'originale e tuttavia accordata ai ritmi e alle consuetudini contemporanee. La frenesia di molte scene, l'assunzione di comportamenti moderni (un esempio: Regan e il marito sono assidui cocainomani), una colonna sonora che affianca De André e Rota, il seguito del re composto da una misera, ma alle-

gra schiera di artisti di strada, la morte di Cordelia che impedisce quella del padre, poiché il sipario cala sulla sua disperazione: nel circo in cui la risata cela un'insidiosa e inestirpabile malinconia, il tragico destino di Lear trova spazio soltanto per le sue conseguenze sull'esistenza della generazione più giovane. La regia, insomma, declina nei tempi propri dei suoi trent'anni, con pregi e difetti (tutti perdonabili), la vicenda narrata da Shakespeare. Lo spettacolo è dunque energico e commovente, con efficaci invenzioni visive (mirabile la scena della tempesta, tutta risolta con un accorto uso delle luci e la severa coreografia degli attori fattisi sbandieratori) e buone interpretazioni (da segnalare almeno il sicuro professionismo di Mattia Fabris e Arianna Scommegna) e appena appesantito da qualche ridondanza e dall'incertezza che, a tratti, favorisce la variazione sul tema a scapito della necessaria e ben più incisiva sintesi. *Laura Bevione*

Nel labirinto dei ricordi

LA TERZA MOGLIE DI MAYER, di Dacia Maraini. Regia di Andrée Ruth Shammah. Scene di Alessandro Camera. Costumi di Silvia Polidori. Musiche di Michele Tadini. Luci di Marcello Jazzeff. Con Ivana Monti e Cochi Ponzoni. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

La vicenda prende avvio in un vago clima di *vaudeville* con un bizzarro signore di mezza età che irrompe nell'appartamento di una traduttrice cinquantenne per manifestarle le sue perplessità sulla *liaison* sentimentale insorta tra sua figlia Giuditta e il figlio di lei, Genio. Ben presto si rivelano come un'irresistibile accensione amorosa le sempre più frequenti incursioni in casa dell'allibita Carla da parte dell'inopportuno quanto coinvolgente musicista, che ha un rapporto complesso con la terza moglie Frida. Il gioco delle reciproche attrazioni-repulsioni tra la perplessa divorziata e l'immaginifico corteggiatore trascolora dai toni spumeggianti della commedia sofisticata al dramma quando l'ebreo Mayer imputa al defunto padre di Carla, ex-generale fascista, la sua deportazione in un campo di sterminio assieme ai genitori ben presto finiti nei forni crematori. Forse nasce da questa scoperta l'altrimenti inspiegabile perplessità nei confronti del compagno di sua figlia, nipote di uno spietato persecutore della sua gente. Carla si sforza di dissipare invano l'atroce sospetto del suo visitatore, obiettando che non si possono far cadere sui figli le colpe dei padri. Quando la rottura tra i due sembra inevitabile, una telefonata di Frida, la misteriosa terza moglie di Mayer cui lo spettacolo non a caso s'intitola, informa Carla che il suo fantasioso compagno s'è inventata la storia della deportazione in un lager soltanto per maggiormente coinvolgerla nella sua febbrile ansia di comunicare. Ma chi mente davvero? L'ambiguità delle presenze-assenze e delle verità-invenzioni è sottilmente esaltata dalla raffinata regia di Andrée Ruth Shammah che risolve con



un sapiente gioco di svolazzanti tende l'incalzante sequenza degli incontri tra Carla e Mayer, impersonati da un'intensa e delicatissima Ivana Monti e da un sorprendente quanto convincente Cochi Ponzoni. *Gastone Geron*

La vendetta della vedova

IL BACIO DELLA VEDOVA, (*The Widow's Blind Date*), di Israel Arthur Horovitz. Traduzione di Mariella Minozzi. Regia di Arturo Cirillo. Scene e costumi di Massimo Bellando Randone. Con Monica Nappo, Paolo Zuccari, Arturo Cirillo. Prod. CRT, MILANO.

Israel Horovitz, autore contemporaneo (nato nel 1939) nordamericano, basa questa pièce, dal titolo originale più efficace della traduzione (significa *L'appuntamento al buio della vedova*), su un ricordo personale: il ricordo adolescenziale dello sguardo ferito di una ragazza vittima di uno stupro collettivo. Questo lavoro, ora in prima italiana assoluta, ha debuttato a Parigi prima che a NYC. Lo importa Cirillo, regista e protagonista. Al solito, un po' manieristico impianto drammaturgico realistico statunitense, questo allestimento preferisce toni alla Brecht, o, se preferite, beckett-brechiani. Con incongrue indulgenze allo slang centro-meridionale e lo sconcertante inserimento di una canzone di Celentano. Lo spettacolo risulta comunque pulito. Un po' troppo pulitino. Le emozioni sono lavate via neanche fossero incrostazioni. E sono la sostanza. Alla protagonista femminile, Monica Nappo, per quanto di bella intensità interpretativa, non giova l'inaderenza fisica al personaggio. Le soluzioni di messa in scena potevano esser due: trapianto della storia, un po' alla Patroni Griffi, dalle parti partenopee di via Toledo, con rischio di rigetto, oppure fedeltà, derivante da affinità e adeguata conoscenza al modello originale e al suo ambiente, alla provincia americana perbenista ma intrisa di sotterranee

violenze. La terza via freddina produce un risultato tiepido. Ma la vicenda è hot: racconta della violentata che torna a incontrare i suoi violentatori, dopo essere rimasta, come si deduce dal titolo, vedova. *Fabrizio Caleffi*

Nello stupidario di Serra

CHE TEMPO FA, di Michele Serra, Massimo Navone, Emilio Russo. Regia di Massimo Navone. Scene e costumi di Vittoria Pituello. Luci di Alessandro Carminati. Con Adriana Di Guilmi e Marco Balbi. Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO.

Il coloritissimo affresco di una realtà italiana rivista in chiave ironica emerge dalla trasposizione teatrale dell'omonimo libro del polemista e scrittore satirico Michele Serra, a cui danno vita di palcoscenico una pungente Adriana Di Guilmi e un sornione Marco Balbi. È una carrellata ora amabile ora graffiante che trascorre dalla sottolineatura sarcastica di vezzi, vizi, debolezze dell'uomo di oggi al recupero di valori messi in sordina dal fanatismo della corsa al benessere. La regia di Massimo Navone contribuisce con l'accorta scelta dei tempi scenici e con cauti indugi nella sfera dell'assurdo a comporre uno "stupidario" in cui convergono le ansie di una coppia non più giovanissima che enfatizza i pericoli dell'inquinamento atmosferico, mal sopporta il frastuono del traffico, si sente costretta in una cella d'isolamento nell'enorme prigione che per molti è diventata la grande metropoli. Il tragico non sta di casa nel falansterio in cui vivono un lui e una lei simili a milioni di loro concittadini, ma è un disagio di fondo a emergere dal loro vacuo discorrere, dagli improvvisi dubbi che infrangono le loro piccole certezze, dalle brevi pause

nella continua corsa dissennata degli uomini senza qualità. Ma dietro il pessimismo di un pittore puntinista che riempie la tela di minuti tocchi di colore si fa spazio talvolta l'ombra di un sorriso, tanto che basta la riapparizione delle lucciole fino a ieri messe in fuga dai pesticidi, perché una luce di speranza illumini il buio di esistenze sospese sul vuoto della cosiddetta normalità. *Gastone Geron*

Tre volte Erodide

ERODIADI, di Giovanni Testori. Regia di Cristina Pezzoli. Scene di Antonio Panzuto. Costumi di Rosanna Monti. Luci di Mario Loprevite. Con Milvia Marigliano. Prod. GP Produzioni, MILANO.

Pelliccia sontuosa ma un po' fane, occhiali scuri e capelli tinti di biondo come una di quelle regine decadute del jet-set anni '70, ex donne qualsiasi schiacciate da un mondo che credevano di poter dominare, Erodide si confessa al pubblico su una scena di grezze tavole di legno, appena rischiarata dalla luce di sei candele. L'amore tormentato per Giovanni Battista e la sua decapitazione, vendetta di cui si fa strumento la figlia Salomè, che, nuova amante del patrigno Erode Antipa, scalzerà la madre dal suo ruolo di regina, emergono in una sorta di flusso di coscienza in crescendo interpretativo e linguistico. L'affascinante operazione drammaturgica e registica ideata da Cristina Pezzoli intreccia infatti le tre diverse edizioni di *Erodide*, scritte da Testori dagli anni Sessanta alla morte (nel 1967 per Valentina Cortese, che non la porterà mai in scena, nel 1984 per Adriana Innocenti

Nella pag. a sinistra Mattia Fabris in *Lear*, regia di Serena Sinigaglia (foto: Giandomenico Tono); in basso, Monica Nappo in *Il bacio della vedova*, regia di Arturo Cirillo (foto: Paola Codeluppi).



e, negli ultimi anni di vita, come parte del trittico testamentario *Tre Lai*, successivamente interpretato da Sandro Lombardi), e le tre "lingue" che le caratterizzano. E se le prime due, in un italiano prolioso decadente e classicheggiante, hanno anche la funzione di "spiegare" allo spettatore la storia "tirando la volata" alla terza, è innegabile che solo con quest'ultima - impasto barocco e barbarico di lingue, dialetti e parole inventate dal forte sostrato lombardo - esplode tutta la forza della vicenda. Milvia Marigliano asseconda con lancinante intensità il climax imposto dal disegno registico e dalle metamorfosi della lingua, aderendo con il corpo e con la voce, prima limpida e pensosa poi roca e franta, ai conflitti irrisolti della regina: desideri di morte e di redenzione, piacere terreno e martirio mistico, dolore e felicità. Fino a quell'ultimo impossibile abbraccio con la testa mozza del Battista chiusa in un sacchetto di plastica.

Claudia Cannella

Esercizi di seduzione

LA LOCANDIERA, di Carlo Goldoni. Regia di Antonio Syxty. Scene e costumi di Andrea Taddei. Con Raffaella Boscolo, Gaetano Callegaro, Francesco Paolo Cosenza, Maurizio Desinan, Monica Faggiani, Nicoletta Johnson, Giancarlo Ratti, Paolo Scheriani. Prod. Teatro Litta, MILANO.

Mettere in scena *La locandiera* di Carlo Goldoni significa confrontarsi con uno dei più impegnativi testi della letteratura teatrale. Perfetto affresco dalle mille sfaccettature della natura umana, pungente ritratto di una società che scommette sull'apparenza e sull'immagine (il '700, ma anche certo teledipendismo odierno), più che un semplice manuale di seduzione, il lavoro ha più di un motivo per renderne plausibile l'ennesima messinscena.

Antonio Syxty, che per la sua prima regia goldoniana ha scelto di raccontare le vicende di *Mirandolina*, sa bene tutto questo. E sa che la commedia del veneziano torna periodicamente alla ribalta italiana quale banco di prova per un attrice o quale compimento di un percorso registico. Syxty sembra propendere, senza nulla togliere alle doti interpretative di Raffaella Boscolo che, diciamo subito, disegna una *Mirandolina* misurata, più ammaliatrice che ingannatrice, per la seconda linea: la sua versione della *Locandiera*, approntata per il milanese teatro Litta, racchiude in sé pregi e difetti riconducibili ai precedenti lavori. Immediata ed essenziale (sino a rischiare di ridursi davvero a mero decalogo della seduzione) difetta di un'organica visione d'insieme. Quale idea di *Locandiera* sta dietro la regia? Viene da chiedersi già al termine del primo atto. Una risposta che si fatica a trovare anche alla fine dello spettacolo (troppo buio e troppo macchinoso nel continuo andirivieni di tavoli e sedie - unico, riduttivo, elemento scenografico). Syxty sembra prendersi troppo sul serio: difetta di umorismo e smorza, anche attraverso un ritmo assai rallentato, la *vis comica* di Goldoni. Più che una lettura originale un mero esercizio di stile. Peccato. Anche perché buono è risultato l'apporto degli attori tutti, Gaetano Callegaro e Paolo Cosenza in testa. *Pierachille Dolfini*

Nostalgie in nero

MAI MORTI, testo e regia di Renato Sarti. Luci di Nando Frigerio. Con Bebo Storti. Prod. Teatrithalia, MILANO - Maratona di Milano/Teatri 90 Festival, MILANO.

Uno spettro si aggira per l'Europa: lo spettro della destra eversiva, allergica a ogni democrazia. Questo è il

monito dello spettacolo ideato e diretto da Sarti, ovvero l'assolo di un "super uomo" piccolo borghese (*l'angry man* Bebo Storti) che da ex-volontario della Decima Mas percorre su e giù le pagine più nere della nostra storia: da piazza Fontana ai fatti del G8 passando dal genocidio colonialista degli anni '30 alle torture della Repubblica di Salò. Un *pamphlet*, un *j'accuse* storico e meta-storico diventa teatro, la cronaca si fa verbo scenico, Paolini *docet*. La banalità del male vive in una stanza essenziale (un letto, un tavolo, poche sedie e uno schermo per i contributi video) di un nostalgico pervaso da una volontà di (im)potenza. Nei numerosi *tableaux vivant* da seduto e nella sua sofferta paralisi politica ricorda destorsi pruriti bellissimi. Enumerando con ragionieristica precisione i massacri etiopi e le "giornate di Sodoma" dei repubblicani sembra intonare con mozartiana e surreale leggerezza «madamina il catalogo è questo...». Bebo Storti lombrosianamente incarna alla perfezione il personaggio. I suoi fonemi ringhiati e ringhianti sono il piatto forte di una recitazione tesa che scorre e scatta con un secco "clac-clac" come il carrello della sua pistola. Il suo fregolismo dialettal-fonetico è il piacevole *imprinting* dei suoi trascorsi cabarettistici. Un'ora di teatro della memoria, per ricordarci che i cultori del *paint it black* politico non sono "mai morti". *Daniilo Caravà*



Nei carruggi della mente

NAUFRAGI DI DON CHISCIOTTE, di Massimo Bavastro. Regia di Lorenzo Loris. Scene e costumi di Emanuela Pischedda. Luci di Alessandro Canali. Con Gigio Alberti e Mario Sala. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

Sottratti alla loro epoca, Don Chisciotte e il suo scudiero diventano, grazie al testo di un giovane ma già noto drammaturgo toscano, due anonimi emarginati dei giorni nostri, due "irregolari" impasticcati. Assidui frequentatori del Centro di Igiene Mentale dell'ASL, nonché immancabili fruitori del sussidio di disoccupazione, i due vivono perlopiù tra ansiolitici e antidepressivi. La loro eroica ribellione vuole cercare la guarigione senza più terapie e psicofarmaci che, inevitabilmente, ovattano la percezione della realtà. Trascorrono così ventiquattro ore lottando con gli incubi e i fantasmi di tutta una vita. I mulini a vento diventano i trapani, le trivelle e le perforatrici che costruiscono strade e aprono voragini di una città, Genova, in trasformazione. I due ribelli erranti vagano tra oggetti spettrali e ombre diaboliche in carruggi labirintici e cupi, senza, in realtà, mai uscire dalla propria mente. Alla fine, dopo essersi raccontati, dopo aver tentato invano un approccio con l'altro sesso, pregando e bestemmiano, si fermano davanti al mare, arrendendosi al fatto che «quelli come loro sono destinati a non partire mai». Fin qui la vicenda raccontata dall'autore con piglio tagliente, attraverso intuizioni felici, mediante una lingua che smembra e ricompone i dialetti, pur senza tralasciare una certa liricità, come quel desiderio finale di fecondare il mare nella speranza che almeno il loro seme venga trasportato altrove. Poi c'è la messinscena, che è essenziale, addirittura cupa e spigolosa come certe pieghe della mente, c'è la regia che accompagna lo spettatore nel saliscendi del testo quasi sottraendosi e negandosi, e ci sono due attori dai toni surreali, ma mai accessi nel loro impeto. Tutti questi elementi messi insieme,

seppure ci catturano in un'atmosfera ovattata come forse solo certi farmaci sanno fare, ci lasciano tuttavia tranquillamente immuni da quei tormenti esistenziali, da quei picchi di malessere così fortemente contemporaneo, che vengono raccontati sulla scena. *Marilena Roncarà*

Sentimenti sotto ghiaccio

BRUCIATI DAL GHIACCIO, di Peter Asmussen. Traduzione Graziella Perin. Regia di Lorenzo Loris. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Musiche di Andrea Mornina. Con Giovanni Battaglia, Elena Callegari, Giovanni Franzoni, Nicoletta Mandelli, Marina Remi. Prod. Teatro Out Off, MILANO - Teatrithalia, MILANO.

Come drammaturgo il danese Peter Asmussen, noto ai cinefili come sceneggiatore di *Le onde del destino* di Lars von Trier, era in Italia sconosciuto, nonostante la fama di cui gode nel suo paese. Coraggiosa, benemerita e da sostenere è dunque la decisione dell'Out Off di Milano di proporlo alla nostra attenzione con *Isbrand* (*Bruciati dal ghiaccio*) e per la regia di Lorenzo Loris, attenta ai valori del testo così come la recitazione degli attori. *Isbrand* è un testo malinconico, "nordico" come i drammi di Ibsen e di Strindberg o il cinema di Bergman, al quale la regia si richiama. Esprime le solitudini estreme di cinque personaggi - una vecchia coppia consumata dai rancori, una figlia che non ha conosciuto il padre, un giovane che l'ama e che un incidente stradale riduce a tronco umano, una serva riottosa. Il vecchio, un avvocato malato, ordisce un ricatto: cacerà l'ex-amante dalla dimora in cui si è isolata se non gli consentirà di conoscere la figlia; messaggero dell'ingiunzione il giovane che s'innamora della ragazza. Questa, credendosi abbandonata dopo averlo confuso con il fratello gemello, s'ammala e muore. Provocato, il giovane infermo finisce il vecchio a colpi di stampella. Aridità, crudeltà, dolore. Ma - dice Asmussen - in fondo a questo mondo

gelido giace «come una minaccia» un bisogno disperato di tenerezza. Loris - che si conferma uno dei migliori registi della *nouvelle vague* milanese - fa riemergere (badando anche a Genet, direi) questa tenerezza scontrosa, che aggredisce i personaggi trascinandoli in una bufera di sentimenti. La sua regia è un tessuto bergmaniano di sussurri e grida, un procedere lento dei meccanismi, peraltro scarni, dell'azione. Ungiate espressionistiche lacerano a tratti questa "liturgia nera" di sentimenti negati, con indugi al simbolismo. La struttura della pièce (con lungaggini alle quali in Italia non siamo abituati, e scansioni da radiodramma) procede per soliloqui, a sottolineare l'incomunicabilità dei personaggi, resi dagli attori con impegno e intensità ammirevoli. *Ugo Ronfani*

Se la stupidità è geniale

PIÙ STUPIDI DI COSÌ... di Vito Molinari e Roberto Recchia. Regia di Vito Molinari. Scene e costumi di Romeo Liccardo. Con Roberto Recchia e Maurizio Zippoli. Prod. Compagnia Teatri Possibili, MILANO.

Dopo l'esilarante *Esibizionista gentile*, quel virtuoso novello Poli di Recchia torna a corroborare le secche della pigrizia milanese con un'altra *matrioska* di scenette e personaggi, secondo la formula del *pastiche* di varietà, operetta, citazioni colte e non, ormai limata e sempre più perfezionata dal suo estro *en travesti*. L'idea reggitrice è la stupidità come motore mobile dell'umano sentire, che tutto impregna, dalla Bibbia al Sommo Fattore alla fattoria, fino al monologo del verme solitario. Alcuni

Nella pag. a sinistra Bebo Storti in *Mai morti*, testo e regia di Renato Sarli (foto: Bruno Ginammi); in basso, Roberto Recchia in *Più stupidi di così...* di Roberto Recchia e Vito Molinari.



personaggi sono già dei piccoli classici del suo repertorio, come la donna delle pulizie che canta *Lohengrin* o l'esilarante Inga, tanto debitrice della trecciuta piccola Nadeide di Paolo Poli. Sprazzi di piacevole e molto *rétro* avanspettacolo, Rascel e Petrolini, condiscono questo gradevolissimo esercizio di lievità teatrale che aguzza lo spirito e disperde la noia. *Ivan Groznij Canu*

Ipocrisie di campagna

THE COUNTRY, di Martin Crimp. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Cesare Lievi. Scene di Josef Frommwieser. Costumi di Valeria Ferremi. Luci di Gigi Saccomandi. Con Carla Chiarelli, Leonardo de Colle, Francesca Bracchino. Prod. Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA.

Un triangolo, come nella tradizione del teatro borghese. Ma infido come un labirinto, tutto mezze verità e false certezze. La critica che Crimp, attraverso la mediazione di Lievi, rivolge alla società contemporanea non è tuttavia diretta al concetto di verità. A essere investiti sono direttamente gli ultimi tabù: la famiglia, il suo quieto vivere di menzogna, l'illusione del benessere, l'ipocrisia modaiola della "fuga dalla città". L'idillio da interno borghese - Richard, medico, e Corinne, sua moglie, vivono ora in campagna; li

vediamo rilassarsi in soggiorno mentre i figli dormono al piano di sopra - va in pezzi in tre dialoghi serrati, cadenzati come un

rituale e raggelati dal ritmo impresso alla pièce: prima tra marito e moglie, poi tra questa e Rebecca, giovane americana soccorsa da Richard, infine tra lui e la ragazza. Costei si scopre esserne l'ex-paziente e amante, a dispetto di ogni deontologia e promessa, cioè di ogni morale sociale e vincolo personale. Entrambi si drogavano - per questo la famigliola ha abbandonato Londra - e lo fanno ancora. Rebecca ha avuto un overdose. E poi? «Parla piano che svegli i bambini» Crimp satura la scena di tensione e angoscia, triturando riferimenti colti (Virgilio e Catullo) e cliché consumati (a far cadere la rispettabilità agreste del *british* Richard e Corinne è l'americana Rebecca), incastrando battute secche e reticenti, declinando la lezione di Pinter nei modi di una decostruzione del "lessico familiare", che si disgrega a partire dai suoi slogan e tradisce ogni funzione comunicativa. Con soluzione elegante, Lievi marca la chiusura delle tre scene con una sorta di fermo-immagine ("stop" degli attori, "buio" e proiezione della loro immagine su sipario bianco) che accentua l'impotenza dei protagonisti, e dispone che, nella fredda scenografia di Frommwieser, l'immagine della campagna appaia solo alla fine. È un ambiente claustrofobico, in cui si constata la degradazione degli ultimi feticci sociali: la famiglia, i figli, la casa, il benessere come passaporto per una vita tranquilla. Non c'è nessuna furia iconoclasta, ed è ciò a dare angoscia. Solo la prova documentale di un fallimento. Bugie su bugie, nevrosi dopo nevrosi. *Pier Giorgio Nosari*

Adolescenze fragiche

RISVEGLIO DI PRIMAVERA, di Frank Wedekind. Traduzione di Luigi Lunari. Regia di Marco Plini. Scene e costumi di Claudia Calvaresi. Luci di Giancarlo Salvatori. Con Carlotta Viscovo, Silvia Ajelli, Tommaso Cardarelli, Fabio Trolano, Nicola Bortolotti, Paola D'Arienzo, Giuseppe Loconsole, Luca Di Prospero, Paolo Giangrosso, Elisa Lucarelli, Emiliano Masala, Cecilia Salvini, Valeria Solarino,

Valentina Virando. Prod. Teatro Stabile di TORINO - Centro Regionale Universitario per il Teatro, TORINO.

Un progetto ideato da teatro e università che prevede la messa in scena di un dramma sull'adolescenza da parte dei giovani attori, diretti da un regista poco più che trentenne con la collaborazione drammaturgica di Roberto Tessari. Il risultato non può che essere uno spettacolo fresco e vitale, nonostante qualche acerbità e qualche rallentamento nel ritmo dell'azione. La scena, unica, rimanda all'espressionismo: un armadio di legno grezzo, un camino, il tronco contorto di una quercia, sullo sfondo piante di edera ma tutto sovradimensionato così da avvolgere e quasi intrappolare gli interpreti. Un microcosmo in cui convivono atmosfera da fiaba e cupa angoscia, dicotomici territori dell'anima fra cui dondolan precariamente sospesi gli adolescenti protagonisti del dramma. Wendla, Moritz e Melchior si cullano fra fantasie di elfi e regine dalla testa tagliata e la realtà della trasformazione del proprio corpo e delle prime pulsioni sessuali. Una crescita che gli adulti nascondono e si nascondono, costringendo i ragazzi a cercare altrove le risposte ai propri interrogativi e consegnandoli all'incertezza perenne e alla frustrazione, ovvero alla tragedia: Moritz si suicida e Wendla muore in un tentativo di aborto. L'atteggiamento dominante è la spensieratezza ma sempre sopra le righe. In fondo la realtà rimane fuori dal dramma e anche il terzo atto, ambientato nel cimitero, vive in un'atmosfera surreale, amplificata da una semioscurità percorsa solo da lampi blu elettrico e abitata da fantasmi e presenze misteriose come il Signore mascherato. Plini sceglie la giusta chiave - la lievità e l'ansia di vita proprie dell'adolescenza - per ottenere dai suoi giovani attori prove che, benché discontinue e macchiate da imperfezioni, restituiscono appieno il contraddittorio e sotterraneamente irreale universo disegnato da Wedekind. *Laura Bevione*



L'universo secondo Altan

CUORI PAZZI, di Francesco Tullio Altan. Regia e drammaturgia di Giorgio Gallione. Scene e costumi di Guido Fiorato. Luci di Pietro Ferraris. Musiche di Andrea Ceccon. Con Gioele Dix, Bustric, Giorgio Scaramuzzino, Gabriella Picciau, Elisa Bossi, Simona Guarino, Nicola Alcozer, Daniela Biava, Massimiliano Caretta, Elena Dragonetti. Prod. Teatro dell'Archivolto, GENOVA.

Spettacolo di anomala genesi e di difficile definizione, *Cuori Pazzi*, porta per la prima volta in scena le vignette e i personaggi di Altan in forma di farsa tragica: Lui, Essere Supremo, è un manager potentissimo e mafioso ma anche pigro e avaro che decide di affidare al maldestro assistente Trino l'esecuzione materiale della creazione dell'Universo. Il risultato di questa operazione sono per l'appunto i "Cuori pazzi", una fauna strana costituita da uomini obesi e casalinghe sciatte, vecchi libidinosi, pornostar e maestrine, padri incestuosi, operai, ballerine punkabbestia e fanciulli cinici. Sono i personaggi delle vignette di Altan, creature a metà fra la caricatura e le maschere della Commedia dell'Arte. I "Cuori pazzi" abitano un mondo in cui il sarcasmo prevale sull'ironia, in cui regna sovrano il caos, l'inquinamento, l'irrazionale autodistruttivo, un mondo votato ineluttabilmente all'esplosione atomica e alla morte. Trionfa un riso acido e amaro, privo di speranza.

La drammaturgia, come è intuibile, accusa carenze di ogni sorta: si ha l'impressione di un faticoso collage di vignette e freddure. Gallione, con lo stile che gli è consono, cerca, con un'operazione registica di delirio onnivoro, di compensare le incongruenze drammaturgiche: si intrecciano e convivono così danza, musica, circo e letteratura, fumetto e narrazione in un caos stilistico che talvolta

infastidisce. La compagnia di attori e ballerini è comunque eccelsa: si eleva su tutti, con la grande classe di superbo attore di razza, Gioele Dix nella parte di Lui; e perfetta è la scelta di Bustric come Trino, delizioso omino magico, carico di poesia e stupore infantile. *Simona Morgantini*

Amleto nel nulla della mente

NIHIL - Nulla, ovvero la macchina di Amleto da *Hamletmaschine* di Heiner Müller. Regia di Armando Punzo. Scene di Valerio Di Pasquale. Costumi di Rossana Tagliati. Musiche di Pasquale Catalano. Luci di Roberto Innocenti. Con Massimo Ali, Alessandra Bernardeschi, Stefania Cenci, Sabrina Corabi, Elena D'Anna, Davide D'Antonio, Rossana Gentili, Emanuele Pasquallini, Barnaba Ponchielli, Martina Pittarello, Nicola Rebeschini, Nicola Rignanese, Anna Rispoli, Roberta Rovelli. Prod. Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO - La Biennale di VENEZIA - Zuercher Theaterspektakel, ZURIGO - Carte Blanche/Volterra Teatro, VOLTERRA (LI).

È come un valzer mentale sul vuoto della rappresentazione l'ultimo lavoro con la regia di Armando Punzo. Il regista, famoso per gli spettacoli realizzati con i detenuti del carcere di Volterra, la Compagnia della Fortezza, affronta i palcoscenici con un gruppo di giovani attori costruito in più di due anni di laboratori e prove. Come nelle opere realizzate dentro il carcere la sfida è molto alta: stare in scena cercando di fuggire dalle

trappole del mestiere, per trovare nel teatro un'incrinatura vitale, un'evasione da ruoli predeterminati esplorando i confini fra maschera e vissuto. Il dispositivo scenico allestito è un interno di grigi muri scrostati con due cavità-finestre-occhi che guardano un esterno nero. Dichiarato come l'interno di un cervello dove gli attori si agitano come neuroni alle prese con i detriti di *Amleto*, con i resti di una civiltà, la nostra, post-ideologica e consumistica, come li racconta Heiner Müller nel suo *Hamletmaschine*. Gli attori sono figurini (o figurine) eretti su piedistalli (teppetini, sedie, letti), che il regista demiurgo, con gesto che ricorda Kantor, ma anche l'ultimo Delbono, porta in scena, mette in movimento ad agire le loro scene, balletti su un vuoto esistenziale in tempi di rappresentazione. C'è la danza comica, quasi da cartoon, ci sono contemporanei clown che sembrano presentatori televisivi, scene di corteggiamento che si mutano in violenza, Amleti e Ofelie terminali, famiglie felici fra lanci di oggetti, una festa continuamente interrotta, come ogni sentimento, incapaci di diventare vera comunicazione. Ogni sera il montaggio può essere diverso, lasciando un margine perché nella giostra delle attese, delle vacuità di vite che somigliano alle nostre, si insidi la sorpresa, lo scatto vitale o la visione del baratro. Un assunto affascinante, non sempre retto dai pur efficaci attori, a volte troppo insistito nel meccanismo delle ripetizioni che diventa fine a se stesso, rendendo lo spettacolo lungo e faticoso. *Massimo Marino*

Nella pag. a sinistra Leonardo de Colle e Carla Chiarelli in *The country*, regia di Cesare Lievi (foto: Iguana Press/Raffaella Cavallieri); in basso un'immagine di Nihil, regia di Armando Punzo.



Palermo città terminale

PALERMO PUÒ ATTENDERE, un progetto di Daniele Cipri e Franco Maresco. Testi di Luigi Maria Burruano, Mimmo Cuticchio, Salvo Licata, Franco Scaldati, Peppe Schiera. Regia di Daniele Cipri e Franco Maresco. Scene di Giuseppe Gaudino. Musiche di Salvatore Bonafede. Con Luigi Maria Burruano, Gino Carista, Mimmo Cuticchio, Antonietta Scalisi Bonetti, Franco Scaldati, Gaspare Cucinella, Piero Arcidiacono, Carlo Giordano, Fortunato Cirrincione, Ernesto Gattuso, Gaspare Marchione, Alessandro Clemente, Salvatore Vincenzo Castelbuono, Gaetano Conte, Rosario Spatola, Angelo Prolo, Francesco Di Dia, Salvatore Sutura, Bruno Di Benedetto, Antonio Bellia. Prod. Pippo Bisso per l'Associazione culturale Il Genio, PALERMO - La Biennale di VENEZIA.

Palermo come luogo terminale di un'umanità disfatta. Macerie dentro cui si aggirano apparizioni umane, circondate da immagini di fabbriche abbandonate, spazzatura, nuvole, cieli e volti drammatici, antichi. Cipri e Maresco raccontano la loro Palermo con violenza barocca, mescolando cinema e teatro nel loro primo spettacolo "dal vivo", in occasione del progetto Temps d'images per la Biennale Teatro di Carnevale. Compongono un'elegia funerea per una città che diventa metafora di tutte le nostre città, sospese nell'attesa, smarrite, ferite da un'accidia che guarda indietro e non sa andare da nessuna parte. I due registi mettono insieme in scena pezzi della Palermo teatrale: Mimmo Cuticchio che dà corpo a un

puparo alla fine della guerra di fronte al pericolo di estinzione della tradizione e che scandisce con un suo "cunto" lo smarrimento di un mondo; Luigi Maria Burruano e Gino Carista alle prese con dialoghi simili a soliloqui e all'evocazione di un poeta di strada oppositore del fascismo, Peppe Schiera; la poetessa Antonietta Scalisi Bonetti che appare come un siparietto kitsch inquadrata da una grande, colorata cassata molto pop, a cantare le lodi di una città da cartolina. A contrasto con immagini di volti scavati che scrutano, di nudi uomini fra pietre o in sordidi sotterranei che si grattano con frastuono o mangiando senza posa, ingozzandosi. O con riprese di un film da farsi sul palermitano Cagliostro, o con un'apparizione filmica, in una strada di rovine, di un dialogo da *Lucio* di e con Franco Scaldati, un altro pezzo di una rigorosa e non riconciliata Palermo teatrale. Si intreccia un dialogo del *Gattopardo* di Visconti, sulle note del famoso valzer, con una sinfonia di immagini degli scheletri della cripta dei cappuccini, presagio di un trionfo della morte che incombe su un mondo in putrefazione. Uno spettacolo che prorompe con la forza di chi ha qualcosa da dire e sa come dirlo in modo capace di arrivare direttamente al cuore del nostro tempo. *Massimo Marino*

Hofmannsthal a Venezia

IL VIAGGIO A VENEZIA, di Enrico Groppali, da *Andrea o i ricongiunti* di Hugo von Hofmannsthal. Regia di Luca De Fusco. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Giuseppe Crisolini Malatesta. Luci di Emidio Benezzi. Musiche di Paolo Furlani. Coreografie di Alessandra Panzavolta. Con Daniele Salvo, Massimo Cimaglia, Paola Gassman, Roberto Milani, Gaia Aprea, Ugo Pagliai, Alberto Fasol,

Dely De Majo e il Corpo di Ballo dell'Arena di Verona. Prod. Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni", PADOVA-VENEZIA - Teatro Stabile d'Abruzzo, L'AQUILA - Teatro Olimpico di VICENZA.

Un doppio percorso, culturale-antropologico, ma anche psicoanalitico, si impone al centro del magico e surreale *Viaggio a Venezia*, pièce tratta dal romanzo incompiuto di Hugo von Hofmannsthal *Andrea o i ricongiunti*. Il regista Luca De Fusco, che prosegue il personale percorso sperimentale di adattamento del romanzo alla scena (ricordiamo i precedenti *Le cronache italiane* da Stendhal e *L'isola del tesoro* da Stevenson), allestisce uno spettacolo etereo, ove i luoghi si confondono e le parole si tradiscono parimenti nelle mani di un giocoliere. In questo senso, dunque, il viaggio di formazione di Andrea, giovane aristocratico viennese (Daniele Salvo), assurge a oscura ed esoterica riflessione sul proprio sé, imprigionato nell'ipnotico girotondo di ambigui personaggi. E se l'assenzio pare inebriare il vorticoso pulsare di maschere attorno a lui, la discesa negli inferi dell'eros si consuma fra le malie sadiane di Marquita e i pudichi sospiri della vedova Maria, per terminare la propria anabasi fra le braccia di Romana (tutti i personaggi femminili sono interpretati dalla poliedrica Gaia Aprea). Sfondo ideale dell'azione è una Venezia conturbante e fantasmatica, fata Morgana dei naviganti, specchio ambiguo ove tutto è doppio e la luce proviene indistintamente dall'acqua e dal cielo. Ideali compagni di questo viaggio in forma di *Doppio sogno* schnitzleriano sono Ugo Pagliai e Paola Gassman, anch'essi scissi nell'interpretazione di duplici coppie di personaggi. Encomiabile rimane lo sforzo sotteso a questa *mise en scène*, che, seppur a tratti disomogenea e frammentaria, non rinuncia a perseguire il *Wort-Ton-Drama*, pietra filosofale posta da Appia agli inizi della storia della

In basso Daniele Cipri e Franco Maresco, registi di *Palermo può attendere*; nella pag. seguente, in alto, un'immagine di *Barbablu* del Tam Teatromusica (foto: Elena Bazzolo) e, in basso, una scena del *Crepuscolo degli dei*, regia di Walter Pagliaro.





regia, con cui De Fusco sceglie di confrontarsi fondendo in uno spiazzante *unicum* teatrale prosa, danza, cinema e musica. *Andrea Vecchia*

Barbablù mito novecentesco

BARBABLÙ. IN PRINCIPIO, adattamento di Pierangela Allegro. Regia, musiche e luci di Michele Sambin. Costumi di Claudia Fabris. Con Claudia Fabris, Laurent Dupont, Michele Sambin. Prod. Tam Teatro Musica, PADOVA.

in
Tournée

Della lunga tradizione percorsa da Barbablù la versione del Tam reca le tracce dell'approdo novecentesco, della tragicità visionaria del *Puppenspiel* di Georg Trakl e del lirismo simbolista di Maeterlinck, passato al setaccio

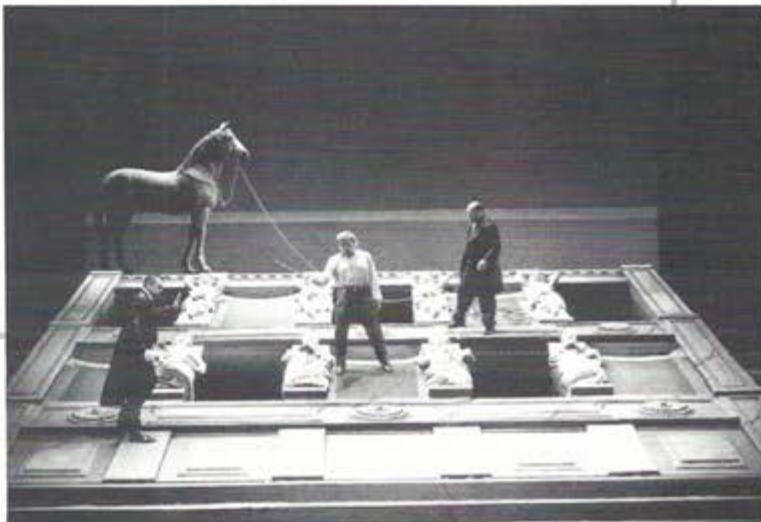
regia di Pagliaro

Siegfried nel teatro in fiamme

in
Tournée

Mentre riverberano le ultime sublimi note della *Götterdämmerung*, il sipario cala sul *Ring* wagneriano: progetto imponente che il Teatro Lirico "Giuseppe Verdi" ha portato a termine in quattro anni, raccogliendo, a ogni tappa del capolavoro, rilevanti consensi. Non è stata da meno l'esecuzione della Terza giornata, che si è avvalsa, sul piano musicale, della raffinata direzione del maestro Stefan Anton Reck e della resa di un buon cast vocale, in cui spiccavano ineccepibili Luana De Vol e Kurt Rydl (Brünnhilde e Hagen). Ma degna di particolare rilievo è sembrata la competente e suggestiva messinscena dell'opera, affidata a Walter Pagliaro. Il regista ha affrontato la complessa materia del *Götterdämmerung* - affascinante e temibile labirinto di piani di lettura, rimandi culturali, *leitmotiv* - in un ammirevole equilibrio di profondità d'analisi e pathos emotivo, di rispetto per le esigenze musicali (che spesso volge in proprio favore, traendone preziose induzioni) e rigorosa direzione degli artisti, tutti convincenti nella recitazione. Il risultato è uno spettacolo teso, che fonde armoniosamente momenti forti e accenti di rara poesia (la scena delle Ondine, l'incontro di Brünnhilde e Waltraute) e conquista il pubblico con la propria coerenza estetica e l'interessante chiave di lettura registica: riportare la catastrofe del Walhalla, l'implacabile "corrosione" a cui eroi e uomini sono destinati, all'inquietudine d'una sciagura che ci appartenga. Secondo Pagliaro, il nostro è un teatro in fiamme, simbolo d'una civiltà incapace di difendere i propri valori. Crea dunque su un piano inclinato la prosecuzione architettonica del Teatro Verdi (corroso e annientato fino all'incendio finale) chiudendo il pubblico in un gioco metateatrale di "riflessi" provocatori, percorso da efficaci *leitmotiv* iconografici (il filo rosso del destino tagliato dalle Nornie è briglia del cavallo di Siegfried, appare fra le acque del Reno; una fiamma - evocata o viva in scena - annuncia Brünnhilde...). Più intimo il "sottopalco" dove si muovono gli eroi, vivendo il loro amore, sentimento umano, eppure assoluto. I personaggi si dividono i ruoli d'attori, figuranti, addirittura di marionette nelle mani di Hagen, cupo regista della morte di Siegfried, ma vinto infine dalla purezza di Brünnhilde. *Ilaria Lucari*

GÖTTERDÄMMERUNG, (Il crepuscolo degli dei), di Richard Wagner. Regia di Walter Pagliaro. Scene e costumi di Ulderico Manani. Maestro del coro Marcel Seminara. Luci di Claudio Schmid. Maestro concertatore e direttore Stefan Anton Reck. Orchestra e Coro del Teatro lirico Giuseppe Verdi di Trieste. Con Wolfgang Müller Lorenz, Luana De Vol, Kurt Rydl, Jürgen Inn, Oskar Hillebrandt, Uoba Braun, Rosa Ricciotti, Julia Oesch, Ulrike Pichler-Steffen, Olga Alexandrova, Anna Katharina Behnke. Prod. Teatro Lirico "Giuseppe Verdi", TRIESTE.



espressionista dell'opera di Balász-Bartók. Approdo di un mito che pare riabbracciare le proprie radici, innestate nell'immaginario popolare di un'epoca remota. La fiaba di Barbablù viene qui spogliata di ogni connotazione storica e assurge alla dimensione di tragedia universale. Il destino del cavaliere fosco, eternamente condannato a privarsi dell'oggetto del desiderio («una maledizione è in me», risuona dal profondo), vibra nel dramma del rapporto tra maschile e femminile, scarnificato in una partitura che soppesa la parola, esaltandone la valenza fonetica ed evocativa, e spinge sul versante musicale e visivo. Una scena dalle architetture sghembe di impronta espressionista propone spazi che, come le sabbie mobili delle pulsioni, mutano impercettibilmente, grazie a un raffinatissimo uso della luce; ritmi rallentati cedono il passo a vertigini del suono e della luce. Procedendo per sottrazione e per astrazione, la vicenda precipita in una dimensione profonda: l'interiorizzazione fa appello a poetiche di rifiuto del teatro come banale avvicinamento dell'azione. Il Prologo (dal libretto di Balász per Bartók) invita a «chiudere il sipario delle proprie ciglia» per disvelare la scena interiore; è in questo rilkiano "palcoscenico del cuore" che procede il dramma delle due figure, moderne allegorie della passione e del vizio, toccando momenti di forte tensione emotiva, resi percepibili, oltre che da sonorità taglienti, anche dalla scenografia. Fili di luce delimitano lo spazio buio dell'accadimento, elastici collegano all'alto la figura femminile, che in questa versione, facendoli saltare, si fa portatrice dell'anelito alla liberazione; inutile come scriveva Maeterlinck nel libretto musicato da Dukas, poiché tutto è destinato a ripetersi incessantemente: «Non giochiamo più?», «Domani», reitera la riscrittura di Allegro, «domani».

Cristina Grazioli

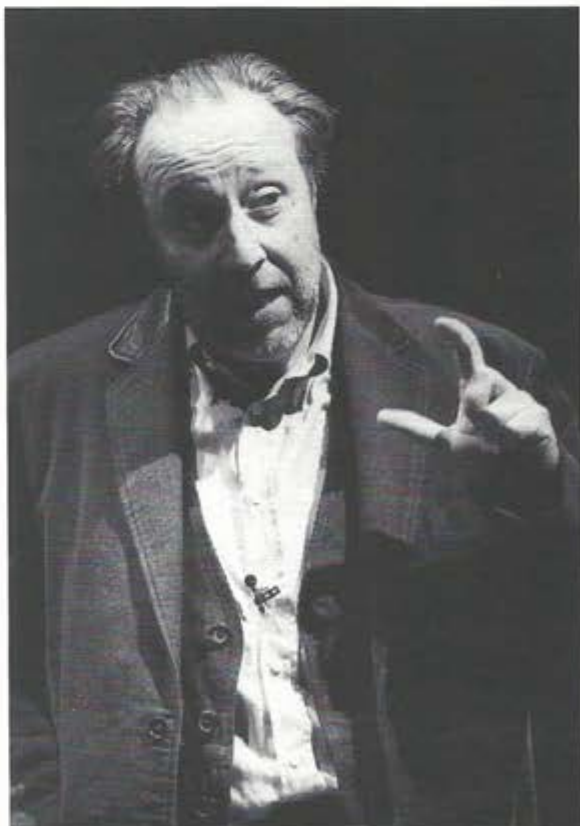
Cermis, per non dimenticare

CIÒ CHE NON SI PUÒ DIRE - Il racconto del Cermis, di Pino Loperfido. Regia di Paolo Bonaldi. Con Andrea Castelli. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

Ciò che non si può dire, sottotitolato *Il racconto del Cermis*, è un nome che crea davvero larghe aspettative circa contenuti ed espressione degli stessi, che però, alla prova del palcoscenico, non sembrano pienamente soddisfatte. Il testo, di Pino Loperfido, ha vinto lo scorso anno il Premio Bolzano Teatro indetto dallo Stabile altoatesino. Nella forma del monologo, *Ciò che non si può dire* ha per protagonista uno spettatore di quella tragedia di quattro anni fa, il manovratore della cabina in salita uscito illeso dall'incidente. Era il 3 febbraio del '98 quando un aereo partito dalla base americana di Aviano tranciò i cavi della funivia del Cermis e la vita di venti persone. Lodevolissima un'opera che contribuisca a tener viva la memoria, un atto d'amore per chi, tra i monti del Cermis, ebbe la vita rubata. Ma non oltre questo va lo spettacolo. Né denuncia, né teatro-documento; per una lunga prima parte si snoda tra le riflessioni - talvolta fin troppo candide - e l'esperienza personale del protagonista, impersonato da Andrea Castelli. Nella realtà, a un lavoratore della funivia venne riconosciuta l'invalidità temporanea dovuta a shock. Ma il personaggio sembra qui colto in una sua intrinseca inge-

nuità, e il sentimentalismo minimizza e la ragione e l'emozione. Castelli, diretto dal regista Paolo Bonaldi, affronta un ruolo indubbiamente impegnativo, ma cade talora nelle maglie di una recitazione appesantita da eccesso di accuratezza. Il testo originale per la scena è stato limato, omissi alcuni passaggi, ha più forza sulla carta. Il linguaggio cerca il contatto con gli interlocutori, è colloquiale, con intersezioni dialettali sollecitando più la compassione umana che l'indignazione, la rabbia. L'autore si trattiene, non affonda la mano nei dati nudi e crudi, e neppure si sbilancia nel fare il nome dell'allora ministro della difesa quando viene chiamato in causa. Lo spettacolo conferma comunque un dato di fatto: il pubblico ha un insospettato interesse in un teatro che parli dell'oggi, come ha dimostrato applaudendo con grande partecipazione.

Anna Ceravolo



Masnadierei senza padre

I MASNADIERI DA SCHILLER A VERDI, di Andrea Maffei. Ideazione, drammaturgia e regia di Stefano Tomassini. Scene di Sara Renzi. Costumi di Arrigo. Luci di Massimiliano Sacchetti. Con Elena Arcuri, Massimo Coregia, Francesco Italiano, Matteo Bergonzi, Domenico Sannino, Nicola Spotorno, Filippo Tansini. Prod. Infidi Lumi e Società Filodrammatica Piacentina, PIACENZA - Teatri di Vita, BOLOGNA.

C'è lo spettro di Amleto che s'aggira nel "gabinetto scientifico" de *Masnadierei* di Stefano Tomassini che firma la regia e la drammaturgia ispirata alla traduzione di Schiller di Andrea Maffei, librettista del melodramma verdiano. Sono questi i punti di partenza di un'operazione intellettuale che prende il via da una precisa chiave di lettura: l'assenza del padre e il dramma d'essere orfani. La scena è caratterizzata da una abbacinante luce che acceca come forse accecano la passione e il dolore che muovono i due fratelli: Carlo (Massimo Coregia), scacciato dal castello paterno e Francesco (Francesco Italiano) che contende al consanguineo esiliato l'amore per Amalia (Elena Arcuri). Ma entrambi i contendenti sono due orfani che si ritrovano a confrontarsi con lo spettro del padre, reso da un manichino anatomico e da uno scheletro fantoccio. È intorno a questo manichino che si muove l'azione o meglio che emerge la parola detta e declamata da personaggi-astrazioni, eroi senza averne la stoffa. I due fratelli si confrontano a distanza, fra loro c'è l'amore per Amalia, ma soprattutto il peso di una consanguineità che si regge sul filo della spada. Il contesto dell'azione è la stanza della cultura che può essere il castello paterno, ma anche lo spazio aperto delle battaglie dei masnadierei, cui fanno da accompagnamento le note di Verdi. Tutto si compie nella vertigi-

doppio Achternbush

La via crucis di Ella

ELLA, di Herbert Achternbush. Traduzione di Luisa Gazzero Righi. Regia di Marco Sgroso. Scene di Carluccio Rossi. Luci di Loredana Oddone. Con Marco Sgroso. Prod. Le Belle Bandiere, RUSSI (RA).

ELLA, di Herbert Achternbush. Traduzione di Luisa Gazzero Righi. Regia di Eugenio Sideri. Luci di Valentina Venturi. Con Maurizio Lupinelli. Prod. Santarcangelo dei Teatri, SANTARCANGELO - Ravenna Teatro, RAVENNA - Lady Godiva, RAVENNA.

Due spettacoli, per ragioni differenti straordinari, tratti da questo dramma scritto nel 1978 e diventato subito un testo di culto per l'avanguardia teatrale degli anni Ottanta, hanno riproposto la storia di Ella, donna straziata, fin dalla più tenera infanzia, dalla violenza delle persone che le stavano intorno e che, per ragioni diverse, avrebbero dovuto invece amarla, proteggerla, aiutarla. Il suo calvario comincia nel grembo materno e poi, attraversa tutti i luoghi, pubblici e domestici della tortura e del disagio: ospedali psichiatrici, carcere, buie stanze dove si consumano violenze inaudite e invisibili. Nessuno ha un minimo di umana pietà per la sua condizione di vinta, non la famiglia, né il dottore, la suora, l'infermiera, il mercante di bestiame: tutti spietati aguzzini di un corpo e di una mente come sventrati dalla sopraffazione degli altri: elettroshock, sterilizzazione forzata, il ferro da stiro rovente sulle tempie e sul seno. E la disarmante semplicità delle parole, sempre e assolutamente inadeguate alla storia vissuta: «peggio di così non poteva essere». La vicenda di Ella è raccontata in presa diretta, ma non dalla protagonista bensì dal figlio Josef, con una sovrapposizione della voce narrante che dovrebbe creare una forma di straniamento e invece carica ancora di più lo strazio degli avvenimenti fino ad arrivare a un effetto di totale immedesimazione. Marco Sgroso, per *Le Belle Bandiere*, rivive quelle umiliazioni in un quadro scenico fortemente realistico dando a quella triste vita «le valenze di una confessione». «Ho visto in Josef un angelo bianco irrimediabilmente insozzato, in Ella una creatura sfacciata e grottesca precipitata in uno squallore straziante. Ho immaginato una sorta di ring, uno spazio costretto e imploso, come il pollaio...». Lo sportello di un comò si apre e appare riflesso uno spicchio di luna illuminata, una cascata di noci rotola oltre il piano inclinato della stretta scenografia: appollaiato su quel tavolaccio riesce a trasformare la follia di quell'angelo mostruoso e del suo doppio in lancinante umorismo. Maurizio Lupinelli, con la regia di Eugenio Sideri, per il gruppo Lady Godiva, in quaranta minuti di spettacolo ripercorre invece la devastazione di una vita distrutta dall'odio e dall'indifferenza attraverso tre momenti, o stazioni, scandite da oggetti che diventano simultaneamente spie e simulacri di sopraffazione e di morte: una lampadina, una sedia, una porta imbrattata dall'uso e dal tempo, un termosifone. Un delirio verbale che contagia tutto il corpo dell'attore fino a fargli raggiungere, nel degrado più osceno, momenti altissimi di una grotowskiana "santità". *Giuseppe Liotta*



Nella pag. precedente, Andrea Castelli in *Ciò che non si può dire* - Il racconto del Cernis, regia di Paolo Bonaldi (foto: Studio Pedrotti); in basso Marco Sgroso, regista e protagonista di *Ella*.



ne delle parole e anche i complessi e coreografici movimenti sembrano volere dare azione all'immobilità del profondo sentire con un agitarsi e un guerreggiare che, alla fine, sarà sconfitto dal trionfo della morte purificante. Gli attori della Filodrammatica piacentina e di Infidi Lumi danno corpo e respiro alla drammaturgia costruita da Tommassini, complice il fascino impossibile della poesia del Maffei. *Nicola Arrigoni*

Shylock il vampiro

II MERCANTE DI VENEZIA, di William Shakespeare. Drammaturgia e regia di Elena Bucci, Stefano Randisi, Marco Sgroso, Enzo Vetrano. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Maurizio Viani. Con Giuseppe Calcagno, Marco Sgroso, Antonio Alveario, Andrea Benedet, Enzo Vetrano, Cinzia Dezi, Stefano Randisi, Enzo Vetrano, Elena Bucci, Beatrice Santini, Marco Sgroso. Prod. Diablogues e Le Belle Bandiere, RUSSI (RA) - Teatro degli



DON CAMILLO E PEPPONE sfida in 45 scene

in
Tournée

DON CAMILLO E IL SIGNOR SINDACO PEPPONE, di Giovanni Guareschi. Drammaturgia di Francesco Freyrie. Regia di Lorenzo Salvetti. Scene di Leonardo Scarpa. Costumi di Bartolomeo Giusti. Luci di Luca Diani. Con Ivano Marescotti, Vito, Umberto Bortolani, Marcello Foschini, Andrea Lupo, Luigi Monfredini, Carolina Di Monte, Alessandra Frabetti, Bartolomeo Giusti. Prod. Nuova Scena-Teatro Stabile di BOLOGNA.

19 quadri per il primo atto, 26 per il secondo per complessive 45 scene:

in media un cambio ogni due minuti e mezzo per 105 minuti di spettacolo. Siamo al limite dello sketch, della scenetta breve, ritmi da teatro di rivista, o televisivi. Eppure, questa prima versione teatrale della coppia più conosciuta e amata del cinema popolare degli anni

Cinquanta convince e funziona proprio per le giuste distanze che si sono tenute rispetto al modello originale. Andando a pescare fra le situazioni più note e riconoscibili della saga di Giovanni Guareschi, soprattutto quelle rese celebri dai film di Duvivier, Carmine Gallone e Comencini, ma anche direttamente dai suoi fortunati racconti, Francesco Freyrie elabora una drammaturgia fatta di situazioni semplici e immediate, con lievi varianti rispetto al soggetto e al carattere dei personaggi principali che riescono a valere, nello stesso tempo, come novità e come ripasso di memoria. Inserisce poi personaggi inediti, come la figura del sagrestano Tirelli (un applauditissimo Umberto Bortolani, che dà la voce anche a Cristo) e motivi musicali inattesi, ma pertinenti. Un grande fondale permette, col variare delle sue coloriture e le continue trasparenze, i frequenti cambi di scena: dall'ambiente chiuso di una canonica, al *plein air* della campagna padana, dalla luce della mattina al pomeriggio assoluto alla notte tempestosa. Sembra quasi una sceneggiatura questo testo destinato alla rappresentazione teatrale, e la regia, discreta ed elegante di Lorenzo Salvetti l'asseconda in ogni particolare. Soprattutto curando le caratterizzazioni degli abitanti di Brescello, come il Cagnola di Luigi Monfredini, lo Smilzo di Marcello Foschini, e la Maestra di Alessandra Frabetti, brava anche nelle piccole parti d'insieme. Ma è certamente con Vito e Ivano Marescotti che lo spettacolo gioca la carta principale del successo di pubblico: il primo conferma il garbo e la simpatia di una recita sempre in controtipo, il secondo impone la sua burbera fisicità a un personaggio la cui umanità è nota fin dall'inizio. Entrambi si tengono giudiziosamente lontani da Fernandel e Gino Cervi. Con intelligenza e bravura, se ne sono quasi dimenticati. *Giuseppe Liotta*

Incamminati, MILANO - Teatro Comunale Ebe Stignani, IMOLA.

Elena Bucci, Stefano Randisi, Marco Sgroso, Enzo Vetrano nell'elaborare e nel mettere in scena *Il Mercante di Venezia* di Shakespeare hanno esaltato le fonti

che il Bardo ha tratto da alcune novelle italiane. Non disdegna il quartetto d'attori di riprendere pure alcuni stilemi della Commedia dell'Arte, come è dato di vedere nei duetti comici imbastiti dal gobbo Lancillotto con il vecchio padre,



Pippo Delbono

Contro il mondo dal cuore di plastica

Gli elementi degli ultimi spettacoli di Delbono ci sono apparentemente tutti. La sua compagnia fatta di diversità è quella, con Bobò, l'omino sordomuto strappato a un manicomio, Gianluca, il ragazzo down dal grande sorriso, mescolati ad altri non attori di estrema espressività e ad attori e ballerini di grande incisività come Pepe Robledo, Gustavo Giacosa, Lucia Della Ferrera. La danza e il salto da una situazione all'altra per montaggio analogico costituiscono il filo drammaturgico, insieme a parole poetiche affidate al regista-demiurgo che approfondisce sentimenti, domande, sospensioni, crepacci dell'anima e della vita suggeriti dalle azioni convulse, ironiche, gentili dei suoi compagni. Ma in

Gente di plastica c'è anche qualcosa di nuovo: il tentativo — riuscitissimo — di disegnare un percorso complesso al di là della forza umana dei suoi interpreti, che diventano elementi di un disegno che ci aggredisce per la capacità di spiazzare i tempi inautentici in cui viviamo. Un grido, una ribellione dichiarata nel titolo, contro un mondo di buone maniere e di buoni sentimenti che nascondono finzione e oppressione. Aggrediti con la musica, deformante, violenta, ironica, vera trama intessuta del Frank Zappa della canzone che ispira il titolo, della disco di Gloria Gaynor, di melodie d'*antan* come pure di *Starless* (*Senza stelle*) dei King Crimson. Apparenze rovistate, rovesciate anche con le parole disperate di Sarah Kane, poetessa morta di depressione, suicidatasi alle 4 e 48 di una notte di normale, estrema disperazione. Delbono urla i suoi versi come un notturno d.j. (o v.j.: manipolatore di suoni e immagini), dietro un vetro di plastica, in fondo alla scena, oltre il salottino di poltrone gonfiabili dove si celebrano i riti di felici famiglie, interrotti dalle incursioni distruttive di diavolesche donne in tacchi a spillo e sottoveste rossa, con palloncini che tirano su i capelli deformando il viso. Grida lo smarrimento mentre in primo piano si susseguono grottesche sfilate di moda guidate da improbabili, carognesche Donatelle Versace *en travesti*, lavatrici, giochi di bambini, apparizioni di animali borghesi da fumetto, uomini in nero, un nudo infante col volto di porcello avvolto in un dolore, maschere orribili e stregonesche o altre che si sfogliano, fra la nebbia e l'evocazione lenta, deformata, di qualche canzone fascinosa di Elvis Presley. Uno spettacolo lancinante, che coglie il bersaglio della nostra sensibilità con un notevole gioco d'insieme. Massimo Marino

entrambi in maschera, così come in *bautta* apparirà quel trio silenzioso di giudici veneziani, sopravanzati da Porzia *en travesti* (Elena Bucci) che si erge ad avvocato difensore di Antonio, come una sorta di *deus ex machina*. Il Bassanio di Marco Sgroso appare più interessato alle ricchezze di Porzia che al suo amore e, per poterla conquistare, sarà lui stesso a travestirsi con i ricchi abiti dei due principi del Marocco e di Aragona e fallire le prime due prove dello scrigno, per riuscire infine, nei suoi veri abiti furbastrici, ad azzeccare per esclusione il terzo scrigno vincente. È un'opera aperta questo *Mercante di Venezia*, in cui chi cura la regia aggiunge o

GENTE DI PLASTICA, testo e regia di Pippo Delbono. Luci di Tommaso Rossi, Fabio Sgommino Berselli. Con Dolly Albertin, Gianluca Ballarè, Enkeleda Cekani, Margherita Clemente, Piero Corso, Pippo Delbono, Lucia Della Ferrera, Fausto Ferraiuolo, Gustavo Giacosa, Simone Goggiano, Elena Guerrini, Mario Intruglio, Nelson Lariccia, Maura Monzani, Pepe Robledo. Prod. Emilia Romagna Teatro, MODENA - Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.

Nella pag. a sin. un'immagine de *I masnadieri* di Schiller, regia di Stefano Tomassini; in alto Vito e Ivano Marescotti in *Don Camillo* e il signor sindaco Peppone.

leva ciò che gli sembra più opportuno. In questa messinscena l'ebreo di Enzo Vetrano, avvolto da lungo cappottone nero e con quel suo incedere tenendosi a un bastone, sembra un Nosferatu, un espressionistico vampiro, crudele e malvagio, ostinato nel volere a tutti i costi la sua libbra di carne che toglierà dal costato di Antonio, venuto meno all'impegno di saldare il prestito di tremila ducati. Oltre al quartetto di attori e registi spicca la prova di Antonio Alveario, nel ruolo di Graziano, che fa un po' il verso a Carlo Cecchi per poter ampliare ritmo, ilarità e comicità. Gli fa da spalla la Nerissa di Beatrice Sensini che sposerà nella finzione e che già ha sposato nella realtà. L'agile scena a forma di gabbia metallica, agibile solo nel primo piano, mette in evidenza le rosse luci di Maurizio Viani, i costumi di Ursula Patzak e le maschere di Stefano Perocco di Meduna. *Gigi Giacobbe*

L'urlo di Sarah Kane

FAME (*Crave*), di Sarah Kane. Traduzione e regia di Barbara Nativi. Scene e costumi di Dimitri Milopulos. Musiche di Marco Baraldi. Con Angela Antonini, Sandra Garuglieri, Silvano Panichi, Gabriele Venturi. Prod. Festival Intercity, FIRENZE - Laboratorio Nove, SESTO FIORENTINO (FI).

Una partitura molto difficile, complessa, intricata, quella di *Fame* (*Crave*) della Kane, un'autrice trasformata in un mito della drammaturgia di oggi. Invece nemmeno *Crave*, in verità, è un capolavoro, ma si tratta comunque di un lavoro sofferto e interessante. *Crave* non ha personaggi, ma soltanto quattro "voci", indicate da lettere dell'alfabeto (M, A, B, C). Barbara Nativi e la compagnia del Laboratorio Nove avevano già attraversato, in passato, la breve e sconvolgente espe-

rienza di teatro di Sarah (morta suicida, come si sa, a soli 28 anni) e adesso hanno lavorato davvero a fondo, con risultati più che apprezzabili, su questa tessitura di battute in apparenza del tutto scollegate e incongrue fra loro, banali, come spezzate, simili a residui (incomprensibili) di confessioni e di storie di persone. Non solo regista e attori hanno evidenziato molto bene i rapporti che - a momenti - si stabiliscono, all'improvviso, tra le diverse "voci" e le loro parole, ma hanno anche cercato di trasformare M, A, B e C almeno in embrioni di personaggi veri e propri. E sono riusciti, con grande intensità, a rivelare i contenuti profondi di umanità e di sofferenza interiore tutta moderna racchiusi in questo lavoro, premonitori, per certi tratti, del tragico destino dell'autrice. Non per nulla si arriva, nella messa in scena, a una specie di terribile, anche se muto, urlo di gruppo, come negli espressionisti: anche se solo nel video che, dietro gli attori seduti l'uno accanto all'altro, "doppia" le loro figure in carne ed ossa. La Nativi ha creato una prima parte dello spettacolo in cui il pubblico, diviso in quattro gruppi, va a trovare in una sua "stanza" una delle quattro "voci", ascoltandola recitare tutta la sua parte nel futuro dialogo a quattro. Un'idea influenzata dal ricordo di *Jogos de noite*, presentato a un precedente festival Intercity da un gruppo portoghese, i Casa Conveniente. Tra gli attori, Silvano Panichi si rivela il migliore, il più efficace, il più intenso e sensibile, si fa notare molto Angela Antonini, con una tragicità spasmodica, violenta, che però sembra in qualche modo esteriore, "recitata", pure nella sua forza innegabile. Interessante, ma tecnicamente immaturo Gabriele Venturi, brava, convincente, nonostante la quasi totale mancanza di appigli offertale dal suo ruolo, Sandra Garuglieri. *Francesco Tei*

il ritorno di Pier'Alli

LITURGIA tra



di Francesco Tei

IL PRINCIPE COSTANTE, di Pedro Calderón de la Barca. Regia, scene e costumi di Pier'Alli. Luci di Roberto Innocenti. Musiche di Giorgio Battistelli. Con Roberto Trifirò, Franco Di Francescantonio, Milutin Dapcevic, Francesca Caratozzolo, Michele Radice, Alessandro Albertin, Antonio Fazzini, Andrea Schiavi, Igor Mattei, Valentina Banci, Iaria Di Luca, Roberto Andrioli. Prod. Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.

Mancava dal teatro di prosa da ben diciassette anni, il regista e scenografo (un protagonista della scena di ricerca anni Settanta) Pier'Alli, al secolo Pierluigi Pieralli. Ma il suo ritorno, ora, con un testo come *Il principe costante* lo rimette subito nel posto di primo piano che gli spetta. Nelle tre

IA DELLO SPAZIO

Islam e cristianità



ore e venti dello spettacolo si supera, tutto sommato alla svelta, l'aspetto che più immediatamente colpisce della parabola religiosa di Calderón: l'improvvisa attualità, riacquistata un po' a sorpresa dalla vicenda, che descrive – per l'appunto – uno scontro violento, radicale, tra Islam e cultura cristiana, tanto fatale e pernicioso per tutti quanto più ammantato, esteriormente, da un involucro di "rispetto" – ieri cavalleresco, oggi sulla linea del *politically correct* – tra culture e mondi diversi, che dicono continuamente di tollerarsi e apprezzarsi. Peraltro, più volte si suggerisce, anche esplicitamente, nel dramma di quattro secoli fa che la fede non può essere una giustificazione

per la crudeltà né per l'ignorare o l'infangere - con l'arbitrio - le leggi fondamentali dell'umanità. Il teatro di Pier'Alli, avvicinato col tempo a dimensioni più grandiose, spettacolari per la lunga frequentazione del regista con l'opera lirica, è giocato, oggi come ieri, su un lavoro tutto particolare, sul suono, sulla recitazione che diventa canto, o comunque al canto e alla musica si avvicina. E sul suono, trasformato anche in elemento spaziale, e sulle voci degli attori opera la regia acustica "in diretta" degli specialisti del Centro Tempo Reale di Firenze, ai vertici della sperimentazione nel campo della musica elettronica. Dall'altra parte, nel *Principe costante* come negli spetta-

coli del passato di Pier'Alli, ecco il lavoro, qualitativamente splendido, sulla visione, sulla scenografia (firmata sempre da lui come i costumi) e sugli spazi. Immagini ed evocazioni visive di straordinaria bellezza e di mirabile, preziosa magia rendono questo un allestimento di fascinazione pressoché ineguagliata, ricercata e raffinatissima. L'uso degli specchi sembra far raggiungere, illusoriamente, allo spazio scenico dimensioni impossibili. Ma anche al di là di questo si ha la sensazione di vedere, tra acque e nebbie, quello che mai si sarebbe pensato di poter scorgere su un palco. Pure in tanta ricchezza di effetti e di invenzioni, però, c'è un qualche cosa di interiore, di profondo, di rigoroso e riflessivo, in questo operare sulla messa in scena. Pier'Alli insegue quella che lui chiama una "liturgia dello spazio", o meglio - forse - una ritualità, che ben rispecchia (anche nei ritmi e nei modi più da teatro orientale che occidentale) l'analoga interiorità, la tensione assoluta, la profondità di meditazione dell'itinerario umano e religioso ricostruito dalla vicenda. Roberto Trifirò è un Principe intenso, di eccellente e compiuta maturità, il bravo Franco Di Francescantonio un re di Fez aggressivo e vigorosissimo, Francesca Caratozzolo una irreprensibile Fenice. Milutin Dapcevic rende sempre avvertibili, quasi visibili fisicamente, i tormenti del generoso Muley. Bravi, e ben diretti, anche tutti gli altri, soldati, cavalieri e nobili che attraversano la vicenda tragica di Fernando del Portogallo, il Principe costante, eroe della fede fino alla morte. ■

La scena ideata dal regista Pier'Alli per il principe costante di Calderón de la Barca (foto: Fabio Parenzan).

La sposa in manicomio

LA SPOSA DI MESSINA, o *I fratelli nemici* di Friedrich Schiller. Traduzione di Augusto Veroni. Regia di Giampiero Ciccio. Scene e costumi di Marina Luxardo. Luci di Giuseppe Ardizzone. Con Sonia Barbadoro, Antonio Lo Presti, Daniele Gonciaruk, Rosario Arena, Massimo Zannola, Antonio Carrano, Carmen Panarello. Prod. Compagnia Lombardi-Tiezz, FIRENZE.

in
Tournée

Sembra una *tranche* del *Marat-Sade* di Peter Brook. La *Sposa di Messina* di Schiller nella messinscena di Giampiero Ciccio. Un manicomio di Charenton con tanto di letti, lettighe, barelle e sedie a rotelle, tutte rigorosamente bianche come il pavimento e gli abiti dei sette protagonisti, raffigurati in un trasognato XII secolo, a rinnovare, come in un rituale, il dramma da loro vissuto. A partire da un oscuro sogno fatto dallo sposo ormai defunto di donna Isabella (la duchessa di Messina, interpretata con autorevolezza da Sonia Barbadoro) che porrebbe la figlia Beatrice all'origine della morte (un fraticidio e un suicidio) dei due fratelli Manuel e Cesare, ignari d'essersi innamorati della sorella, anche lei all'oscuro del legame perché salvata in fasce dalla madre e vissuta sino a quel momento in un convento sull'Etna. Adesso i due fratelli sono lì, in questa specie di casa di cura, riappacificati, sostenuti dai rispettivi cori, ridotti ai soli due corifei, Gaetano e Boemondo (lo stralunato Daniele Gonciaruk che allarga volutamente le vocali alla messinese e l'arrapato Rosario Arena), quasi due infermieri-secondini. Il testo di Schiller,

rappresentato due secoli fa a Weimar e dodici anni fa a Gibellina da Elio De Capitani, è stato ridotto dagli originari quattro atti a un unico tempo e adattato con raffinatezza da Ciccio, sulla traduzione di Augusto Veroni, i cui versi

Paolini vs Petrolchimico

Porto Marghera: morte nell'anti-Venezia della plastica

Con il debutto di questo *Storie di plastica* Paolini ha anticipato, di pochi giorni, la sentenza-scandalo sul caso del Petrolchimico di Marghera, non certo un evento eclatante, conosciuto e sviscerato in mille modi dai

mass-media come la tragedia del Vajont o di Ustica, argomenti delle precedenti "orazioni civili" di Marco Paolini, i risultati più persuasivi del suo percorso originale di attore-autore. La vicenda tragica di Porto Marghera è quella di una strage ancora più terribile di quella di Ustica, anche se è avvenuta in silenzio, senza che nessuno o quasi se ne accorgesse. A dissotterrare questo grave segreto fu un operaio in pensione, Gabriele Bortolotto. Almeno 150 suoi colleghi del petrolchimico erano stati uccisi, negli anni, dalla lavorazione del *cvm-pvc*, che provoca, lentamente, una rara forma di tumore epatico. Nelle due ore e un quarto di trattazione esauriente, Paolini ci racconta anche del conte Volpi, che creò Marghera traducendo in realtà il suggerimento dei futuristi, della loro febbre modernizzatrice. Essi chiedevano che nascesse un'anti-Venezia, contemporanea, di acciaio, di elettricità e di macchine, a pochi passi da quella originale, decadente, simbolo di un passato che moriva. Settant'anni più tardi della nascita di Marghera, Gabriele Bortolotto spese lì, per anni, tra quelle industrie, giorno dopo giorno le sue energie nel compiere ricerche. Quello che raccolse alla fine, lo passò al giudice Felice Casson, che aprì (finalmente) un'inchiesta che ha portato alla sbarra - anche se senza esito - tutto il mondo della chimica italiana, e buona parte di quello della finanza. Paolini cerca di dimostrare con *Storie di plastica* che i guai dello stabilimento di Porto Marghera sono la faccia più sporca dell'industria chimica del nostro paese, di una lunga avventura sempre accidentata, spesso piratesca, a suo parere ai limiti del criminale. Le tappe di quest'avventura, ripercorse dall'attore quasi anno per anno con puntigliosa precisione, hanno come protagonisti - nel segno di scommesse sempre azzardate e quanto mai discutibili - nomi come Cefis, Schimberni, Gardini, Cuccia, Necci. E anche come Fanfani, Craxi, Forlani: i politici, certo, disposti ad aiutare e a coprire a prezzo di qualche tangente. Paolini sta giù in platea per tutta la serata, davanti al pubblico, anche se in scena si trovano un tavolo e una sedia, che lui non usa affatto. Sta vicino, a un passo dagli spettatori, come per stabilire un rapporto più diretto, con chi lo ascolta. Magnetico e al tempo stesso colloquiale, pacato e aggressivo, duro e insieme accattivante e simpatico, è sostenuto, da una indignazione "civile" nascosta eppure ben avvertibile, che arriva, in *Storie di plastica*, ai limiti estremi della forma teatrale. Perché restano solo la spiegazione, la semplice illustrazione, la narrazione. Sorrette - però - da una lucidità, da una tensione sotterranea che rendono questa forma così particolare di spettacolo pienamente convincente, anzi motivata. *Francesco Tei*

STORIE DI PLASTICA, di Marco Paolini e Francesco Niccolini. Collaborazione al testo Daniela Basso, Carlo Cavriani e Giuseppe Cederna. Con Marco Paolini. Prod. Armunia Festival Costa degli Etruschi, CASTIGLIONCELLO - Jole Film - Comune di ROSIGNANO MARITTIMO (LI).

In basso Sonia Barbadoro e Massimo Zannola, interpreti della *Sposa di Messina* di Schiller, regia di Giampiero Ciccio; nella pag. seguente Sandro Lombardi e Massimo Verdastro in *L'apparenza inganna* di Bernhard, regia di Federico Tiezz (foto: Marcello Norberth).



odoranti di poemetti shakespeariani esaltano il binomio amore-morte non disgiunto dai motivi relativi a esoterismo,

sogno, incesto, follia e omosessualità, sottolineati dalle luci rosse di Giuseppe Ardizzone. *Gigi Giacobbe*

regia di Tiezzi

Cortesie al vetriolo all'ora del tè

in
Tournée

L'APPARENZA INGANNA, di Thomas Bernhard. Traduzione di Roberto Menin. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Giovanna Buzzi. Con Sandro Lombardi e Massimo Verdastro. Prod. Compagnia teatrale i Magazzini, FIRENZE. In collaborazione con Santarcangelo dei Teatri (RI).

del mondo. E non è un caso che questi siano di frequente attori o performer di altre arti, spesso vicine al circo o al varietà. Come Karl e Robert, i due fratelli protagonisti de *L'apparenza inganna* (1983), il primo ex giocoliere e il secondo ex attore, i quali, ogni martedì e giovedì, si scambiano spigolose visite di apparente cortesia, in realtà spunto per rintuzzare continuamente le reciproche incomprensioni e frustrazioni. Karl, rimasto vedovo da poco della moglie Mathilde, che però ha lasciato la casa di campagna in eredità a Robert, ama Schönberg e Voltaire ed è di una precisione maniacale. Robert invece predilige Brahms e Marlene Dietrich e, dopo un successo giovanile nel *Torquato Tasso* di Goethe, si accanisce ora, senza riuscirci, nell'impadronirsi a memoria la parte di Lear. Provengono da una famiglia borghese che, se è stata poi "tradita" nelle scelte professionali, si riflette invece nell'arredamento dei loro due appartamenti, di sobria eleganza il primo, un po' barocco il secondo in perfetta sintonia con le rispettive personalità. Non succede niente, come sempre in Bernhard, se non ossessive variazioni su temi futili che nascondono abissi di solitudine incolmabile. Non è uno dei capolavori dell'autore austriaco? Forse, ma è comunque affascinante l'ottimo lavoro drammaturgico di Sandro Lombardi, pedante e puntuto nella partitura gestuale, nei ritmi e nelle pause, asettico e anaffettivo così come invece il fratello-spalla Robert (Massimo Verdastro) è cialtrone e malinconicamente melò. Certo, il curatissimo spettacolo creato da Federico Tiezzi patisce la visione frontale imposta dal chiuso delle sale teatrali (nell'edizione originaria, al Festival di Santarcangelo, il pubblico si spostava, partecipando attivamente al disegno registico, da un appartamento all'altro, seguendo le reciproche visite dei due fratelli), ma

ha quella raffinatezza fredda, volutamente noiosa e attenta al dettaglio che può essere, così come il suo esatto opposto (la visceralità un po' slabbrata di Carlo Cecchi o Gianrico Tedeschi), una delle chiavi di rappresentazione, non senza venature di stralunata comicità, del teatro di Bernhard. *Claudia Cannella*

Le nozze del riso amaro

NOZZE, da *Le nozze* di Cechov, *La cimice* di Majakovskij, *Le nozze del piccolo borghese* di Brecht. Regia di Giampiero Solari. Scene e costumi di Stefania Cempini. Luci di Giampiero Federici. Con Angela Alò, Christian

Amadori, Andrea Bartola, Andrea Caimmi, Claudia Ceccarini, Giorgio Contigiani, Paola Giorgi, Rosetta Mantellini, Pietro Micci, Laura Nardozzi, Beatrice Schiros. Prod. Teatro Stabile delle Marche, ANCONA.

in
Tournée

Quante volte il teatro ha sparato contro i piccoli borghesi. In fondo già aveva cominciato a sparare Molière stesso. Poi vennero Feydeau e Labiche. E la lista andò sempre più allungandosi. Includendoci - autori agli antipodi, ma fino a che punto? - Cechov e Brecht. Due loro esempi straordinari: del primo l'atto unico (a suo modo perfetto) *Le nozze*, del secondo il più corposo e (quasi tragico) *Le nozze del piccolo borghese*. Due pièce speculari e che, dunque, si possono abbinare per rendere più divertente (e inquietante) la serata. Se poi si aggiunge, visto che il tema è il medesimo (anche se sotto tiro, più che borghesi, sono poveri miserabili appartenenti a classi sociali inferiori, ma che tentano la scalata sociale), *La cimice* di Majakovskij, singolarissima *tranche de vie*, che ci mette sotto gli occhi un'altrettanto grottesca festa nuziale, lo spettacolo può risultare ancora più vitale ed esplosivo. È il cocktail che ci ha proposto Giampiero Solari, che lo aveva già sperimentato una ventina d'anni fa, quando si diplomò regista alla milanese Scuola Civica Paolo Grassi. Ora lo ha rimischiato con un'altra squadra, quella, lanciaiissima nel gioco, dei giovani attori professionisti dello Stabile delle Marche. Lo spettacolo funziona. I giovani attori rendono bene. Giusta la cronologia, si parte magari un po' in sordina con l'atto unico cechoviano, si conclude con un crescendo di toni grotteschi con il lavoro brechtiano. Forse però gli effetti migliori e caricaturali Solari li ottiene con Majakovskij. Si ride, e non con parsimonia, ma si ride amaro. Così deve essere. Ma oggi si ride amaro, e tanto, e senza essere invitati a banchetti di nozze, anche fuori dal teatro. *Domenico Rigotti*



doppio Woody Allen

Dio è morto a Broadway o sul Tevere?



DEUS EX MACHINA (God), di Woody Allen. Adattamento, traduzione e regia di Pino Quartullo. Scene di Aldo De Lorenzo. Costumi di Luciano Capozzi. Musiche di Stefano Reali. Con Pino Quartullo, Nathaly Caldonazzo, Christian Amadori, Andrea Bartola, Gianluigi Cortigiani, Paola Giorgi, Tiziana Scrocca, Giorgio Carducci. Prod. Teatro Stabile delle Marche, ANCONA.

Woody Allen è un amico. Intelligente, intelligentissimo: lo sanno tutti. Ma non proprio simpaticissimo, nella vita. Il suo Q.I. gli consente un efficace tono sarcastico, beffardo. Ha cominciato scrivendo per il teatro, sognando il cinema, disprezzando Hollywood, da cui non è mai stato apprezzato. Questo testo, edito in Italia da Bompiani per volere di Eco, è andato in scena da noi con la Compagnia del Collettivo di Parma che recentemente, come Teatro Due, lo ha ripreso (vedi recensione seguente). E funzionava. Ora ce lo ripone Pino Quartullo. Anche lui ha cominciato con il teatro: proprio con questo testo si diplomò in regia (beh beh) alla Silvio D'Amico.

Spesso sconfina nel cinema, con risultati piuttosto mediocri. Adesso presenta *God* trasformato in una sorta di satira hollywoodiana, sia pur da Hollywood sul Tevere. Interpreta il ruolo del protagonista Diàbete. Accanto a lui la Caldonazzo, che non vale un...Perù: troppo zuccherosa e lo zucchero, si sa, non giova al Diabete. La signora, fisicamente e attorialmente, non vale una sola gamba di Mira Sorvino, lanciata proprio da Allen. Nel gruppo, spicca l'astuto caratterista Bartola, in un triplice ruolo. E la voce di Woody, che è del suo tradizionale, apprezzatissimo doppiatore, Oreste Lionello. Invece di venire fuori una specie di *Dea dell'Amore* teatrale, lo spettacolo risulta tutt'al più piacione. Tono generale da satira rutelliana. Musiche di Stefano Reali, regista di tv. Produzione di uno Stabile diretto da Giampiero Solari, solida formazione teatrale, ma gusto che, col tempo e per professione, si è fatto un po' televisivo. Scene da film peplum. Allestimento poco cool. Valore: appena un quartullo di Allen. *Fabrizio Caleffi*

DIO (God), di Woody Allen. Traduzione di Cathy Berberian e Doretta Gelmini. Scenografie di Alberto Nodolini e Nica Magnani. Costumi di Nica Magnani. Musiche di Alessandro Nidi. Con Roberto Abbati, Paolo Bocelli, Cristina Cattellani, Laura Cleri, Gigli Dall'Aglio, Tania Rocchetta, Marcello Vazzoler. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

Dio è morto? Ma può ritornare! E così accade a Parma, a Teatro Due con la ripresa del testo di Woody Allen che, beffardo, scherzoso, goliardico, scivola via in un veloce mutare di situazioni che sanno felicemente prendere in giro anche alcuni vizi intellettuali del teatro, compreso Pirandello e i suoi dubbi tra verità e finzione, vita e arte, persona e personaggio. *Dio* si apre su un'Atene dipinta, una fontana al centro e due figure ironicamente scultoree, che assumeranno via via diversi compiti, anche di coro (che mima, canta, si muove a ritmo). La prima questione è squisitamente drammaturgica: è urgente trovare il finale della commedia che deve partecipare al festival ateniese del dramma. Epâtite, lo scrittore, chiede la collaborazione dell'attore Diàbete: mancano solo tre giorni al fatale debutto... Tutto il resto è incerto, instabile, anche il tempo storico: chi sta dialogando in verità non esiste nella vita reale, sono personaggi di una commedia in un teatro di Broadway che, in una presunta Grecia antica, proprio perché rispecchiano il presente, aprono ogni tanto i costumi svelando magliette pubblicitarie. E si scherza anche sul pubblico, sul suo coinvolgimento: qualcuno potrebbe offrire qualche consiglio per il finale? Lorenzo Miller (uno dei tanti ingressi improvvisi) dichiarerà che tutti quelli lì in platea sono opera sua:



nessuno è realmente libero di fare quello che vuole. Sono tutti fittizi. Visioni metafisiche: e se niente esistesse - e tutti vivessero dentro il sogno di qualcuno? Il mondo come realtà virtuale? E il libero arbitrio? La creatività ironico intellettuale di Woody Allen è ormai nota anche al grande pubblico. Si è scritto a lungo e spesso della sua poetica, delle caratteristiche della sua comicità ebraico-newyorkese, della sua capacità di accostare dubbi metafisici e incertezze quotidiane. Anche i personaggi - spiega l'attore - dovrebbero essere liberi di scegliere il ruolo che preferiscono. Lo scrittore è preso in contropiede: come può esistere una commedia a queste condizioni? Tutto si trasforma in caos! Ma qual era la domanda? La più metafisica: «C'è un Dio?». Consolazione: quella è solo una commedia... E poi deve mettersi in moto il marchingegno, il *deus ex machina* che darà il finale a lungo ricercato... Dio però precipita malamente dall'alto. Morto! Che fare? Ricominciare da capo! Il teatro come cerchio senza un inizio, un centro e una fine? Applausi per tutti gli interpreti. *Valeria Ottolenghi*

Sacrifici per un Dio assente

SAKRIFICÉ, ideazione e regia di Marco Baliani. Scene di Maurizio Agostinnetto. Costumi di Daniela Cernigliaro. Musiche di Luigi Cinque. Con Ervin Bejleri, Federica Boggetti, Raffaele Gangale, Marcel Ghosn, Marc Khoury, Stefano Lucì, Marco Mercante, Francesco Rossetti, Aurelia Sfeir, Lulzim Zeqja. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA - Enté Teatrale Italiano, ROMA.

Maschi nerboruti inneggiano timorosi agli dei dell'Olimpo: si teme Nettuno e la flotta greca prega per far ritorno in patria. Il cielo invoca olocausti. Vergine, giovane e donna: il primo rito sacrificale è quello di Ifigenia. Poi i miti e le epoche prendono a imbrogliarsi e il racconto di Ifigenia si scioglie nelle pagine dell'Antico

Testamento, ove Josephath promette in sacrificio a Dio la prima persona che lo accolga di ritorno vittorioso dalla guerra contro gli Ammoniti. Lo saluta trepida la giovane figlia, arsa poi viva sugli altari divini. Mai sazia, la delirante e tenebrosa spirale della storia si allunga avida su Abramo, a metterne a prova l'obbedienza innanzi al Creatore. Ma cosa accadrà se l'Angelo non interverrà? «Perché l'Angelo non viene?» Con queste poche parole sgomento si chiude l'abbacinante visione di *Sakrificé*, ipostasi teatrale di una necessità storica che legge nella violenza e nella prevaricazione un modello comportamentale e sociale di cui gli stessi artefici finiranno per esser travolti nel ruolo di vittime. L'allestimento, costituisce il risultato finale di un complesso *workshop* realizzato fra Beirut e Tirana, ideato da Marco Baliani che firma anche la regia. Baliani, dopo un viaggio teatrale quinquennale segnato da importanti allestimenti come *Migranti* o *Giufà*, approda con *Sakrificé* al recente progetto articolato sulle sponde che videro nascere la civiltà occidentale. Attori di nazioni e razze differenti, provenienti da regioni di guerra rileggono gli archetipi dei massacri della Storia. Secondo una figuratività grezza di inalterata forza atavica (danze e movimenti a cura di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni) la tragedia greca, i miti vetero-testamentari e la vicenda di Cristo vengono riletti nella solarità mediterranea, sottolineati dalle musiche evocative e materiche di Luigi Cinque, dall'essenziale impianto scenografico di Maurizio Agostinnetto e dalle proiezioni di Mirto Baliani. Una litania lontana, preghiera cristiana o supplica politeista accompagna la riaccensione delle luci della platea, suggello mitico di uno spettacolo che va oltre se stesso, non troncando il rapporto con lo spettatore ma prendendolo per mano e attanagliandolo alla coscienza, facendogli abbandonare il ruolo di mero fruitore estetico e costringendolo a mettersi in questione, *in primis*, come uomo. *Andrea Vecchia*

Strindberg in vaudeville

DANZA MACABRA, di August Strindberg. Traduzione di Antonia Brancati. Regia di Armando Pugliese. Scene e costumi di Andrea Taddei. Musiche Dino Scudieri. Con Giuliana Lojodice, Roberto Herlitzka, Toni Bertorelli. Prod. Mario Chiochio, ROMA.

S'intitola *Danza macabra*, nella traduzione di Antonia Brancati, il dramma che Strindberg scrisse nel 1901 - anno del suo terzo, anch'esso fallimentare matrimonio -, più abitualmente noto come *Danza di morte*. Ma non è questo il solo aspetto originale nell'allestimento diretto da Armando Pugliese. Sul palco, infatti, tre attori di razza e di sicuro - talvolta anche troppo - mestiere: Giuliana Lojodice (Alice), Roberto Herlitzka (Edgar), Toni Bertorelli (Kurt). Drama dello sfacelo delirante che segna come salsedine mortifera l'esistenza coniugale, la pièce è piena, come la restante opera, del tormentato vissuto dell'autore, anche per l'ambientazione in un'isola del nord (in gioventù egli si ritirò in un luogo simile). E il fondale della scena dà conto dell'incombere di una natura tutt'altro che rassicurante (fuori e dentro gli uomini), con

Nella pag. precedente Pino Quartullo e Nathaly Caldonazzo, protagonisti di *Deus ex machina* di Woody Allen, regia di Quartullo; in basso da sin. Toni Bertorelli, Roberto Herlitzka e Giuliana Lojodice in *Danza macabra* di Strindberg, regia di Armando Pugliese.



il ritorno di Patroni Griffi

Capodanno en travesti nei Quartieri Spagnoli

PERSONE NATURALI E STRAFOTTENTI, testo e regia di Giuseppe Patroni Griffi. Scene e costumi di Aldo Terlizzi. Luci di Mario Carletti. Con Lino Capolicchio, Angela Pagano, Lorenzo Lavia, David Sef. Prod. Teatro Ellseo, ROMA.

Nato alle scene nel 1974, *Personi naturali e strafottenti* di Giuseppe Patroni Griffi attraversa ora una seconda giovinezza, sempre con la regia dello stesso autore. In un bassofondo napoletano, durante la notte di Capodanno, una prostituta transessuale subaffitta la propria stamberga a due giovani e maldestri omosessuali, suscitando le sprezzanti proteste dell'anziana proprietaria. Rispetto a qualche lustro fa i mondi della diversità sono entrati di peso nella percezione del pubblico, almeno di quello più evoluto. Apparirebbe dunque un poco retorica, oggi, la pretesa di dire cose "scandalose", fosse anche in una sala "borghese". Ma il testo di Patroni Griffi ha un indubbio pregio letterario che lo strappa al tempo, essendo capace di intrigare con le sue intuizioni profonde, declinate in mèlo ideal-esistenzialista, dove ciascun personaggio è portatore di un'idea, è uno sguardo conflittuale sulla vita. Ma se un bel testo non si tramuta da sé in una bella pièce e se il dramma non deve offrirsi alla sola scena della lettura, cominciano allora i problemi. Innanzi tutto nella resa di questi attori: essa è un poco datata, se non accademica. A parte una strepitosa Angela Pagano, non convincono i giovani Lorenzo Lavia e David Sef, efficienti, ma rigidi e didascalici, incapaci di uscire dai loro stampi. Inseguendo il copione, essi sembrano perdere una qualità indispensabile: la credibilità. Né ci troviamo molto meglio con Lino Capolicchio, il cui assodato mestiere non basta a infondere vita extraletteraria a "Mariacallàs", soprannome del travestito. Certo, non era facile rendere a fondo un testo dove l'azione è minima e tutto è incentrato su una parola che mai indugia nel facile vernacolo. Ma avremmo voluto vedere più duttilità e sottigliezza entro la complessità dei registri su cui la pièce è giocata: ora amaramente spassosa, ora poeticamente protesa verso una più alta (e scomoda) comprensione delle cose. Non sarebbe parso fuori luogo, allora, sentire spirare sotto il Vesuvio un'aria un po' tedesca: post-brechtiana insomma, con le sfumature istrioniche di una recitazione che sa pacatamente giocare con i personaggi, autenticandoli. Avremmo, per esempio, amato - *mutatis mutandis* - l'echeggiare di alcune icone del Fassbinder cinematografico, indimenticabili nella loro potente e straziante teatralità (una per tutte: il sublime protagonista transessuale di *Un anno con tredici lune*). *Andrea Rustichelli*



quel suo grande occhio che squarcia l'interno borghese sul gelido baratro di luce tagliente, dove acqua e aria si raggrumano in nube spettrale; a evocare lo Strindberg pittore, che *ante litteram* coniò una personale astrazione espressionistica, come ha ricordato una recente mostra parigina. Nella lettura di Pugliese, la sequela di scontri e dispetti tra i coniugi Alice e Edgar, cui è testimone l'ignaro esterrefatto Kurt, pare inclinare alla sfumatura bozzettistica. Se il pubblico è ben disposto e sovente gratificato, anche grazie al virtuoso istrionismo di un Herlitzka strepi-

toso che gioca al limite del manierismo, lo spettacolo si preclude un'intelligenza più acuta, più compostamente analitica di quell'universo. Pur permanendo indelebile, a indicare i rischi di questa soluzione, il suo cupissimo afflato: in cui gli attori vengono a muoversi talvolta come salmoni (per rimanere in ambiente) che risalgono un fiume. *Andrea Rustichelli*

Roma in musical

I FIGLI DELLA LUPA, di Luigi Magni. Regia di Pietro Garinei. Scene di Uberto Bertacca. Costumi di Lucia Mirisola.

Coreografie di Gino Landi. Musiche di Nicola Piovani. Con Valeria Moriconi, Michele La Ginestra, Augusto Fomari, Maurizio Mattioli, Simona Pattucci, Sonia De Micheli, Gianni Franco, Luca Mori e venti ballerini. Prod. Music 2, ROMA.

In tempi di revisionismo storico Luigi Magni, con la regia del maestro del musical all'italiana Pietro Garinei, dopo *I sette re di Roma* e *Rugantino*, si dedica alla rilettura della leggenda di Romolo e Remo, proponendo una storia ironica, leggera, irriverente, funzionale a smontare la retorica trionfalistica del mito di Roma *caput mundi*. I due fra-

regia di Luca De Filippo

BECKETT

a quadretti

È un foglio a quadretti (i grandi quadretti di prima elementare) quello su cui Estragone compare e sul quale srotola la sagoma a serpentina di un viottolo di campagna ombreggiato con pochi

tratti di matita. A quadretti è il mitico alberello beckettiano che si leva dal foglio come ritagliato da mano infantile, e a quadretti sono il sole e la luna, che scandiscono le giornate *en attendant Godot*, due dischi delicatamente colorati a matita. Niente lande metafisiche, o periferie metropolitane o nudi palcoscenici simbolici, dunque, per i due sedentari vagabondi di Beckett. Luca De Filippo e Enrico Job hanno come definitivamente impedito ogni via di fuga a Vladimiro e Estragone, chiudendoli nello spazio piatto, bidimensionale e ingenuo di un foglio di carta che la mano del creatore – divino o meno che sia – potrebbe decidere di appallottolare e gettare nel cestino. Gogo (Mario Scarpetta dalla serietà alla Keaton) e Didi (un rotondo e clownesco Imparato) diventano così i protagonisti, l'immane bombetta in testa, di una assurda favola o tiritera infantile. E di volta in volta ce li mostra, nella loro attesa di Godot, in comiche alla Stanlio e Onlio ai fratelli Marx o alla Totò, consapevolmente citate o alluse, una sorta di gioco "ai grandi comici del passato" condotto come altri, così, tanto per fare passare il tempo. Una coppia da varietà, naturalmente, è anche quella di Pozzo e Lucky, un trionfo di baffi e barbe posticce, il primo magnificamente interpretato da Luca De Filippo con quei suoi inconfondibili toni altalenanti, imperturbabile e distratto tiranno dallo sguardo un po' chapliniano. Uno spettacolo ben recitato, condotto con estremo garbo umoristico. Ma è qui, forse, un po' il limite dell'operazione. La finezza di una recitazione che tende ad astrarre un po' troppo e la grazia infantile di quei bianchi quadretti impediscono ai lampi sinistri della scrittura di Beckett di divampare e di farci affacciare sul vuoto che nel corso dei due atti del testo ci scava attorno con disarmante semplicità. *Roberta Arcelloni*

ASPETTANDO GODOT, di Samuel Beckett. Traduzione di Carlo Fruttero. Regia di Luca De Filippo. Scene e costumi di Enrico Job. Con Gianfelice Imparato, Mario Scarpetta, Giuseppe Rispoli, Luca De Filippo, Ivan Polidoro. Prod. Elledieffe, ROMA.

femminile è Valeria Moriconi, illustre attrice di prosa che, dopo avere ballato il can can in *Dame de Chez Maxim* di Feydeau, con la Compagnia dei Quattro diretta da Franco Enriquez, ed essersi esibita sulle musiche di Cole Porter in *Kiss me Kate*, si misura, non senza fatica, in un musical vero e proprio, concedendosi anche alcune incursioni in una comicità affine a quella dell'antico Varietà. Ispirate al Varietà sembrano anche le musiche e le canzoni di Nicola Piovani: alcune strutturate come certi duetti, terzetti e cori del glorioso avanspettacolo, altre che spaziano dalle intonazioni struggenti, al folk, a stornelli e ritornelli, fino a un rap conclusivo. Discreto è il gruppo di giovani attori e ballerini che si scatena sulle coreografie del fantasioso Gino Landi. Nel cast primeggia Maurizio Mattioli che, grazie ai suoi estri comici, propone una ironica caratterizzazione del dio Marte mentre i giovani Augusto Fornari (Romolo) e Michele La Ginestra (Remo) si cimentano con buona volontà nei loro ruoli. Molto curate le luccicanti e floreali scenografie di Uberto Bertacca, che riproducono come una sorta di *tableau vivant*, l'ambiente agreste della Roma delle origini. I rutilanti costumi di Lucia Mirisola fanno rivivere dei, fauni, erinni, ninfe. Tutta la compagnia è guidata con mano sicura dal regista che attribuisce ritmo allo spettacolo e cura i tempi comici, dimostrando, nonostante l'età anagrafica, una invidiabile giovinezza di invenzioni. *Albarosa Camaldo*

Nella pag. precedente Argelia Pagano e Lino Capolicchio in *Personne* naturali e strafottenti, testo e regia di Giuseppe Patroni Griffi; in basso, gli interpreti di *Aspettando Godot* di Beckett, regia di Luca De Filippo.

telli, allevati, non da una vera lupa, ma da Acca Laurenzia, moglie del pastore Faustolo, soprannominata "la lupa", cooperano nel costruire il borgo che diventerà Roma, ognuno impegnandosi secondo le inclinazioni del proprio carattere: ambizioso e palazzinaro Romolo, ambientalista e sentimentale Remo. Garinei, già cimentatosi nel musical mitologico con *Giove in doppiopetto* e *Un trapezio per Lisistrata*,

riprende l'idea di "fiaba musicale" con cui, ai suoi esordi, aveva definito il nuovo genere teatrale creato insieme a Sandro Giovannini. Protagonista



Triangolo in rosa

BOSTON MARRIAGE, di David Mamet. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Franco Però. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Nicoletta Ercole. Con Veronica Pivetti, Valentina Sperli, Marcella Formenti. Prod. Casanova Entertainment, ROMA.

Si rifà sia alle tematiche, ma molto anche allo stile, di Oscar Wilde, questo testo del drammaturgo americano David Mamet, cogliendone la leggera ironia, ma anche una trama intrigante di passioni omosessuali, qui tra due, anzi tre donne, rappresentanti della buona società newyorkese di fine Ottocento. E se è vero che sulle tavole dei palcoscenici italiani una storia così non era mai stata raccontata, è anche vero che nel nostro secolo la tematica omosessuale arriva alle orecchie di spettatori già abituati a discuterne, a sentirla raccontata magari anche dagli spot pubblicitari del piccolo schermo. E quindi, rispetto al fascino di sfida che avevano i testi di Wilde, la potenza scandalistica è decisamente attenuata. Il testo comunque, anche se non sembra uno dei migliori del drammaturgo, conserva un suo fascino, ma la sua resa scenica è decisamente fallimentare. Le scenografie banali, un ritmo registico statico e privo di invenzioni, e soprattutto una interpretazione attoriale decisamente deludente non lo aiutano a mostrare quella preziosità che pure in alcuni momenti è palese. Veronica Pivetti manca di *phisque du rôle*, impasta le battute a tal punto che alcune frasi riescono quasi del tutto incomprensibili. Valentina Sperli si dimostra una discreta professionista, almeno tecni-

camente preparata, ma i suoi sforzi sono del tutto vanificati da una partner che manca anche di relazionarsi teatralmente con lei. Marcella Formenti non riesce granché nel suo tentativo di caratterizzazione, ma c'è da dire che è l'unica a strappare qualche risata al pubblico. *Cristina Argenti*

La solitudine di Scapino

LE FURBERIE DI SCAPINO, di Molière. Regia di Sergio Fantoni. Scene e luci di Nicolas Bovey. Costumi di Elena Mannini. Musiche di Paolo Terzi. Con Paolo Bonacelli, Gigi Angelillo, Cesare Saliu, Luigi Tontoranelli, Cecilia Brogini, Eva Drammis, Stefano Macchi, Marco Vergani, Raimondo Brandi, Ilaria Pardini. Prod. Teatro di Sardegna, CAGLIARI - La Contemporanea 83, ROMA.

Il tema dominante è quello caro alla Commedia dell'Arte dell'eterno conflitto tra giovani e vecchi, gli uni ancora malleabili dalle passioni, gli altri che le hanno soffocate nella saccoccia. Ma tra loro si staglia Scapino, enigmatico, complesso. Che con la sua arguzia ricompone i pezzi di due famiglie, quella di Argante (Cesare Saliu) e quella di Geronte (Gigi Angelillo): ma alla fine, si vedrà, non ve n'era alcun bisogno. Perché d'istinto i giovani s'erano già accasati di nascosto dai padri, ignari di assecondare i disegni dei genitori. Ma prima di apprendere che i loro conflitti non erano tali, avevano chiesto l'intervento di Scapino. A cui la presenza piena e imponente di Bonacelli, la voce densa, terrigna, gorgogliante, una sicurezza che è quasi distacco da un contenuto di esperienza e autonomia che racchiude il personaggio in un alone impenetrabile. Scapino sembra agire per un amore di giustizia che trascende la mera vicenda dei giovani, come pure il suo personale risentimento nei confronti di Geronte su cui si prende una rivincita, e in più di un punto il

richiamo a una giustizia assediata suscita un sorriso che si smorza nel raffronto con l'oggi. Il taglio interpretativo dell'opera deve molto a Manlio Santanelli che ha tradotto il testo prendendosi giustificate libertà. L'autore/traduttore ha diroccato il linguaggio altisonante rendendolo colloquiale, guadagnando in bocca a Scapino qualche scioglilingua alla Totò. L'allestimento di Fantoni è coerente con la riscrittura di Santanelli che contribuisce a mettere in chiaroscuro i personaggi, a cui gli ottimi Bonacelli e Angelillo (un Geronte che è un fascio di nervi ringhioso e impudico nello sparare luoghi comuni come citazioni poetiche), l'altrettanto bravo Saliu (un Argante dalla fiducia facilmente espugnabile), e Luigi Tontoranelli (Silvestro) prestano il corpo e la voce: un piacere vederli assieme in palcoscenico bardati degli splendidi costumi di Elena Mannini che lavorano sul corpo degli attori forme massicce, e consistenze materiche. Di Nicolas Bovey le scene e le luci: avere di spazi, scavano anfratti, illudono un palcoscenico invaso dal mare, incidono un insulto-protograffito e avvolgono nella penombra la scena in cui la verità si rivela. La soddisfazione di padri e figli è coincidente; il contrasto è lì, nella perdita del naturale conflitto generazionale, e Scapino, conscio di mancata riconoscenza, rimane solo, nel fumo di una sigaretta si rapprende di nuovo la sua imperturbabilità. *Anna Ceravolo*

Sull'astronave di Cotrone

I GIGANTI DELLA MONTAGNA, di Luigi Pirandello. Regia di Maurizio Panici. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Elisabetta Berlini. Musiche di Germano Mazzocchetti. Luci di Giuseppe Ardizzone. Con Mariano Rigillo, Anna Teresa Rossini, Angelo Tanzi, Sergio Basile, Giovanna Mori, Mirella Mazzeranghi, Fabio Ferri, Luciano D'Amico, Francesco Frangipane, Andrea Nolfo, Romano Talevi, Camillo Grassi, Paola Lorenzoni, Marianna De Micheli. Prod. APAS, ROMA - ARGOT, ROMA.



Il teatro dei miti che in qualche modo corona il lungo e tormentato itinerario delle pirandelliane *Maschere nude* consegue il momento più alto negli incompiuti *Giganti della montagna*, il cui fascino ambiguo ha forse proprio nella incompiutezza una delle ragioni che spiegano l'assidua attenzione riservata loro negli ultimi anni, l'aura di mistero aggiungendo fascino a una favola metateatrale nel cui crogiolo si fondono realtà e fantasia, teatro e vita, forza bruta e poesia. La regia di Maurizio Panici ha tentato di enucleare i momenti salienti della complessa vicenda, sforzandosi di farla restare in equilibrio tra afflato lirico e abbandono clownesco, tra empito tragico e risvolto sarcastico, puntando molto sull'essenziale apparato scenografico di Alessandro Chiti che trasforma la villa degli incantesimi del Mago Cotrone in una ferrigna sfera arieggiante a una nave spaziale in partenza per i cieli sconfinati del sogno. Mariano Rigillo ha l'accortezza di innervare con qualche riserva autocritica il ritratto del poeta-mago, ritiratosi con alcuni seguaci nell'eremo collinare cui un giorno salgono, sospinti da un equivoco, i superstiti componenti di una già foltissima Compagnia teatrale capeggiata dall'inflessibile Ilse che ha dilapidato i beni dell'aristocratico coniuge nel tentativo di far accettare al grande pubblico l'ardua opera di un poeta ucciso per amore di lei. Struggente è la figurazione con cui Anna Teresa Rossini trasmette l'ansia di assoluto della contessa-attrice che non accetta l'invito di Cotrone di fermarsi tra gli "scalognati" - ossia di appagarsi dell'arte per l'arte - avvertendo viceversa la necessità di proporre *La favola del figlio cambiato* a un pubblico più vasto possibile, a costo di confrontarsi con i rozzi "giganti" che vivono sui monti sovrastanti. La regia di Panici, non sempre capace di un'adeguata orchestrazione del numeroso quanto diseguale complesso attoriale, ha rinunciato a utilizzare il finale con l'uccisione di Ilse da parte dei nemi-

ci dell'arte che Stefano Pirandello aveva tratto dagli appunti paterni e s'è arrestata sulla battuta del clown Cromo («pare la cavalcata di un'orda selvaggia»), che preannuncia l'arrivo dei misteriosi giganti, presagio forse dell'odierno sopravvento tecnologico, in ogni caso simbolo di una materialità assoluta incapace di confrontarsi con gli uomini-spirito di Villa Scalogna e peggio ancora di accettare la favola poetica di Ilse e dei suoi compagni. Una voce fuori campo ha letto infine l'epitaffio con cui lo stesso drammaturgo aveva disposto che le sue ceneri fossero disperse nella natia terra girgentese. *Gastone Geron*

Coppie in inferni di parole

CENERI ALLE CENERI, di Harold Pinter. Regia di Agostino Marfella. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Sandra Cardini. Con Maria Paiato e Giorgio Crisafi. Prod. Compagnia Teatro Il Quadro, ROMA.

Lo scarno e icastico allestimento di *Ceneri alle ceneri*, che Agostino Marfella realizza puntando quasi esclusivamente sulla funzione della parola, non ci sembra inferiore alla realizzazione che, del medesimo testo, approntò lo stesso autore, tre anni fa, al teatro Biondo di Palermo, interpreti Adriana Asti e Jerzy Stuhr. Semmai, a una seconda opportunità di lettura, la breve composizione scenica (cinquanta minuti di martellante, evanescente dialogo) si arricchisce di rinnovate potenzialità interpretative, che sia Maria Paiato sia Giorgio Crisafi sembrano cogliere in una sorta di fissità espressiva, di immota e

persino catatonica "declinazione". Le verità, in Pinter, non sono mai accerribili, compromissorie, pirandellianamente scettiche o grottesche, bensì accusatorie, inflessibili, claustrofobiche, contigue - ci pare - all'universo di Strindberg, di Bergman, di Sjöström, poiché prive di catarsi ed espiazione in quel particolare ambito di interdipendenze crudeli che è il rapporto di coppia, vissuto entro la fatidica camera della tortura mentale sotto forma di tradimenti, rivalse, gelosie, indifferenze apparenti, rabbia repressa. Teatro da camera, quindi, nella accezione più "soffocante" e pungente del termine, con il quale fare i conti non solo da una prospettiva strettamente esistenziale, ma - diremmo - lessicale e semantica. Dal momento che le parole pinteriane è sempre motivo di provocazione, equivoco, labilità dei significati. *Angelo Pizzuto*

Frustrazioni in ascensore

XANAX, testo e regia di Angelo Longoni. Scene di Leonardo Conte e Alessandra Panconi. Costumi di Alessandro Bentivegna. Musiche di Paolo Vivaldi. Con Amanda Sandrelli, Blas Roca Rey. Prod. Fox & Gould, ROMA.

Ipocondria, claustrofobia, frustrazioni legate alla sfera dell'eros sono ingredienti non certo inediti, ma infallibili, se affidati a un costruito drammaturgico denso di spessore e squisitezze psicologiche, attento alla gradualità

Nella pag. precedente, Paolo Bonacelli tra Gigi Angelillo e Cesare Salvi, protagonisti di *Le furberie di Scapino* di Molière, regia di Sergio Fantoni (foto: Tommaso Lupera); in basso Anna Teresa Rossini e Mariano Rigillo in *Giganti della montagna* di Pirandello, regia di Maurizio Panici (foto: Federico Riva).





del "relazionarsi" fra i due protagonisti (prigionieri di un ascensore per tutto un week-end) acco-

munati da malcelate infelicità coniugali. Un lui e una lei (si conoscono appena), entrambi dipendenti, prevedibilmente frustrati, di una holding editoriale, entrambi eccitati e impauriti dalla particolarità della circostanza. Poteva scaturirne, per vie brevi, un testo comico, cabarettistico, pseudo-disinibito. Longoni si "impossessa" di una circostanza narrativa semplice, ma ricca di implicazioni sentimentali che vanno dall'imbarazzo alla tenerezza, da una parvenza d'amore all'amarezza

della separazione nel momento in cui l'ascensore tornerà a funzionare. Il tutto risolto con ritmo, delicatezza, impeccabile emulsione di disagio e ironia, soprattutto nei momenti in cui la convivenza forzata deve fare i conti con impellenti necessità fisiologiche. Spigliatezza e discrezione consolidano lo spettacolo anche in ragione della complementare, omogenea, ben collaudata resa attoriale di Amanda Sandrelli e Blas Roca Rey, teneramente spietati quando è il momento di tornare alla "normalità" impiegatizia. **Angelo Pizzuto**

inossidabile Pendleton

MOMIX balla coi cactus

in Tournée

Intramontabili Momix! Irriducibili Momix! O quali altri aggettivi possiamo usare per loro e per il loro leader, l'ineffabile Moses Pendleton? Vent'anni e più sulle ribalte e sempre popolarissimi. Legioni di fan a sostenerli. Come ha dimostrato anche questa ennesima tournée italiana che ha toccato molte città, con tifo da stadio e sale esauritissime. Resse al botteghino per questo *Opus cactus*, loro ultimo spettacolo e neppure il più memorabile, già apparso, l'estate scorsa, a Verona nel *plein air* del Teatro Romano. *Opus cactus*, ovvero l'omaggio da Pendleton e dai

OPUS CACTUS, di Moses Pendleton. Regia e coreografia di Moses Pendleton. Costumi di Phoebe Katzin. Luci di Joshua Starbuck. Con Danielle Arico, Kori Darling, Anthony Heint, Michael Holdsworth, Eric Jeffers, Pi Keohavong, Suzanne Lampi, Kara Oculato, Penny Saunders, Brian Simerson Prod. Duetto 2000, ROMA.



suoi discepoli reso al deserto dell'Arizona e alla pianta grassa più spinosa che ci sia, il grande totem del mondo vegetale. Anche, alle miriadi di animali, i più strani, che quella distesa di sabbia popolano. E al tempo stesso omaggio agli uomini e ai riti tribali che un tempo il deserto accoglieva. Ventun numeri (ventuno come gli anni appunto che hanno i Momix) che sono tutta una rincorsa di visioni e di magie. L'esuberante fantasia di Pendleton a provarle, e nelle maniere più inedite. Spetta all'orientale Brian Sanders aprire la galleria adagiato su un'amaca dove dondola il suo corpo e le sue folli acrobazie. Poi scendono in campo danzatrici-ginnaste che diventano corolle di fiori e giganteschi girasoli. Non solo, si trasformano in insetti, animali preistorici, cavallette trasportate sulla schiena dai forti loro colleghi. I quali, a loro volta, duellano tra di loro magari con lunghissimi bastoni. Veloci slittano su carrelli che poi servono per altri gruppi scultorei sempre attinenti al mondo di una fauna grottesca e misteriosa. E ancora volano sulla gigantesca ruota leonardesca che sempre Pendleton fa ritornare nei suoi fantasmagorici spettacoli. Davvero, con questo *Opus cactus*, che si basa su un collage musicale quanto mai vario (si va da Bach ai canti di aborigeni e indiani d'America), si può dire che Moses-Prospiero abbia dato fondo a tutta la sua fantasia e alla sua intelligenza creativa. Seducente certo ma con il neo creativo di non essere riuscito a dare vera coesione ai suoi numeri. A mancare insomma, non diciamo un vero racconto, ma anche solo un preciso filo conduttore. Tanti numeri inanellati fra loro ma senza la necessaria fusione che invece aveva dimostrato con *Passion*, il suo frutto più bello e maturo. Farà meglio Pendleton con l'annunciato *Opus Ocean*, dedicato al mondo del mare? È l'auspicio. I fans attendono mentre continuano ad applaudire sotto il cactus gigantesco, quello con grandi braccia a candelieri chiamato "saguaro". **Domenico Rigotti**

I Virtuosi dal gusto retrò

VADE RETRÒ, di Roberto Del Gaudio e Federico Odling. Con Roberto Del Gaudio, Antonio Gambardella, Federico Odling, Vittorio Ricciardi, Dario Vannini. Prod. I Virtuosi di San Martino, NAPOLI.

I Virtuosi di San Martino colpiscono ancora: non deludono il pubblico dei fedelissimi e sorprendono piacevolmente coloro che ignoravano il loro modo di fare spettacolo. Secondo una formula ormai collaudata, anche stavolta il gruppo mescola generi teatrali (dal varietà all'avanspettacolo, dalla prosa alla sceneggiata) e musicali (dal pop ai ritmi sudamericani, dalle canzoni della tradizione classica napoletana a quelle cosiddette neomelodiche) senza perdere di vista, però, il filo rosso che intelligentemente le unisce e che, in questo caso, coincide con il nostalgico ricordo di un'epoca spettacolare ormai lontana nel tempo, quella della rivista. Roberto Del Gaudio, istrionico attore e cantante del gruppo, nonché autore dei testi, dà vita a una caleidoscopica galleria di macchiette e personaggi d'ogni tipo e natura, evidenziando contraddizioni fra linguaggi e luoghi comuni: passa così con estrema disinvoltura dalla dissacrazione del tema della morte (*La ferriera*, *Bare e Pere d'estate*) alla ridicolizzazione della mania da cellulare (*Bulletta amara*), dalle esasperate caratterizzazioni romanesche (*Er buddista de testaccio*) all'esilarante ritratto d'un aspirante politico (*O candidato*). Tra le novità I Virtuosi inseriscono anche tre brani estrapolati da un precedente spettacolo, *Medea Marturano*, nei quali sono descritti i figli dell'eduardiana Filumena (*L'idraulico edipico*, *L'intellettuale* e *Il camiciario Riccardo*), per poi tributare un omaggio a Dario Fo (*Il Foruncolo*) e ai Gufi (*Il sogno*). Uno spettacolo divertente, irriverente e provocatorio, anche se in qualche caso un po' troppo spinto sulla comicità facilmente ottenuta attraverso allusioni oscure, come nel caso de *L'astrologa*, di *Zodiaco amaro* e di *Natalof*. **Stefania Maraucci**

Martirio e negritudine

I NEGRI, di Jean Genet. Regia di Antonio Latella. Costumi di Cristina Da Rold. Luci di Nicola Gentile. Con Marco Cacciola, Fausto Caroli, Antonella Caron, Michelangelo Dalisi, Anna Di Maggio, Carlo Fico, Sabrina Jorio, Marco Martini, Fatima Martins, Peppe Papa, Massimiliano Paggetti, Fabio Pasquini, Giovanni Prisco, Howard Ray, Stefania Troise, Emilio Vacca. Prod. NuovoTeatroNuovo - NAPOLI.

Possono bastare il martirio, la solitudine, il crimine, il sogno, la parola, la poesia, il teatro, a fare d'un nero un bianco? Evidentemente no. È una condizione sociale, quella della negritudine, capace di resistere anche alla sublimazione e all'illusione teatrale, al trucco, al travestimento, ai giochi di specchi. Fedele a quest'assunto genettiano (e non solamente a questo), Antonio Latella - dopo un intenso percorso laboratoriale al Teatro Nuovo di Napoli - mette in scena attori neri che rappresentano lo stupro e l'uccisione d'una donna bianca. Spettatori del "rito" sono altri neri in maschera, i quali, su di un piano significativamente rialzato, recitano anche il ruolo della Corte "bianca", simbolo del potere coloniale e schiavista. Del tutto speculare rispetto al pubblico in scena, quello "reale" della platea, che, come da copione, è accolto, nella sala ancora illuminata, da Arcibaldo, il cerimoniere incaricato di preparare gli ospiti al rituale in procinto d'iniziare. Fin dalle prime battute, capisaldi della musica americana, *spirituals* e brani della migliore tradizione classica europea accompagnano una rappresentazione assimilabile a un fiume in piena per il flusso inarrestabile e coinvolgente degli eventi che propone. Gli attori veicolano parole, provano e inducono emozioni fortissime, si trasformano in tamburi vibranti per scandire fino al parossismo il ritmo d'una danza inarrestabile che vede i corpi, spesso completamente nudi, ribellarsi a ogni forma di costrizione e abbandonarsi agli istinti più ancestrali. Quando tutto è compiuto, il sipario si chiude sugli attualissimi versi di LeRoi Jones: «Io

credo nel nero Allah/Governatore del Creato/Signore dei Mondi», e si riapre, per i ringraziamenti di rito, su di una compagnia affiatata come poche, teneramente stretta intorno al giovane regista, incapace - di fronte alla straordinaria prova dei suoi ragazzi e al delirio del pubblico - di trattenere lacrime di autentica e dolcissima commozione. **Stefania Maraucci**

Passioni di donne tradite

PASSIONI E SPINE, da *La voce umana* di Jean Cocteau, *Le cinque rose di Jennifer* e *Anna Cappelli* di Annibale Ruccello. Regia di Fortunato Calvino. Scene di Clelio Alfinito. Costumi di Maddalena Marcano. Con Antonella Morea. Prod. NuovoTeatroNuovo, NAPOLI.

Dopo aver dato corpo e voce alle lacerazioni, alle sofferenze, alle denunce delle donne di Christa Wolf, Isabel Allende, Annamaria Ortese, Elsa Morante, Karen Blixen, Natalia Ginzburg, Assia Djebar, in *Tracce di filo spinato nel cuore*, spettacolo diretto da Carlo Cerciello e andato in scena al Teatro Elicantropo di Napoli, Antonella Morea prosegue un ideale percorso all'interno dell'universo femminile con *Passioni e spine*, sotto la guida di Fortunato Calvino. L'amore tradito, l'abbandono, la solitudine, la depressione, la follia sono i temi che, secondo il regista, avvicinano *La voce umana* di Jean Cocteau a *Le cinque rose di Jennifer* e *Anna Cappelli* di Annibale Ruccello. Nel primo monologo, una lunga e disperata telefonata rappresenta il tentativo estremo, compiuto da una donna innamorata, per salvare un

Nella pag. precedente, in alto, Bias Roca Rey e Amanda Sandrelli in *Xanax*, testo e regia di Angelo Longoni, e, in basso, un danzatore del Mòric; in questa pag. Stefania Troise e Fatima Martins ne *I negri* di Genet, regia di Antonio Latella (foto: Alessandro Zullano).



rapporto ormai finito; nel secondo, un travestito - tra dediche radiofoniche e allarmanti notizie su un serial killer fissato con gli omosessuali - aspetta spasmodicamente la chiamata di un fantomatico Franco; nel terzo, i colloqui con se stessa e con l'evocata presenza degli altri personaggi, conducono Anna Cappelli a consumare il sacrificio dell'amante per arrivare a possederlo definitivamente attraverso il divoramento. Lo spettacolo, però, non valorizza fino in fondo l'operazione di accostamento dei tre testi, i quali - al di là dell'ennesima, appassionata prova d'attrice di Antonella Morea -

restano autonomi e separati, in assenza di un'idea forte capace di collegarne i pur numerosi punti di contatto.
Stefania Maraucci

Giacobino e gentiluomo

IL BACIAMANO, di Manlio Santanelli. Regia di Laura Angiulli. Scene e costumi di Rosario Squillace. Luci di Cesare Accetta. Con Alessandra D'Elia e Tonino Taiuti. Prod. Coop. Il Teatro - NAPOLI.

In una misera e squallida casa, ai tempi della rivoluzione napoletana del 1799, un giacobino, catturato e incaprettato dai

"lazzari", scopre d'essere destinato a placare la fame inesauroibile della famiglia di Janara. Ma quest'ultima, una popolana rozza e selvaggia, sebbene abbia ricevuto dal marito l'incarico di cucinarlo, si lascia involontariamente sedurre dai modi gentili del prigioniero e arriva a raccontargli una favola affinché possa addormentarsi per poi "offrire" una carne più tenera, in quanto rilassata da una morte incosciente, agli avidi commensali. In cambio il gentiluomo le farà il baciamento, un omaggio riservato solitamente alle nobildonne e pertanto particolarmente suggestivo agli occhi della lazzara, intimamente insoddisfatta della miserabile vita alla quale la costringono un marito-bruto e quattro figli potenzialmente identici al padre. Pur di essere destinataria d'un gesto così galante, Janara è disposta a liberare temporaneamente il prigioniero, non prima, però, d'aver ricevuto da lui la promessa che non fuggirà. Soddisfatta la richiesta della donna, il giacobino mantiene la sua parola d'onore e non approfitta assolutamente del rapimento estatico in cui cade l'atipica carceriera una volta ricevuto - fra pentoloni, coltellacci e stracci sporchi - il lievissimo bacio sulla propria ruvida mano. Una curiosa altalena di emozioni e sopraffazioni delinea, dunque, un rapporto vittima-carnefice decisamente grottesco, ma non per questo meno permeato della violenza e delle brutture tipiche d'ogni situazione di conflitto. Peccato che i due protagonisti non si siano rivelati particolarmente in ruolo, con un'Alessandra D'Elia un po' eccessiva nelle espressioni "da lazzara" e un Tonino Taiuti non completamente credibile nei panni del raffinato gentiluomo.
Stefania Maraucci

Orlando protagonista

Quando Eduardo faceva il varietà

EDUARDO AL KURSAAL, cinque atti unici di Eduardo De Filippo. Regia di Armando Pugliese. Scene di Andrea Taddel. Costumi di Silvia Polidori. Musiche di Dino Scuderi. Con Silvio Orlando, Rocco Papaleo, Gea Martire, Mariacarla Rondanini, Giuliano Amatucci, Carlo Di Maio, Emilio Fabrizio La Marca, Antonio Milo, Lello Radice, Valerio Santoro. Prod. Nuovo Teatro, NAPOLI - Elledieffe, ROMA.

Con *Eduardo al Kursaal* si sono concluse ufficialmente a Napoli le celebrazioni per il centenario della nascita del drammaturgo partenopeo. L'omaggio di Armando Pugliese s'è rivolto al "primo" Eduardo, vale a dire a quello che, nella "palestra" del varietà e dell'avanspettacolo del cinema teatro Kursaal (l'attuale Filangieri), ma soprattutto della Compagnia del Teatro Uморistico I De Filippo, fondata nel 1931 insieme con i fratelli Peppino e Titina, cominciava a orientarsi verso la realizzazione dell'attore "sociale", interprete d'una drammaturgia complessa perché comica e tragica al tempo stesso. E proprio a un'interpretazione tragicomica, più convincente in alcuni momenti meno in altri, s'è improntata la prova di Silvio Orlando. Si parte da *Sik-Sik*, l'artefice magico (diviso in due momenti per aprire e chiudere lo spettacolo) che lo ha visto impegnato nel ruolo dello spiantato prestigiatore, esilarante quando tenta di ammaestrare il "palo" e grottescamente dolente nel momento in cui è costretto ad assistere, impotente, al fallimento dei propri numeri d'illusione. Come pure completamente a proprio agio s'è mostrato l'attore napoletano sia nell'atmosfera già tutta impregnata di pirandelliana ambiguità di *Pericolosamente*, che lo vede incredulo "spettatore" d'un ménage coniugale un po' sopra le righe, con un marito costretto a fingere di sparare alla moglie a ogni litigio, sia quando è lui a dover recitare la parte del "palo" ingenuo e pasticcone capitato nella bisca clandestina di *Quei figli di trent'anni fa*. Un po' meno efficaci, invece, *Requie all'anema soja* (prima versione della commedia *I morti non fanno paura*) e *La voce del padrone* nei quali, tuttavia, s'è distinta, per presenza scenica e maturità espressiva, una bravissima Gea Martire.

Stefania Maraucci



Silenzio, parla Lui!

SOGNI E BISOGNI, di Vincenzo Salemme. Regia di Vincenzo Salemme. Scene e costumi di Aldo De Lorenzo. Musiche di Antonio Boccia. Con Vincenzo Salemme, Carlo Buccirosso, Maurizio Casagrande, Roberta Formilli, Massimo Andrei, Teresa Del Vecchio, Ombretta Bertuzzi,

Tiziana Bertuzzi, Domenico Aria. Prod. Diana Or.i.s., NAPOLI.

Vincenzo Salemme difende, nella sua singolare commedia, la necessità di sognare nonostante le difficoltà della vita quotidiana spengano i desideri degli uomini. Un impiegato, sposato con due figli (l'abilissimo Carlo Buccirosso) ha una vita monocorde finché il suo attributo maschile, frustrato, si ribella e se ne va. Questo, impersonato da Salemme con un'anomala maschera rossa da Pulcinella, gli si presenta come alter ego con il pittoresco nome di "tronchetto della felicità", con l'intenzione di riportare il suo proprietario a provare nuove emozioni perché solo allora potrà ricongiungersi a lui. Ad aiutare il protagonista è un commissario di polizia, il poliedrico Maurizio Casagrande, affiancato dagli esilaranti Teresa Del Vecchio e Massimo Andrei (nei ruoli dei due portinai del palazzo), dotati di una particolare capacità di emissione vocale che consente loro di riprodurre suoni e rumori. Al di là della trama, inconcludente e fragile, la forza dello spettacolo si rivela essenzialmente nella bravura degli interpreti, che mettono in moto un perfetto meccanismo comico, facendo scaturire una battuta dall'altra con buon ritmo. E questo, forse, è proprio il limite del testo, che, alla fin fine, si riduce a una serie frammentaria di sketch. I momenti migliori dello spettacolo sono quelli in cui si trovano in scena contemporaneamente Salemme, Buccirosso e Casagrande, trio ormai collaudato, che si diverte a recitare e soprattutto ad arricchire la commedia con battute estemporanee, rivelando una non comune abilità attoriale. *Albarosa Camaldo*

Bestia tra terra e cielo

BELLA E BESTIA, drammaturgia e regia di Teresa Ludovico. Scene di Luca Ruzza. Costumi di Ruth Keller e Cristina Bari. Luci di Vincent Longuemare. Con Nunzia Antonino, Monica Contini, Simone Desiato, Filippo Ferrante, Augusto Masiello, Lucia Zoffi. Prod. Teatro Kismet Opera, BARI.

Lo spettacolo italiano più visto all'estero - dove sta riscuotendo, dal Giappone

all'Inghilterra, un grande successo - è una proposta dedicata ai ragazzi che piace tanto anche agli adulti. Il segreto di *Bella e Bestia* è nella felice alchimia delle diverse componenti spettacolari armonizzate a guisa di congegno a orologeria di infallibile funzionamento, apparentemente semplice ma, in realtà, molto studiato. Teresa Ludovico evidenzia della favola le linee principali per «un viaggio alla scoperta dell'altro, anche dell'altro che è in noi» e crea con il personaggio dello Specchio, dal candore inquietante, inedito e lontanamente imparentato al mondo di Cocteau, una possibilità di sdoppiamento per i protagonisti che comunque conservano i caratteri archetipi. Le sorelle sono cattive da antologia, lo smarrito padre un buon vecchio tormentato, Bella alterna dolcezza a sensualità e Bestia trionfa in fisicità. Tutti eroi immediatamente leggibili nella loro tipologia ma anche attraversati da una complessa rete di significati "altri" e metafore che trovano perfetta espressione nella resa di un cast esemplare. Fondamentale l'apporto di una scena, che sospende il regno della diversità tra terra e cielo, tanto essenziale da raggiungere valenza di puro segno e di luci mirabolanti a modellare spazi e moti dell'anima. Lo spettacolo così fluisce compatto ed emozionante in una scansione ritmica di momenti di sicura presa come quello, splendido, dello strazio della Bestia risolto da un volo sulla platea. Un piccolo capolavoro pervaso, in modo insolito per il genere, da un eros giusto e intrigante che stupisce piacevolmente il pubblico dei grandi della programmazione serale, prima diffidente poi letteralmente conquistato,

mentre provoca nei piccoli, affascinati spettatori dei matinée un tifo da stadio
c h e

esplode nel lieto fine segnato da un teatralissimo bacio. *Nicola Viesti*

Palermo in famiglia

mPALERMO, regia di Emma Dante. Con Monica Angrisani, Gaetano Bruno, Sabino Civilleri, Tania Garibba, Manuela Lo Sicco. Prod. Sud Costa Occidentale, PALERMO.

Cinque attori avanzano dal fondo di un palcoscenico vuoto e si fermano davanti a noi ad abitare il proscenio. Si vestono, si sbeffeggiano, ridono, mangiano, litigano, si ammutoliscono in un silenzio omertoso, per poi tornare a condividere quello che hanno. Ballano nudi, ebbri di gioia, ma soprattutto si rivestono per non smettere mai di "essere pronti". «Il mare è grande, la famiglia Carollo sta arrivando» è l'urlo che alla fine chiama a raccolta i cinque parenti congiunti sotto l'egida di un solo imperativo: andare, agire nel mondo. Davanti a noi che guardiamo tra il sorpreso e il frastornato, si dipanano piccoli cerimoniali che dicono rapporti, azioni ed emozioni, e che nel contempo parlano di una città, Palermo, che fa delle contraddizioni la sua meraviglia. Come la lingua, quel dialetto siciliano stretto stretto, che ci accompagna per tutta la rappresentazione e che all'inizio pare così ostico. Spettacolo vincitore del premio Scenari 2001, mPalermu convince e cattura per la freschezza e la liricità dei toni. Non c'è una storia, ci sono cinque attori «che sono una famiglia» e noi che li guardiamo all'opera nelle loro vite. Certo, la struttura registica e dram-

Nella pag. precedente Silvio Orlando in *Eduardo al Kursaal*, regia di Armando Pugliese (foto: Oreste Lanzetta); in basso Maurizio Casagrande, Vincenzo Salemme e Carlo Buccirosso in *Sogni e bisogni*, testo e regia di Salemme (foto: Tommaso Lepora).



maturgica dello spettacolo tende alla monotonia riproponendo in maniera modulare le stesse fasi che si susseguono, così come si fa sentire la forza e l'ingenuità di certa musica usata molto a effetto, ma tutto questo scivola in secondo piano rispetto alla poesia viva, che qua e là si leva e ci fa aspettare fiduciosi la prossima prova di Emma Dante, la regista, e del suo gruppo. *Marilena Roncarà*

La vendetta dell'amante

IL VENDICATORE, di Francesco Lanza. Regia di Walter Manfrè. Scene e costumi di Oriana Sessa. Musiche di Pippo Russo. Con Enrico Guarnieri, Camillo Mascolino, Maurizio Spicuzza, Aldo Toscano, Orazio Mannino, Cosimo Coltrano, Gianni Ciranna, Riccardo Maria Tarci, Turi Giordano, Guia Ielo, Olivia Spigarelli, Carmela Buffa Calleo, Marta Limoli. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

A destra, una scena dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, regia di Maurizio Scaparro (foto: Tommaso Lepore); in basso Guia Ielo in *Il vendicatore* di Francesco Lanza, regia di Walter Manfrè.

Per molti anni Francesco Lanza è rimasto nel buio, dimenticato, portandosi dietro all'età di nemmeno trentasei anni (morì nel 1933), un'infinità di articoli, di scritti inediti, molti pubblicati postumi (*Almanacco*, *Lunario*, *Mimi siciliani*) e alcuni lavori teatrali (*Fiordispina*, *Corpus Domini*) di cui il più noto risulta essere *Il vendicatore*.

Una farsa in tre atti scoperta a Catania da Nando Greco negli anni Settanta e poi proposta con successo anche a Messina da Massimo

Mollica. Francesco Lanza ha una scrittura semplice e ironica, salace: bene dunque ha fatto lo Stabile etneo a proporre *Il vendicatore*

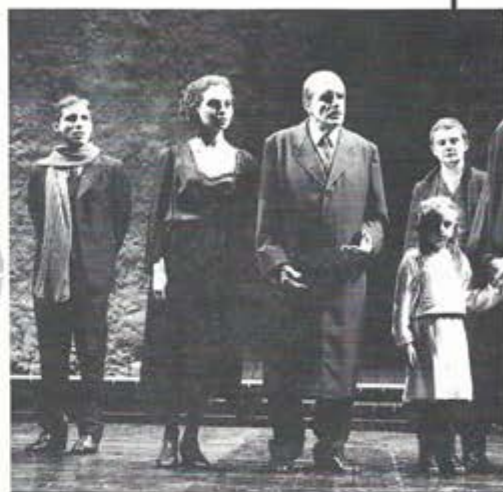
regia di Scaparro

SEI PERSONAGGI in crisi d'identità

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE, di Luigi Pirandello. Regia di Maurizio Scaparro. Scene e costumi di Roberto Francia. Musiche di Giancarlo Chiamello. Con Carlo Giuffrè, Pino Micol, Leda Negroni, Valentina Bardi, Lorenzo Amato, Giancarlo Condé, Eva Pogany. Prod. Teatro Eliseo, ROMA - Teatro Biondo, PALERMO.

Non credo sia del tutto vero quello che ha scritto con enfasi un critico: che *I sei personaggi* è un testo "perfetto". Lo fu, semmai, settant'anni fa, quando l'irruzione della "realtà" sulla scena suonò la campana a morte per le convenzioni teatrali. Il tormentoso

e tormentato patetismo intorno alla "strana famiglia" che pretende di realizzarsi nella coscienza del pubblico e l'irridente incredulità degli attori che la respingono, con obiezioni tutto sommato banali, sono - anzi sono stati - la grande invenzione del teatro nel teatro, ma a noi sembra che introducano, oggi, una nuova finzione nella finzione. Dico questo non per negare l'originalità dell'opera più conosciuta di Pirandello ma per sostenere che, a mio parere, un approccio plausibile ai *Sei personaggi* non può prescindere, ormai, dal superamento dello schematismo dell'impianto: attraverso una rilettura equidistante sia da una ricostituzione filologica della pièce che dai disinvolti stravolgimenti di certa regia critica che si crede tutto permesso. I *Sei personaggi*, oggi, vanno affrontati con *esprit de finesse*, introducendovi la distanza critica del post-modern, facendo perno sul doloroso naufragio della famiglia, dando rilievo espressionistico ai vuoti codici teatrali d'*antan*. Testo insomma bifronte, anche nella sua struttura. Dice Scaparro nelle note di regia: «*I sei personaggi* e, a diversi livelli, gli attori stessi, e il capocomico, s'interrogano sul proprio ruolo manifestando a un tempo la crisi d'identità dell'uomo contemporaneo e l'attenzione verso il nuovo». Questa struttura bipartita del testo è ben presente a Scaparro in questa sua riedizione "umana" del dramma pirandelliano. E dovrei qui indicare tutta una serie di interventi: lo spostamento dell'asse drammaturgico sul padre (un Giuffrè toccante, smarrito nel dolore, nella solitudine e nella vergogna), l'ironia dubbiosa del capocomico (un Micol magistralmente in bilico fra verità e finzione), il feroce espressionismo della mezzana Madame Pace (un Condé *en travesti*, che "fora" la scena con satirica esuberanza), l'acerbo ribellismo della figliastra (la duttile Valentina Bardi). E la distesa narrativa della seconda parte nel giardino della tragedia, l'apparizione dei sei personaggi da una metaforica crepa nella parete di fondo, una *pietas* esistenzialistica che tutto assorbe, anche il mancato incesto, nel tema del male di vivere... Scaparro ci ha dato un bell'esempio di "regia critica" in positivo. Confermando che il teatro, tolte le mufte del tempo, è «il luogo dove si gioca a fare sul serio», come dice la figliastra. *Ugo Ronfani*



catore affidando la regia a Walter Manfrè che lo ha messo in scena esal-

tando i toni grotteschi già insiti nel lavoro che assume così il gusto d'una

pochade siculo-francese con scampagnelli di berretti a sonagli pirandelliani.

La vicenda ruota attorno a don Vittorino, un dandy nostrano con paglietta e bastone, amante di donna Nini, moglie del sindaco Alicò. Quando in paese la tresca diviene nota a tutti, donna Nini propone a Vittorino di diventare l'amante di donna Paolina, orrenda moglie dell'ex sindaco don Calogero che, per la sua integrità morale, potrebbe rioccupare quella poltrona per suo marito ormai in bilico. Detto fatto. Succede però che don Vittorino, dopo un mese di rocamboleschi amplessi, scopra in quel bruttume di donna delizie mai provate prima. E quando donna Nini, soddisfatta ormai d'aver ridotto l'antagonista al suo stesso status, proporrà di riprendere l'antica relazione, quel don Giovanni di provincia declinerà l'invito, compiendo così la sua singolare vendetta.

I tre atti, sia pure con qualche calo nei primi due, vengono scanditi al ritmo di comiche da film muto da tutti i protagonisti, ma Guida lelo ha una marcia in più, è una Nini fascinosa, agghindata di nero lutto quando è col marito, di rosso-fiamma quando è con l'amante. Le scene, dipinte in stile liberty, che a tratti lasciavano intravedere fra i decori occhi e facce dei tanti curiosi paesani erano di Oriana Sessa, così come i costumi anni Venti. *Gigi Giacobbe*

La regina in cantina

LA REGINA IN BERLINA, di Sergio Tofano. Regia di Gianni Salvo. Scene e costumi di Oriana Sessa. Musiche di Pietro Cavallieri. Luci di Simone Raimondo. Con Letizia Mazzeppi, Alessandro Ferrari, Federica Bisegna, Carlo Ferreri, Davide Sbrogiò, Cinzia Finocchiaro, Maria Barbagallo. Prod. Piccolo Teatro, CATANIA.

Si deve all'ironia garbata e sottile di Sergio Tofano, autore delle indimenticabili avventure del Signor Bonaventura per le pagine del *Corriere dei piccoli*, la prosecuzione di una delle più note favole per bam-

bini, quella di Cenerentola. Ne *La regina in berlina* il disegnatore, attore autore romano ne immagina infatti l'ideale seguito, con mille peripezie degne della miglior letteratura infantile. È così che la celebre protagonista della narrazione di Perrault viene messa in berlina perché troppo spesso in cantina, ripudiata dalla corte e infine riabilitata nel lieto fine d'ordinanza. Per la commedia musicale Oriana Sessa immagina un enorme pacco regalo, prezioso contenitore che schiudendosi rivela, con piccoli mutamenti, la reggia, il giardino e le cucine, oltre alla dimora degli orchi. Appropriandosi della levità di una scrittura che privilegia la rima baciata quale veicolo d'inaspettati ed esilaranti giochi di parole, Gianni Salvo impagina una regia fatta di colpi di scena e clownesche iperboli, particolarmente indicata per un pubblico giovane, che ride e s'impaurisce e partecipa all'azione, animata dagli irresistibili contributi musicali firmati da Pietro Cavallieri. A una Cenerentola (Letizia Mazzeppi) talora acerba fanno da corona un re pensieroso e pronto a mutarsi in terrifico orco (Alessandro Ferrari), due sorellastre ora divenute cognate esasperate e litigiose (Cinzia Finocchiaro e Maria Barbagallo), un ciambellano imbranato (Carlo Ferreri) e un ambasciatore galantuomo (Davide Sbrogiò), tutti sotto lo sguardo sorridente e divertito della scatenata serva Pasqualina (Federica Bisegna), che, tra pentole e scettri, tira le fila dell'avventurosa vicenda. *Giuseppe Montemagno*

Doppio Pinter per Morganti

IL BICCHIERE DELLA STAFFA e IL LINGUAGGIO DELLA MONTAGNA, di Harold Pinter. Regia di Claudio Morganti. Con Claudio Morganti, Sergio Piano, Sabrina Mascia. Prod. Teatro Alkestis, CAGLIARI.

Il "linguaggio della montagna" che un oppressivo governo centrale proibisce

e tiene al bando diventa, in questa edizione, il sardo. È l'idea più brillante di una restituzione in forma di "lettura con suoni" (i tre interpreti suonano anche alcuni strumenti etnici) di questo atto unico di Pinter, per il resto segnata da fin troppa leggerezza, quasi ironico "disimpegno" che rischia di diventare inconsistenza: il che non impedisce, però, che il finale resti struggente, con la voce della vecchia che continua a rimasticare la lingua ormai perduta. Ma la leggerezza eccessiva di cui si diceva è forse dovuta alla necessità - avvertita da Morganti - di riequilibrare lo spettacolo, dopo lo straordinario, scioccante *Bicchieri della staffa*, pesante come un colpo subito difficile da sostenere. Ed è un capolavoro anche la resa scenica di Morganti, per la sua interpretazione e anche quella degli altri, per l'atmosfera controllata dello spettacolo. Pensiamo a come, per esempio, con pochi mezzi, Sergio Piano riesca a diventare, in scena, davanti ai nostri occhi, la Vittima di tutte le torture, le violenze, le uccisioni "politiche" o simili del nostro tempo (e non solo). Straordinaria la sua recitazione, quasi fisica, nella paura prima e nella spossatezza poi del morente, sevizato in maniera atroce e fatale. Morganti è adattissimo, anche con il suo aspetto, a disegnare battuta dopo battuta la figura del violento, che pian piano da una apparenza cortese e inoffensiva, sia pure segnata dalla nevrosi anche nell'accumulare "ultimi bicchieri" in serie, arriva alla minaccia insinuante e sempre più terribile, tortuosamente; e alla brutalità, alla rabbia crudele, alla ferocia contagiata di volgarità e follia che esplodono apertamente, sempre di più, mentre il personaggio continua a vociferare di lealtà, di patria e di religione. Un'interpretazione ottima, equilibrata e magistrale, questa di Morganti: il ritratto, forse definitivo, della dittatura e dell'oppressione, della violenza dello Stato. Un ritratto compiuto e raffinato, nelle sue ambigue e complesse sfaccettature. *Francesco Tei*

La società notiziario

a cura di Anna Ceravolo

la drammaturgia e la Siae: intervista a Cavosi

Ecco che cosa si può fare per un teatro del tempo presente

di Ugo Ronfani

Al convegno di Pistoia sulla drammaturgia italiana contemporanea (di cui saranno pubblicati presto gli atti), avevamo chiesto a Roberto Cavosi (**foto sotto**) di riferire sulla sua esperienza quinquennale, dal 1996 al 2000, di commissario per la sezione Dor all'interno della Società Italiana Autori Editori. Sulla sua relazione era intervenuta anche l'attuale direttrice della Dor De Rensis.

HY – Anzitutto, Cavosi, un bilancio d'insieme della sua esperienza. In positivo e in negativo.

CAVOSI – Per quanto riguarda la sezione Dor e in specifico il settore teatrale, ho trovato un organismo efficiente ed attivo, sensibile a richieste e proposte. Il problema era riuscire a

rapportarsi alle istituzioni esterne sul piano di progetti culturali. Per esempio, avevo ideato un progetto che mettesse insieme tre realtà: scrittura, produzione e distribuzione. Avrebbe finanziato, con una ventina di milioni ciascuno, tre progetti articolati (soggetto, cinque pagine di dialogo, descrizione dei personaggi, ecc.), prescelti da un'apposita giuria, affinché il progetto potesse diventare un testo teatrale. Un teatro stabile si sarebbe fatto poi carico dell'allestimento di uno o più dei tre progetti, un ente di distribuzione avrebbe dovuto assicurare una vita decorosa allo spettacolo. Ora, la Siae aveva accolto con entusiasmo questo progetto votandolo in assemblea. Gli uffici mi hanno dato il massimo

appoggio, al punto che l'allora direttore Renato Alla, con la dottoressa De Rensis, attuale direttore, e la dottoressa Taglieri, mi hanno più volte seguito nelle mie peregrinazioni da un ente all'altro. Risultato: dopo aver investito parecchio tempo personale, sottolineo personale, quindi non retribuito da nessuno se non dalla mia volontà, mi sono accorto d'essere di fronte a strutture che hanno grosse difficoltà a uscire da

schemi preordinati. Alla disponibilità tecnica e amministrativa della Siae non ha corrisposto un'altrettanto facile elasticità delle strutture interpellate. Non ne faccio colpa a nessuno, ma la situazione mi è parsa sintomatica di un meccanismo teatrale troppo assorbito su ingranaggi consolidati e inamovibili.

HY – Disponibilità della Siae a discutere, sostanziale inerzia delle strutture teatrali. E i politici?

C. – L'attuale meccanismo teatrale sembra davvero cementato contro gli autori italiani, e non solo tra gli addetti ai lavori ma anche in luoghi che onestamente avrei pensato *super partes*. Faccio un altro esempio: in qualità di commissario di sezione alla Siae e di autore ho partecipato alla riunione della commissione cultura della Camera relativa alla drammaturgia contemporanea nell'ottobre del '97. Le mie richieste in favore della nuova drammaturgia vennero tutte eluse. Ciò che dalla commissione cultura in particolare mi è stato contestato è così riassumibile: «Non si può obbligare un regista a mettere in scena un autore teatrale italiano». È una presa di posizione che mi aveva allarmato, non capisco perché per sostenere solo la creatività di alcuni registi si debba mettere in discussione lo stesso futuro del nostro teatro nazionale. Dopo quella riunione scrissi all'allora ministro Veltroni, ma non ho mai ottenuto risposta.

HY – Che cosa chiedevi a Veltroni nella tua lettera finita

nel dimenticatoio?

C. – Le mie, le nostre proposte, erano: - Creazione di un circuito distributivo dedicato unicamente alla drammaturgia contemporanea. (Delegando forse il futuro centro nazionale? Che succederà dei teatri Valle, Duse e Pergola?). - Ripristino del compenso sul pubblico dominio in favore della drammaturgia contemporanea. - Creazione/sostegno di centri di sperimentazione drammaturgica (da inserire nelle future residenze?). - Esperimenti pilota fino alla progressiva reintroduzione del drammaturgo all'interno dei teatri stabili. Mi permetto infine – dicevo al ministro – di rilanciare una proposta di tipo "protezionistico", che durante la riunione sopracitata, ha destato non poche perplessità: richiamare i teatri stabili a una considerevole percentuale (la indicavo anche al 50%) produttiva e distributiva dell'autore italiano vivente, previo l'accesso ai contributi ministeriali. Mi rendo conto – continuavo – che sia una scelta molto drastica, ma la situazione credo non permetta ulteriori rimandi. Provvedimenti simili, d'altronde, in altre nazioni hanno dato ottimi risultati.

HY – Siamo realisti: visto che la Siae è ancora commissariata, che cosa si può fare subito, in concreto?

C. – Vorrei ribadire quanto potrebbe essere importante ripristinare il pubblico dominio per la nascita di un teatro stabile unicamente dedicato alla drammaturgia contemporanea. Mi spiego: Goldoni non incassa più nulla per quanto riguarda la Siae, è pubblico dominio. Ma se il governo permettesse alla Siae di utilizzare il pubblico dominio, il volume annuo d'incasso (stima del '97), sarebbe di settecentomila, un milione di euro. È una cifra da teatro stabile, che la Siae potrebbe così finanziare senza gravare né sul suo bilancio né su nessun'altro bilancio pubblico. Un teatro che dovrebbero gestire gli autori stessi.



HY - All'estero le cose vanno meglio, per gli autori?

C. - In Francia, per esempio, vige il pubblico dominio per la drammaturgia contemporanea. Ma quale ruolo promozionale può assumersi la Siae se poi il meccanismo teatrale rifiuta i nostri autori? Intendendo con meccanismo teatrale unicamente gli addetti ai lavori e i "gestori" della nostra cultura, non certo il pubblico.

HY - I nostri grandi registi capiscono il problema?

C. - Con la nascita del teatro di regia, che indubbiamente ha regalato all'Italia dei registi straordinari, è però nata anche un'oligarchia artistico-politica. La scrittura scenica e l'esercizio stilistico hanno preso il posto di un reale approfondimento della realtà, che non può essere affidata eternamente ai classici, il pubblico ha diritto di vedere e riconoscere il proprio tempo. E solo l'autore contemporaneo può tradurre la realtà per la scena.

HY - Vedi qualche segnale positivo? Agli autori che cosa vorresti chiedere?

C. - Indubbiamente ci sono segnali d'inversione di tendenza, come registi di teatri stabili o privati che affrontano la drammaturgia contemporanea ed in qualche misura cercano di promuoverla (non cito nessuno per non dimenticare nessuno), ma sono casi ancora troppo isolati e circoscritti. E questi stessi devono fare i conti con una mentalità che per decenni ha negato il "contemporaneo" a teatro. Occorre che anche gli autori "combattano" più uniti e con più forza, senza preclusioni di genere o esperienze. Forse è giunto il momento di farla finita con la distinzione delle aree: prima, seconda, terza, quarta, quinta... Ciò che conta è solo capire se esiste un teatro vivo o un teatro morto. ■

Amnesty per il teatro

È stato proposto nel mese di

dicembre al Teatro Verdi di Milano uno spettacolo di disarmante attualità, sul tema della tortura e della guerra. Suscitando coinvolgenti emozioni viene raccontata la vicenda di due fratelli, interpretati da C. Castrogiovanni e F. Foti, uniti nell'infanzia dalla carismatica figura paterna (F. Bernardinello) ma divisi dalla vita. L'elemento separatore fra loro sono le armi. Solo uno sceglierà di arruolarsi, e, alla fine, si vedrà, non riusciranno a riconoscersi nel ruolo di torturatore e vittima. Commissionato da Amnesty International, la maggiore associazione mondiale per la difesa dei diritti umani, *Caino* è il significativo spettacolo di Riccardo Mini, per la regia di Luca Fusi, in grado di sensibilizzare il pubblico e dare lo spunto per una personale riflessione. Carlo Randazzo

Ahhmm

Gastronomia e teatro vanno a braccetto. D'altra parte chi può resistere ai piaceri del palato amplificati dal fascino di un attore che racconta, che danza, che canta? A Milano l'invito vi tenta fino al 27 maggio. Stiamo parlando di *Teatro-Cucina, intrattenimento conviviale in cinque portate e due atti*. La passione per la buona tavola di Valentino Infuso, attore, l'ha convinto a coinvolgere la regista Elisabetta Faleni in un'impresa che investe qualche quintale di farina e qualche centinaio di uova. La scommessa è saldare un'analogia tra i tempi e la cura che il teatro come la buona cucina impongono. Curiosi abbastanza? Più informazioni al 349.6368678.

Il neomedioevo del teatro

Si è svolto presso la Sala del Cenacolo (Camera dei Deputati) un incontro dal titolo "Teatro italiano valore e risorsa per l'Europa" pro-

mosso dall'onorevole Gabriella Pistone (Ulivo). Sono intervenuti: Barbareschi, Scaparro, Melandri, Missiroli, Chiaramonte, Soddu, Pavan, Fano. Pistone ha lanciato l'allarme: il primo atto del governo di destra è stato quello di tagliare il

al Teatro di Documenti

Damiani incrocia biografia e storia in un allestimento ricco di poesia

Pagine di vita e di storia, tante, che si affollano urgenti, ricordi nettissimi così numerosi da colmare i cinque capitoli che costituiscono il volume **Tutta la vita e oltre** scritto da Luciano Damiani. Che è scenografo, regista, architetto e, ora, autobiografo d'eccezione. Damiani è autore delle scene e dei costumi degli spettacoli storici del Piccolo Teatro di Milano e di indimenticabili allestimenti nei maggiori teatri d'Italia e del mondo: il Teatro alla Scala, la Fenice di Venezia, l'Arena di Verona, e poi, Salisburgo, Vienna, Berlino, Parigi, Buenos Aires... Artista apprezzatissimo all'estero, forse più che in patria dove, nella capitale, Damiani ha creato uno spazio teatrale meraviglioso, scavandolo da grotte che quasi mezzo millennio fa erano depositi di alimenti e ricovero di animali. Con forza di idee e di braccia - oltre a progettare, Damiani l'ha fisicamente costruito con le sue mani - è nato, ai piedi del Monte dei Cocci, al Testaccio, il Teatro di Documenti. Qui è andato in scena **Sipari di autoritratto**, con Damiani anche regista e interprete insieme ad altri otto e impegnati attori (Lucia Chiari, Laura De Angelis, Danilo Gattai, Maurizio Mosetti, Angelo Pireddu, Giada Prandi, Chiara Sasso, Valter Toschi). Noi spettatori, ad uno ad uno, varcando una stretta porticina, siamo accolti da una figura velata, il silenzio si fa subito inquietante, perché ai nostri occhi si schiude un siparietto stipato di corone mortuarie. Gli attori in gramaglie porgono l'ultimo omaggio baciando come una nenia i passaggi artistici più salienti della carriera di Damiani, escludendo, tuttavia, e, a torto, il Damiani scrittore, che in questa prova dimostra tutto il suo talento. Scendiamo in una delle infinite sale del teatro, qui, al ritmo del fox-trot, si celebra un iridente "recunsolo", ovvero quel che dovrebbe essere l'intimo incontro tra i cari dello scomparso dopo il funerale: risate e passi di danza, e la gigantografia di Mosetti che parodia un dolore che è inesistente. La massima evoluzione delle teorie architettoniche di Damiani si incarna nel Teatro di Documenti dove non c'è confine tra scena e platea, e lo spettatore è uno tra gli elementi drammaturgici. Così, negli spazi sovrapposti appena ingombri di un siparietto rosso fuoco e legggi dotati di una piccola pianola, il pubblico può liberamente prendere posto e liberamente cambiarlo per attendere alla lettura concentratissima dei primi due capitoli dell'opera. Le belle voci degli attori si rincorrono per le volte, si inseguono come crome e biscrome liberate da una partitura eseguita a regola d'arte. Il racconto ripercorre l'infanzia di Damiani in una Bologna già assediata dal fascismo, la scoperta precoce della vocazione artistica, i primi amori mentre lo scenario livido della guerra avanza inesorabile. La guerra è in realtà la grande protagonista di questo spettacolo: che sconvolge e la macrostoria, e la microstoria di chi, suo malgrado, l'ha vissuta, rimescolandone i rapporti e le convinzioni. La narrazione procede per episodi scanditi da una prosa che incalza per frasi brevi, lapidarie e, priva di alcuna intonazione emozionale, risulta ancor più vera, cronachistica, quasi. Ma Damiani ci lascia in suspense: dopo questa prima parte di **Sipari**, andrà in scena la seconda parte corrispondente al terzo e quarto capitolo dell'opera che si concluderà con l'ultimo allestimento, in aprile, del capitolo conclusivo. Appuntamenti assolutamente da non perdere. A.C.

Infaticabili Briciole

Procede febbrile l'attività del Teatro delle Briciole, impegnato dentro e fuori i confini d'Italia. Una rapida panoramica li vede a Cuba, a fianco dei velisti per caso Syusi Blady e Patrizio Roversi, con "briciole" di *Pinocchio*, lo spettacolo ultradecennale che porta la firma di Letizia Quintavalla. Sul fronte nazionale la regista, complice il musicista Alessandro Nidi, sta proponendo *Abracadabra*, una conferenza spettacolo che avvicina alla musica orecchiando le melodie dysneyane. E ancora musica, regina di *Viaggio di Pulcinella - Alla ricerca di Giuseppe Verdi* che Marco Manchisi della compagnia La dama bianca ha allestito in collaborazione con Le Briciole e la Fondazione Toscanini: dopo il debutto a Busseto il 3 e 4 maggio si replica al Teatro delle Passioni di Modena. ■

fondo per il teatro di trenta miliardi in sintonia con il disegno di legge della neodeputata Gabriella Carlucci (art. 8) che «persegue l'obiettivo di rimodulare il sostegno pubblico allo spettacolo verso una privatizzazione delle istituzioni culturali». Il ricorso al privato non può sostituire la centralità del finanziamento pubblico. Il rischio è quello di una pericolosa involuzione che scaraventi il teatro in una situazione di precarietà e debolezza penalizzando la professionalità, la ricerca e la formazione di una nuova drammaturgia. Altro punto fondamentale: il decentramento deve essere inteso come rispetto delle specificità locali ma deve garantire l'unità culturale della nazione senza i rigurgiti di folclore e provincialismo leghisti. Ai numerosi quesiti il Ministro Urbani ha risposto in modo confuso e inadeguato. Hanno presieduto i lavori Marica Boggio e Mario Missiroli che con il suo *de profundis* sul teatro italiano ha raggiunto vette altissime. Più ottimista (ovviamente) Barbareschi:

«È ora che i teatranti pensino di più alla qualità del loro lavoro che all'appoggio politico. Il pubblico paga il biglietto per vedere gli attori che ama e non segue le scelte intellettualistiche dei critici d'élite. Deve essere il pubblico a sancire la meritocrazia come avviene in Inghilterra dove per questo si è formata una nuova drammaturgia». Affermazione sacrosanta se si pensa ai tanti gruppi "autistici" di ricerca che fanno spettacoli per "soli trenta spettatori" (addetti ai lavori, critici simpatizzanti e cugini) sovvenzionati con le tasse dei lavoratori. Ma è indiscutibile il fatto che le opere più interessanti prodotte in Italia negli ultimi anni provengono proprio dal teatro di ricerca, basti pensare alla Raffaello Sanzio e al suo successo in Europa. Sorge inoltre un altro dubbio: "tira" di più al botteghino la valletta televisiva assunta a vestale del teatro che attrae voyeuristicamente un pubblico di massa alienato dalla televisione di regime o Gianrico Tedeschi? Allora come la mettiamo con la meritocrazia e il valo-

re artistico? *Simona Morgantini*

Sulle tracce

Mettersi sulle tracce di un teatro d'autore disperse per i dolci colli bolognesi e ferraresi. È questa la sfida che per il sesto anno gli assessorati alla cultura dei comuni di Pieve di Cento, San Pietro in Casale, Argelato, Castello d'Argile, Cento e della provincia di Bologna lanciano al pubblico. La manifestazione, al

via il 16 febbraio, si concluderà il 21 aprile. Scorriamo rapidamente le prossime date. Il 22, 23 e 24 marzo Pier Xenofon Kotanidis si esibisce per uno spettatore alla volta in *Ottomotti*. Il 5 aprile torna Laura Curino in *Passione*. Il 9 aprile, ancora uno spettacolo che non è un debutto ma è comunque gustosissimo e comprensivo di un assaggio di *cous-cous*, *Heina e il Gul*. L'11 e il 12 aprile sale in cattedra Magda Siti, *Exproff* di nome e di fatto, insegnante che, delusa dalla scuola, si dà al teatro. *Guardare, sentire, c'è un mondo da scoprire*, vista, udito, tatto sono i protagonisti di questo lavoro del Gruppo libero teatro in scena il 15 e il 16 aprile. Chiude Daniele Debernardi, alias *Pollicino nel Far West* il 18 aprile.

EuroPalestina

La cultura può creare un ponte tra l'Europa e la Palestina. Con questa convinzione i vari promotori - in Italia il Sindacato nazionale scrittori - con il coordinamento generale di Antonia Naim, hanno dato vita ad un'iniziativa che ha preso le mosse alla fine

dello scorso anno. "100 artisti e scrittori in Palestina" si propone, grazie a scambi, di approfondire la conoscenza della cultura palestinese, così da creare opportunità di lavoro in comune tra artisti palestinesi ed europei e rompere l'isolamento dei territori. Allo stato delle cose i partecipanti devono farsi carico delle spese di vitto e soggiorno, stimate in circa 100 euro al giorno. Ma l'obiettivo è quello di cercare finanziatori che sostengano le spese dell'iniziativa. Per informazioni, contattare Antonia Naim, tel. 33.1.53102434, (solo martedì e venerdì) e-mail: artists-palestine@worldnet.fr.

I Polacchi a Teheran

Nell'ambito della ventesima edizione dell'International Fajr Festival, in Iran, frequentato da un pubblico giovanissimo e particolarmente interessato alle novità straniere, il Teatro delle Albe ha ricevuto dalla giuria del festival il premio "per il valore del lavoro". In gennaio Le Albe avevano presentato *I Polacchi* con Mandiaye N'Diaye e Ermanna Montanari al Vahdat Hall, il teatro d'opera più prestigioso di Teheran. Il pubblico ha votato lo spettacolo assegnandogli il punteggio più alto tra quelli presentati in rassegna.

Il teatro per le giovani generazioni

La sesta edizione de "Il gioco del teatro", appuntamento obbligato per esperti, gestori di teatri, insegnanti o semplici appassionati della scena dedicata ai ragazzi, si svolgerà a Torino fra il 17 e il 20 aprile prossimi. La rassegna, che quest'anno non si presenta più quale Vetrina bensì come Festival Internazionale di teatro per le nuove generazioni, è promossa e organizzata dal Progetto Teatro Ragazzi e Giovani Piemonte (sigla che raccoglie le compagnie pie-

aree intermediali

DIECI TESTIMONI per il passato di Lear

Dopo alcuni spettacoli fondati sulla ricerca plurisensoriale, Fabrizio Pallara, regista della Compagnia Teatro delle Apparizioni, ci propone un racconto: *Apparizioni III: Lear* (foto sotto). Dieci spettatori alla volta, scarpe dimesse, si sistemano lungo due lati della sala, a terra. Sono i testimoni di "un passato che riaffiora inesorabilmente" e prende forma, oltre il pulviscolo dei ricordi, negli spazi circostanti. Parole, musica, immagini, proiezioni video, rumori, oggetti, pupazzi e ombre sono i codici di un'apprezzabile miscela linguistica realizzata nel consapevole rifiuto di pratiche sommatorie che lascerebbero gli elementi separati e distinti. Pallara sceglie codici espressivi semplici, primari, e li utilizza in direzione di una "totalità" che - nel panorama della tradizione immobile fondata sulla chiacchiera, orpelli, descrizioni di psicologie e di sentimenti, ambigue e dilaganti multimedialità -, non è cosa di poco conto. Per andare avanti bisogna infatti tornare ai primordi. Avere consapevolezza del cammino che è stato fatto e tornare là da dove si è partiti: tornare alla scrittura drammaturgica fondata su un sistema di segni, alla scrittura scenica fondata sul lavoro multicode e inter-codice dove la parola conserva la sua centralità. Il fine ultimo della creazione artistica non è "doppiare" la realtà, ma "ricrearla" poeticamente. Pallara - lavorando su *Ran* di Kurosawa e *Re Lear* di Shakespeare - dimostra da una lato di avere autonomia progettuale e dall'altra di conoscere la strada che può condurre alla produzione di quel "valore aggiunto" in grado di parlare alla mente e al cuore degli uomini. Peccato che abbia fatto lavorare gli attori sulle forme, spingendoli a forzare, a pompare una sorta di vita psicologica, rendendo ingiustizia allo spettacolo. Se la vita, come flusso vitale del ricordo o della rimembranza, non scorre nello spettacolo, le forme morte del dire non "innescono reazioni", come era nell'auspicio del regista: generano piuttosto enfasi e gelazione. Le emozioni sono arrivate all'improvviso durante un buio, accompagnato dal contatto fisico degli attori con gli spettatori. Diminuendo il dominio del dire e delle forme del dire, è entrata in gioco la "totalità" di quello che fa l'attore producendo qualcosa di specifico sulla condizione umana. Sempre a Roma, al Teatro Vittoria, Ambrogio Sparagna ha presentato un concerto-spettacolo, confermando la capacità non comune di stabilire una efficace comunicazione "transitiva". Musica, canzoni, burattini, maschere, brevi fabulazioni. Con i suoi organetti e fisarmoniche Sparagna si tiene lontano dalle atmosfere agresti, dimostrando di possedere ispirazione poetica e capacità progettuale. I codici verbali e non verbali non sono tuttavia ricondotti a unità di scrittura scenica.

Rimangono divisi, prefigurando un microcosmo "multimediale" che va di moda, ma non convince. *Alfio Petrin*



montesi attive nel settore). Oltre agli spettacoli, l'offerta di un ampio cartellone di attività collaterali come i laboratori destinati a insegnanti ed educatori o gli incontri a margine delle messe in scena. In cartellone, due allestimenti stranieri - *Mozart preposteramente* della londinese Nola Rae e *Time/Break* della Compagnie

Grenade di Marsiglia - testimoniano della volontà di un confronto riguardo i linguaggi drammaturgici utilizzati e le tematiche affrontate. Se Nola Rae fonde nel suo spettacolo mimo, espedienti da clown, danza e uso di pupazzi, *Time/Break* sovverte gli stilemi propri alla danza contemporanea attraverso la miscela di classica, jazz, hip hop e break dance. Le proposte delle compagnie italiane, invece, sfruttano codici espressivi propri della prosa per raccontare, magari attualizzandole, fiabe tradizionali quali Cappuccetto Rosso e Cenerentola (riadattate dal Teatro Replicante e da Envers Teatro) ovvero per parlare ai ragazzi di temi dell'attualità più scottante, come la guerra (in *g come guerra*

di Onda Teatro). *Laura Bevione*

in breve dall'ITALIA

TUTTOSANTAGATA - Vorreste ripercorrere gli ultimi lavori di Alfonso Santagata? Dal 20 al 23 marzo La Soffitta di Bologna presenta *Tragicamente* - Il teatro di Alfonso Santagata. Verranno riproposti *Petito Strenge*, *Se tu la nui* e in video *Terra sventrata* e *Tragedia a 'mmare*.

L'ULTIMA DEI MEDICI - Firenze

Brogi è in Gioie di Anna Maria Ludovica de' Medici, l'Elettrice Palatina, passò alla storia sia perché dovette districare il passaggio di dinastia al governo della città di Firenze, sia perché volle cedere il patrimonio artistico dei Medici andando a costituire le splendide collezioni degli Uffizi e di Palazzo Pitti che a tutt'oggi possiamo ammirare. Il personaggio meritava l'onore delle scene. Margherita Ferraris dopo attente ricerche ha steso il testo che Fiorenza Brogi ha interpretato diretta da Alessandro Riccio. Gioie verrà replicato dal 2 maggio al 2 giugno all'Oratorio di San Nicola al Ceppo a Firenze.

UN CARRO BESTIAE - Stipati dentro carri bestiame, senza aria né luce, i deportati prendevano la tetra via dei campi di concentramento. Ora salendo su un treno speciale, *Il treno della memoria e dei diritti umani*, si risveglia la memoria e la coscienza agli orrori di una storia in agguato. Fa tappa per le stazioni del Piemonte caricando un solo attore, Massimiliano Sbarsi, e non più di settanta spettatori. *Deportazione. Viaggio nella perdita dei diritti umani*, ideato e diretto da Beppe Rosso in collaborazione con Antonio Cassarà ed Elena Castelli.

CECHOV - Amori falliti, atti mancati: riletto nel segno della solitudine lo *Zio Vanja* di Cechov tradotto, diretto e interpretato da Fabio Mazzari in scena con Massimo Loreto, Annina Pedrini, Nicoletta Ramorino, Alessia Vicardi, Maurizio Dosi, Grazia Migneco, Gianni Mantesi. Proposto allo Zazie, spazio culturale nel cuore della China town milanese.

DANZA NEL SUPER - Muovere passi di danza tra il banco surgelato e il reparto acque minerali? Effetto Parallelo ci è riuscito, alla Coop di Rosignano precisamente, mentre erano in corso "Le incursioni di marzo", tutte dedicate alla danza:

un'iniziativa di Armunia, festival della costa degli etruschi. Che, tra l'altro, ha di recente ospitato a Castiglioncello (Livorno) il meeting dell'Advanced performing arts project a cui fanno capo centri di produzione europei. La finalità era quella di studiare forme di circuitazione degli artisti su scala internazionale.



MADONNA - Uno spettacolo costruito con grande delicatezza intorno alla figura della madre di Dio. *Dal grembo del cielo* di Giovanni Amodio, come tasselli di un mosaico presenta aspetti della vita terrena e spirituale di Maria, e poi la vasta iconografia a lei dedicata. Lo spettacolo, con la regia e l'interpretazione di Barbara Amodio (foto sopra), ha riscosso largo successo al Teatro Due di Roma.

INCROCIANDO LE DITA - Un anno di fermo non ferma il Teatro Actores Alidos che, costretto lo scorso anno a sospendere il festival "Oltre i confini" a causa dei pesanti tagli nei finanziamenti pubblici, ricomincia con maggior vigore l'attività. In vista, quindi, del ritrovato festival estivo, a febbraio ha organizzato presso il Teatro Centrale Alidos di Quartu (Cagliari), "Esplorazioni - Attraversando le arti

sceniche", un ricco cartellone con due proposte del direttore del festival Gianfranco Angei, *Medea - Variazioni sul mito* e *Paristoria*; ancora teatro-danza con gli spagnoli del Rasa Tabula, le marionette del Teatro Tages e le "esplorazioni teatrali" del professor Ferruccio Marotti che ha presentato video di Craig e Grotowski.

BELLE SPERANZE - È proprio un giovane di belle speranze il protagonista di *Azione Peste Zero* che si trova a questionare per via di un appartamento col tale dottor Peste. Tempi duri, insomma... Per ora sono andate in scena solo due repliche, e per un numero limitato di 25 spettatori. Lo spettacolo, dei Gogmagog è andato in scena a Scandicci (Firenze), con Carlo Salvador, Emiliano Terreni, Tommaso Taddei, Giacomo Mastronicola.

IMPROVVISANDO - Improvvisare addirittura una commedia in due atti? Si può. Parola di Liit (Lega italiana improvvisazione teatrale), gli esperti del genere. La loro ultima impresa, *Comedy*, andata in scena al Teatro di Rifredi, ha voluto anche essere un omaggio alla compagnia True fiction magazine di San Francisco.

JERZY TRADUTTORE - Al cinema con la traduzione in diretta a cura di Jerzy Stuhr. È stata realtà quando alcune serate di febbraio inoltrato sono state dedicate a "Il cinema di Jerzy Stuhr, storie d'amore ed altre storie" per iniziativa dell'Istituto polacco di Roma. Così con le proiezioni delle pellicole di Stuhr il piacere della visione de *La calma* di Kieslowski col doppiaggio dell'attore-regista.

FACOLTÀ E TEATRO - Il Teatro della Tosse e l'Università di Genova gemellati in una serie di appuntamenti che da dicembre si prolungheranno

fino a primavera inoltrata. Sono previsti incontri con gli autori Biljana Srbijanovic e Giuseppe Manfredi, il regista Luigi Squarzina e gli attori Giorgio Albertazzi (13 maggio) e Umberto Orsini (20 maggio).

PREMI STRANIERI - Dopo aver ricevuto il Premio della critica di Barcellona nel '98 e il primo premio al Festival Monoki di San Pietroburgo l'anno scorso, ecco che torna in patria, al Teatro Comunale Piccolini di San Casciano Val di Pesa, *Confessione*, da Tolstoj, tradotto e diretto da Riccardo Sottili con Franco Di Francescantonio.

MOBBING - Il Mobbing, malessere psicologico provocato dall'ambiente di lavoro, si è meritato uno spettacolo a lui dedicato. Promosso, infatti, dall'associazione Contromobbing e dall'assessorato alle politiche del lavoro della provincia di Venezia, è stato presentato nel Teatro del Parco di Mestre dalla compagnia Il volto della bauta.

PRIMI IN ITALIA - È la prima volta che il Balletto di Saragozza approda in Italia. Per l'occasione ha scelto un classico come *Cenerentola*, contaminato dall'estro del coreografo Jean-Christophe Blavier che ha arricchito la partitura di musica elettronica, jazz e perfino pezzi di cabaret. Al Nuovo Teatro Comunale di Bolzano, in marzo.

NEL SEGNO DEI GEMELLI - Due compagnie venete, La Piccionaia-I Carrara e la Pantakin, si sono unite per un grande veneziano, Carlo Goldoni. Il debutto a Rimini ha visto Titino Carrara nel doppio ruolo di Zanetto e Tonino, *I due gemelli veneziani*, ed anche nei panni di regista. Gli altri interpreti: Giorgia Penzo (foto a lato), Manuela Massimi, Armando Carrara, Nicola Cavallai, Argia Taurini, Annalisa Peserico, Michele Casarin. Maschere di Donato Sartori.

DANZA SENZA ETÀ - Davvero senza età la danza dell'argentina Maria Fux che, dopo aver passato gli "anta" due volte, continua a girare il mondo per far conoscere il suo metodo di danzaterapia e per lavorare ai suoi spettacoli. Presso l'associazione Sarabanda di Milano ha presentato *Sintesis de vida*, lo spettacolo che ha definito «la mia eredità».

TEATRO POESIA MUSICA - Tre arti: teatro, poesia, musica che si incontrano in "Punti di fuga", la rassegna del Teatro del Lemming di Rovigo che chiude a fine aprile. Si segnala il ritorno sulle scene del regista della formazione, Massimo Munaro, voce recitante di *Musiche per Leopardi*.

OLTRE SANREMO - Chicche musicali per dimenticare i fasti sanremesi. "Suoni e visioni", della Provincia di Milano ha in caldo ancora qualche appuntamento da non perdere, come una serata tra tango e fumetti, l'8 aprile, e il connubio di Brian Eno col tastierista tedesco Peter Schwalm, il 23 maggio. Info: 02.77406376/2.

V-DAY - In stagione varie città d'Italia hanno organizzato gli ormai celebri "V-day" che dagli Stati Uniti sono arrivati a scuotere anche la vecchia Europa, passando per il Sud America e il Sud Africa. Successo mondiale, quindi per i monologhi della vagina di E v e



Ensler, storie di donne su cui riflettere, il che la dice lunga sulla reale situazione in cui si trova l'altra metà del cielo a dispetto di un femminismo che si vuol ritenere superato.

NUOVI DI ZECCA - La nuova formazione Teatroluce ha deciso per il battesimo del palcoscenico, *Salomé* (foto sotto) da Wilde e Baudelaire. Il gruppo, basato a Jesi, ha debuttato presso il Teatro G.B. Pergolesi della cittadina prima di intraprendere una tournée.



OTELLO, UN RICORDO - Per Otello Sarzi, scomparso da poco, uno spettacolo di burattini ad ingresso libero in suo onore: *Il mago di Oz*, con Gigliola Sarzi, una domenica

pomeriggio di gennaio, a Modena.

DALL'ORLANDO DELLA WOOLF - Liberamente tratto dal romanzo di Virginia Woolf *Orlando*, lo spettacolo di Giuseppe Zamboni ha mischiato teatro-musica e nuove tecnologie e teatro delle ombre. Prodotto da MAS Juvarrà, è andato in scena al Piccolo Regio.

IO BALLO DA SOLO - L'esperta di danza Eugenia Casini Ropa ha curato presso La Soffitta di Bologna il progetto "Solo - Sul monologo di danza". Quattro danzatori, Rebecca Murgi, Giorgio Rossi, Raffaella Giordano, Enzo Cosimi, hanno ciascuno presentato loro creazioni "a solo" a cui sono seguiti dibattiti sulle ragioni poetiche e pratiche che inducono alla scelta di ballare da soli.

SGUARDI INCROCIATI - Presso la Corte ospitale di Rubiera, Valeria Ottolenghi ha appena curato il nuovo ciclo di "Sguardi incrociati - Temi d'artista", quest'anno dedicato alla scrittura scenica. La manifestazione ha segnato anche il debutto de *Il labirinto del desiderio. Anatomia di un sentimento* di Franco Brambilla.

TECNOLOGIA IN SCENA - "Spettacolo e tecnologia tra società urbana ed economia immateriale", un convegno che a Bologna ha raccolto esperti e rappresentanti delle

istituzioni. Le opportunità che la tecnologia può prestare alla diffusione e fruizione dell'offerta culturale, e il suo ruolo eventuale nella pratica organizzativa e artistica sono stati al centro del dibattito.

TUFFO NEL PASSATO - La Belle Époque rivive in *Florestina!* ...oh,

Florestina, due farsette comico-sentimentali con la regia di Marinella Anacleto e Titino Carrara, rappresentata al Teatro Astra di Vicenza.

BRECHT A LECCE - Una manifestazione dedicata allo scrittore di Augusta "I giorni di Brecht" ha trovato posto, lo scorso febbraio, nel cartellone "Strade maestre" promossa da Cantieri Teatrali Koreja in collaborazione col Piccolo Teatro di Milano e il Teatro Pubblico Pugliese. Tra gli appuntamenti, uno spettacolo di teatro musicale con la partecipazione di Raiz degli Almamegretta e i Koreja, *Brecht's dance*, un lavoro ispirato a varie opere di Brecht scritto da Gigi Gherzi e diretto da Salvatore Tramacere, un convegno condotto da Andrea Porcheddu e Luca Archibugi, un seminario con Carlo Infante e l'esposizione dei manifesti degli spettacoli brechtiani del Piccolo.

PENULTIMI - Dall'inconsueto punto di vista che i personaggi di Beckett siano creature penultime in attesa di... è nato *Penultimi*, intorno allo scrittore irlandese. Un progetto di Antonello Cossia, Raffaele Di Florio, Riccardo Veno. Proposto in febbraio al Nuovo Teatro Nuovo di Napoli.

LE RIFLESSIONI DI MONI - L'ultima fatica editoriale di Moni Ovadia si intitola *Val a te stesso, Pensieri semicolti*. Per i tipi di Einaudi: da Abramo a oggi le riflessioni che lo stesso autore definisce «di un saltimbanco».

IL NONNO DEGLI EFFETTI - Effetti speciali, s'intende. Georges Melies visse nella Parigi della belle époque dove, acquistato il Teatro Robert-Houdin, iniziò a giocare con le immagini in movimento: robot, ombre cinesi, lanterne magiche. Ma va molto più lontano. Le invenzioni dei fratelli Lumière gli danno modo di

Dalle cantine al sottosuolo

Qualcosa si muove nel "sottosuolo" di Roma. Nell'antico ghetto ebraico, l'associazione culturale Rialtooccupato ha ricevuto in gestione dal comune un articolato edificio, in via di S. Ambrogio. Ne è nato, dal marzo 2000, un vero e proprio cantiere del fare artistico, progetto culturale e politico insieme. Gestito e frequentato da giovani e giovanissimi, il Rialto-Santambrogio si è imposto come un luogo dinamico e multiforme, capace di canalizzare le realtà artistiche romane più recenti, e non solo. Una fucina creativa aperta alla danza e al teatro, ma pure alla musica e al cinema (dall'8 all'11 maggio ci sarà, fra l'altro, un festival sul documentario). Anche se è piuttosto l'ibrido della performance a prevalere qui, indicando una forma espressiva preponderante nella ricerca contemporanea. Realtà associative come questa sembrano particolarmente in grado, oggi, di sondare e convogliare i fermenti linguistici meno codificati. Merito delle agili dinamiche produttive, della varietà delle proposte, della duttilità degli spazi e dell'accessibilità per il pubblico. Luoghi di aggregazione, dunque, che offrono agli artisti gli spazi per le prove e preziose occasioni di lavorare in collaborazione; sfumando, poi, quella rigida separazione che altrove vige rispetto agli spettatori. Al Rialto-Santambrogio passano regolarmente artisti emergenti, che perlopiù praticano percorsi al margine delle convenzioni e del mercato. Un esempio fra tutti è quello delle formazioni del neonato raggruppamento romano Area 06, che annovera Fortebraccio Teatro, Accademia degli Artefatti, Quellicherestano, Ascanio Celestini, le compagnie di danza Travirovesce (Maddalena Scardi) e Sistemi Dinamici Altamente Instabili (Alessandra Sini). Per informazioni sulle prossime iniziative: www.rialtosantambrogio.org. *Andrea Rustichelli*

LA RICERCA ESISTE

La ricerca è morta? Ardua la domanda, a cui è stato cercato di dare una risposta vagliando lo stato di salute della scena contemporanea. Nel corso di "Short connection", un progetto di Kinkaleri in collaborazione con il Teatro Studio di Scandicci (Firenze), dove ha avuto luogo, secondo il criterio di una giornata di studio, seguita dalle presentazioni dei lavori.

studiare un modo di comporre la pellicola, e nasce il montaggio, e i primi, rudimentali effetti speciali. Cento anni fa idea il primo film di fantascienza della storia del cinema. Oggi un volume ripercorre la sua favolosa storia: *Il mago del cinema - L'uomo che inventò gli effetti speciali*, di Luigi Allori, edizione La nave di Bes.



24 ALL'APPELLO - 24, non uno di più, gli spettatori ammessi a *Adius utopia* (foto sopra) dell'omonimo gruppo che a febbraio, a Torino, ha combinato le coreografie di Paola Bianchi con le installazioni di Ivan Fantini.

RECORD - Giarre, alle falde dell'Etna, è una cittadina da Guinness. Da cinquant'anni è invasa da un cantiere formalmente aperto per portare a costruzione un teatro. Che mai ha rappresentato uno spettacolo. D'altra parte, dalle poltroncine alle mattonelle, si era al furto selvaggio. Ricerare le responsabilità dello scempio sarebbe buona cosa, salvare il salvabile, anche. Per cui la Regione Sicilia ha offerto al sindaco di Giarre, Giuseppe Toscano, un contributo, stimato da questi pari ad un decimo di quanto occorrerebbe. Un teatro fantasma ancora per molto, pare.

DA FABRIZIO A FRED - Con Claudio Bisio a celebrare De André,

ora con i professori picchiarelli della Banda Osiris per far rivivere il grande Fred Buscaglione in *Guarda che luna*. È il regista Giorgio Gallione che da qualche tempo sta esplorando un teatro ricco di suggestioni tra musica e prosa.

LA NOTTE DI WIESEL - Elie

Wiesel, sopravvissuto ad Auschwitz dove venne massacrata l'intera famiglia, e premio Nobel per la pace nell'86 ha autorizzato da poco l'adattamento teatrale de *La nuit*, il libro-testimonianza della sua vicenda. Gianluca Guidotti ed Enrica Sangiovanni hanno curato la drammaturgia e la regia e, in coincidenza con la giornata della memoria, il 27 gennaio, hanno portato in scena, al Teatro Miela di Trieste, lo spettacolo *La Notte*.

BASSETTI CROATO - Il debutto al Teatro Hnk Ivan Zajc di Fiume, e subito una serie di piazze in Croazia e Slovenia. *Venditori di anime* di Alberto Bassetti, anche in veste di regista, è l'ultima pièce dell'autore romano che è stata prodotta dalla compagnia Dramma Italiano di Fiume.

L'ALTROFESTIVAL - Il Coe e Mascherenere hanno dato vita a L'altrofestival, vetrina che a Milano

ospita i lavori teatrali realizzati da artisti immigrati. Oltre a Mascherenere le compagnie in scena sono state Servi di scena-La madrugada, Almateatro, Dolce sintetico palcoscenico d'Africa, da Parigi il gruppo Badenya e Alino de Baham. Oltre agli spettacoli, incontri per le scuole e mostre.

GLI SCATTI DI PUNZO - *Amleto e Nihil, nulla*, i due spettacoli allestiti l'anno scorso da Armando Punzo della Compagnia della Fortezza, sono documentati da una collezione di foto di Stefano Vaja che è diventata una mostra. Allestita nei teatri che ospitano *Nihil, nulla*, la vedremo prossimamente a Bologna (12 e 13 aprile), a Pieve di Cento (dal 14 al 21 aprile), a Volterra in luglio.

BAILANDO - Sul palco del Nuovo Teatro Comunale di Bolzano sta per abbattersi un vento che spira dalla Spagna. Prima con *Carmen*, con le coreografie di Raffaele Aguillar, elaborate prima della sua scomparsa avvenuta nel '95, nell'esecuzione del Ballet Teatro Español (dall'11 al 14 aprile), mentre il Corpo di Ballo dell'Arena di Verona il 24 e 25 maggio danzerà le coreografie di Maria Grazia Garofoli create attorno alla figura di *Don Chisciotte*. Info: 0471.304112.

SHAKESPEARE IN LOOP - Che Emanuele Giglio sia stato stregato dal Bardo è indubbio. Ecco, infatti, come ha deciso di organizzare il cartellone del Teatro del Centro di vicolo degli Amatriciani di Roma, dal 27 novembre scorso al 31 maggio: tutti i martedì e mercoledì, *Riccardo III*, tutti i giovedì e venerdì, *Macbeth*, tutti i sabato e domenica, *Antonio e Cleopatra*. Dei tre allestimenti Giglio è traduttore, regista ed anche attore, in scena con Isabella Valentini.

SMAGLIANTE RUZANTE -

Cinquecento anni ma non li dimostra, il Ruzante riletto dal regista Michele Sambin di Tam Teatromusica su drammaturgia di Paolo Puppa. In *Roesso mondo*, cioè il mondo alla rovescia descritto dallo scrittore padovano, si è cercata l'attualizzazione del linguaggio ricercando delle immagini evocatrici della parola.

BUONANOTTE, BAMBINI - Il Teatro del Buratto e la Libreria per ragazzi di Milano hanno omaggiato il pubblico del sabato sera della rassegna "Insieme a teatro" presso il Teatro delle Erbe, di un dopospettacolo davvero gustoso. Agli spettatori piccoli e grandi, degli attori professionisti hanno letto qualche "assaggio" letterario di narrativa per ragazzi.

UN'ARANCIA CHE SA DI LATTE - È stato presentato a marzo al Teatro Libero, con la compagnia Teatri possibili esperimenti, lo spettacolo *Latte + ispirato al film Arancia Meccanica*. Con la drammaturgia di Raffaella Fontana e la regia di Andrea Visco.

PASOLINI DA CANTARE - Le poesie di Pasolini sono diventate delle canzoni, il dialetto friulano, duro e dolce nello stesso tempo, si è stemperato nella musica. Tra scrittura poetica e partitura musicale si colloca quindi *I dis robàs - concerto Pasolini*, nato da un'idea di Anna Romano, regista, e Sandro Stellin, autore delle musiche. Presentato al Teatro Zanon di Udine.

LEGGERE - Andando a curiosare tra gli appuntamenti della rassegna "Piccoli sguardi", promossa dalla Comunità montana del Casentino, un'area comprendente tredici comuni nella provincia di Arezzo, scopriamo un'interessante iniziativa rivolta ai ragazzi delle scuole medie: un laboratorio di lettura espressiva

e delle lezioni spettacolo sul tema della lettura ad alta voce. Una maniera innovativa per avvicinare i giovanissimi al piacere di leggere e, insieme, di recitare.

14 ANNI DOPO - Nacque in Italia, a Polverigi nel 1981, ma sono già passati quattordici anni dall'ultima volta che il nostro paese ospitò l'Ietm (Informal european theatre meeting), che chiama a convegno artisti europei per confrontarsi sul terreno della cultura, ora che la Convenzione di Maastricht l'ha riconosciuta ufficialmente fra le competenze della Comunità Europea. In corso dall'11 al 14 aprile a Trieste, durante l'incontro si affronteranno i problemi della formazione professionale, della mobilità degli artisti all'interno dell'Unione, il rapporto tecnologia e arte. Info: tel. 040.3481269.

TRE PER IL RE - Tre attori, addirittura, per dare al contorto personaggio di Re Lear, tutte le sfaccettature: Sergio Grammatico, ne dà il volto iroso, Fabio Campri, scopre il risvolto della pazzia, Romeo Ricci, l'attributo della saggezza. Non basta, l'inedita messinscena della regista Loretta Giovannetti, ha collocato la tragedia sotto le tende di un circo secentesco con accompagnamento di musicisti dal vivo, ma l'allestimento è stato dato tra le pareti di un teatro, il "Diego Fabbrì" di Forlì.

LA BOTTEGA DEL REGISTA - Una sorta di "bottega" per giovani registi, una zona di lavoro e di confronto per i registi del futuro, era nell'idea di Antonio Syxty che, con il sostegno dell'Etì, della Provincia e del Comune di Milano è diventata realtà. "Work in progress" è stato inaugurato con *Malavoglia* da Verga, regista alla prova, Valeria Talenti. Dal 4 al 21 aprile al Teatro Litta di Milano.

5 TITOLI - Si è appena conclusa la quarta stagione teatrale che l'asso-

IL MITO D'EUROPA

Anno dopo anno, sono già nove che "Fabbrica Europa" torna puntuale per il suo affezionatissimo pubblico, alla Stazione Leopolda di Firenze. Da quest'anno la Progetti Toscani Associati, che dalla nascita della manifestazione è ente organizzatore, ha aperto al sodalizio con Fondazione Pontedera Teatro e con l'Associazione music pool. Ufficialmente si comincia il 3 maggio, ma alcuni appuntamenti sono anticipati in aprile, come il convegno "Figure d'Europa. Immagini e miti d'Europa" a cura di Luisa Passerini. Segnaliamo *Medea* del regista Anatoli Vassiliev il 9 e il 10 e il meglio della danza italiana con la Compagnia Virgilio Sieni, Sosta Palmizi, Raffaella Giordano, Giorgio Rossi.

ciazione Cantaride organizza a Zola Predona (Bologna). Questa volta l'offerta si è semplificata in un concerto dei Dire Gelt su melodie yiddish, sull'esplorazione dell'*Inferno* di Dante a cura rispettivamente di Matteo Belli, Mario Barzaghi, Mataro Da Vergato, mentre la conclusione in grande bellezza è spettata a Marco Baliani e al suo splendido *Kohlaas*.

NOTE DI SINTESI - Corti in concorso. Non più lunghi di trenta minuti ma drammaturgicamente completi i testi in lizza per "Schegge d'autore", un'iniziativa del Sindacato nazionale autori drammatici. Il premio allo spettacolo è andato a *La regola dell'assassino* di Mario Gelardi, quello come miglior testo a *Nzula* di Francesco Randazzo, segnalati *Quattro stagioni* di Renato Giordano e *Diverbio* di Renato Capitani.

IL RITORNO DELLE MUSE - Ci son voluti sessant'anni per ricostruire il Teatro delle Muse di Ancona. La sala recuperata darà largo spazio alla musica e direttore di questa sezione è stato nominato Claudio Crazzi, sovrintendente di Macerata/Opera e al teatro, con la direzione artistica di Giampiero Solari.

XX - Venti volte Teatro Festival Parma, e per l'occasione anticipato

al trimestre maggio, giugno, luglio. Amleto, Don Chisciotte e Don Giovanni saranno i tre personaggi chiave attorno a cui va costituendosi il cartellone del festival di cui si sa che coinvolgerà Henning Brockhaus Walter Le Moli, Mats Ek. Vero e proprio evento sarà l'omaggio che il festival dedicherà a Jacques Tati, un progetto, dopo Parma, pronto a salpare per varie tappe internazionali. Drammaturgia contemporanea, convegni, mostre completeranno il programma. Info: 0521.230242.

FITA ALLA RIBALTA - Chiuderà il 19 maggio con un saggio del laboratorio Fita, la federazione del teatro amatoriale, una rassegna di dieci titoli e corrispondenti compagnie, ospitata presso il Teatro S. Domingo di Milano. Tra classici e contemporanei la scelta è stata vasta, obbligatorio citare le compagnie partecipanti: Teatro di spazio nuovo, Tutti all'opera, Il volto e la maschera, Antica bottega, Il centro, S. Anna, I sempreverdi, Sul palco, Instabile, Teatro dei nove.

MOZART E LA SORELLA - È andato in scena al Teatro Oscar un affascinante spettacolo per attrice (la brava Maddalena Balsamo), pianoforte e soprano, su testo di Giovanni Chiara, premio Bagutta 2000, per la regia di Marco Filatori,

che racconta la vita di Mozart secondo il punto di vista della sorella. Uno spettacolo ideale da fruire nell'ambito dell'*home theatre*, ancora poco frequentato in Italia.

NON SOLO TEMPESTA - Il Progetto Shakespeare, allo Spazio Celebrity di Libropoli a Milano è incominciato con *Studio per La Tempesta*, *session one* con la regia di Simona Brenna che ha anche sostenuto il ruolo di Ariel. Lo studio procede con l'approfondimento della musicalità intrinseca al testo e dei personaggi di Prospero (Fabrizio Caleffi) e Trinculo (Giacomo Agosti). Il programma del Celebrity continuerà con l'allestimento del *Giardino dei ciliegi* di Cechov con la regia di Caleffi. Non solo attore e regista, l'eccentrico Fabrizio Caleffi è anche autore drammatico. Il suo *Joao Pinto* che si fa spazio nei casi della storia che hanno scandito gli ultimi sessant'anni, è stato dato in lettura scenica da I Rabbdomanti, regista Lucio Morelli.

HAMLET ANTE AMLETO - Il Teatro del Gelso di Milano, in collaborazione con il Teatro del Battito, presenta al Teatro Olmetto dal 13 maggio una versione del capolavoro shakespeariano mai rappresentata prima in Italia. Si tratta della cosiddetta versione Bunbury, dal nome di Sir Bumbury che la trovò nel 1823 nella sua casa di Barton. Firma la regia Marco Filatori. Hamlet è Enrico Barbieri. Accanto a lui, Maddalena Balsamo, Anna Sella, Giovanni Iuliani, Davide Ortellì.

ON SCREEN - Sedici primavere son già passate dalla nascita Festival Riccione TTV, ora seguito dalla dicitura

"Performing arts on screen" che si terrà dal 30 maggio al 2 giugno al Palazzo del Turismo di Riccione in viale Ceccarini 11. Eventi annunciati la personale di Thierry De Mey, compositore e filmmaker belga, gli ultimi lavori in video di Societas Raffaello Sanzio, Fanny & Alexander e Ogi: no Knauss, Teatrino Clandestino, video prodotti durante la direzione artistica del Teatro di Roma da parte di Martone, un film dedicato a Svoboda.

L'ORA DEI SOMMERSI - Piccole compagnie, giovani

luci, un servizio di promozione e ufficio stampa e un eventuale rimborso spese. Per candidarsi alla partecipazione inviare proposta, scheda tecnica, materiale video fotografico a: Teatro Giuditta Pasta, via I maggio, 21047 Saronno (Varese), tel. 02.96701990, www.teatrogiudittapasta.it.

dal MONDO

VEPABR - Aria di Carnevale sull'asse Venezia-Parigi-Bruxelles, tre città, che a febbraio sono state meta contemporaneamente di un festival che ha legato il teatro dal vivo a televisione e cinema. Temps d'images, organizzato dal settore Danza Musica Teatro della Biennale di Venezia in collaborazione con il Comune, il centro La

la capitale del cinema indiano. È *Bombay Dreams* l'ultima fatica di Andrew Lloyd Webber che ha debuttato a Londra. Nei ruoli principali, Preeya Kalidas e Raza Jaffrey.

7 MILIONI DI EURO - Per dirla con la nostra, cara, vecchia lira, qualcosa come 14 miliardi. Di questa consistenza il preventivo di *Cindy*, musical che, annunciato con largo anticipo, debutterà al Palais des Congres di Parigi il 25 settembre. Le musiche di questo mega evento, già sold out per sei mesi, sono dell'italiano Romano Musumarra, la protagonista si chiama Lââm, cantante tunisina descritta con il convincente attributo di "straordinaria".

POP-MUSICAL - Oltre Manica pare sia l'ultima moda. Rivisitare con un musical le orme di una pop star o di una band musicale di successo. Questi, almeno, sono da citare: *Taboo*, che racconta l'avventura di Boy George e dei Culture Club, *We will rock you*, atteso per maggio, che celebra i Queen dell'era di Freddie Mercuri, e, in previsione, *Yellow submarine*, intuitivo...

PIAZZA MARLENE - A cento anni dalla nascita, Berlino dedica a Marlene Dietrich una piazza. Nella cornice delle manifestazioni in ricordo dell'"Angelo azzurro": un'esposizione di abiti e foto della diva, un revival dei suoi film sui canali televisivi e *Marlene hundred* uno spettacolo con Ute Lemper che ha proposto le indimenticabili canzoni dell'attrice.

LEZIONI IN SCUDERIA - Dal prossimo anno aprirà, niente-podimeno che nelle scuderie del Re Sole, a Versailles, l'Accademia delle arti di spettacolo equestre. Animatore sarà

Bartabas che con l'esperienza di Zingaro ha fuso il circo con la danza e l'equitazione.

SUD-AMERICA - L'accademia d'arte drammatica di Roma "Silvio D'Amico" si è ultimamente rivolta alla drammaturgia sudamericana. In collaborazione con le ambasciate prima di Brasile e poi di Argentina ha tenuto delle letture drammatizzate per far apprezzare al pubblico romano alcuni autori dell'America meridionale.

FRIDA - Pittrice di rara originalità, donna dal carattere di ferro: che Frida Kahlo sia diventata un'icona dei teatranti è sancito dalla quantità di spettacoli che si ispirano alla sua vita e alla sua arte. L'ultimo, *Apasionada*, è quello siglato dal regista canadese Robert Lepage, realizzato con gran dispendio di mezzi tecnologici. In Europa è andato in scena alla Zarzuela di Madrid.

LADY VANESSA - La grande Vanessa Redgrave è tornata al teatro interpretando *Il ventaglio di Lady Windemere* di Oscar Wilde. Chi passi da Londra non se la perda. Fino all'8 giugno è in scena al Theatre Royal Haymarket.

CIAM - Sono in corso a Milano e a New York le riprese del film *Funeral Party*, tratto dall'omonima commedia di Fabrizio Caleffi. Protagonista femminile del lavoro, che parla di crollo del mito delle avanguardie in concomitanza con il crollo delle Torri Gemelle, è Simona Brenna, nel ruolo di Marella. Firma la regia il giovane Joseph Di Pasquale, aderente alla corrente cinematografica Exdogma, fondata nel 1999 da Kyara van Ellinkhausen e perfezionatosi alla scuola Tribeca di Robert De Niro.

POLSKIE MILENIUM



presentati rispettivamente dal regista e drammaturgo Bogulawski e da Jerzy Grotowski. Per questa ragione le poste polacche hanno deciso di raffigurarli insieme su un francobollo che fa parte di una serie dedicata alle personalità polacche più significative nei campi della scienza, dell'arte, della politica.

FILATELICO - L'800 e il '900 del teatro polacco sono rappre-

gruppi, sperimentatori convinti è scoccata la vostra ora. Il Teatro Giuditta Pasta di Saronno è in corso di organizzazione di una rassegna estiva, prevista dal 25 giugno al 25 luglio, di spettacoli di teatro e danza provenienti da quell'universo teatrale lontano dalle luci del palcoscenico istituzionali. Non a caso si chiamerà "Palcoscenici sommersi". Il teatro metterà a disposizione delle compagnie l'impianto audio e

Ferme du Buisson di Parigi, il centro culturale Les Halles de Schaerbeek di Bruxelles, il canale televisivo franco/tedesco Arte. Tra gli eventi, *Lucio*, di Franco Scaldati e Cipri e Maresco, e *Twin rooms* del Motus.

CENERENTOLO INDIANO - Un ragazzo povero fa breccia nel cuore della rampolla di un famoso regista. E da lì, le peripezie. Perché siamo a Bollywood, cioè

PREMI

DAI 18 AI 29 – Brevi azioni teatrali, spettacoli per bambini, teatro da strada, cortometraggi: se avete dai 18 ai 29 anni e volete concorrere in una delle precedenti sezioni, c'è in palio un montepremi complessivo di 6.000 euro che verrà distribuito ai primi classificati di ogni categoria. Tierree presenta la terza edizione del Premio per la cultura giovanile Periferia al Centro Cernusco 2002. Rivolgersi a Tierree, via Uboldo 52, 20063 Cernusco sul Naviglio (Milano), tel. 02.92112836, fax 02.92419483. Scadenza 15 marzo.

COMPOSITORI IN GARA – Il 1° concorso nazionale di composizione "Città di Varese" prevede una sezione amatoriale rivolta agli studenti di scuole medie e superiori, una sezione professionale rivolta agli studenti di composizioni di conservatori e istituti musicali, una sezione giovani compositori per giovani in possesso del diploma di composizione. La composizione deve essere fatta pervenire in copia cartacea e, preferibilmente registrata su musicassetta o cd, entro il 4 aprile a: Civico Liceo Musicale, 1° Concorso nazionale di composizione "Città di Varese" Musica e Multimedialità, piazza della Motta 4, 21100 Varese, tel. 0332.238360, fax 0332.231368, e-mail: liceo.musica@comune.varese.it.

DIRIGERE A KIEV – Dal 10 al 22 agosto il maestro Gilberto Serembe terrà presso la sede del Big concert studio of the national radio company di Kiev, Ucraina, un corso internazionale di specializzazione in direzione d'orchestra. Lingua del corso

sarà l'inglese e il costo di frequenza è di 1250 euro ridotto a 550 per gli uditori. Spese di viaggio e soggiorno a carico dei partecipanti. Modulo di richiesta, curriculum, quota e cassetta video di brani musicali diretti devono pervenire entro il 16 aprile a: Kateryna Hornostai, Kiev international conducting masterclass, Antonovycha str. 125A/48, Kiev 03150, Ukraine, tel/fax 380.44.4581595, e-mail: conducti@conductingmasterclass.kiev.ua.

IN ANTICIPO – Autori interessati al tema del confine o appassionati di storia altoatesina avete tempo fino al 31 ottobre per scrivere. Il Teatro Stabile di Bolzano, in collaborazione con il quotidiano *Alto Adige* e la sede regionale della Rai, bandisce la sesta edizione del Premio Bolzano. Il testo vincitore verrà messo in scena dallo Stabile altoatesino la prossima stagione. Inviare il lavoro in otto copie a: Teatro Stabile di Bolzano, piazza Verdi 40, 30900 Bolzano.

FESTIVAL – Scade il 30 aprile il termine per la presentazione della richiesta di partecipazione al XXI Festival nazionale del teatro per i ragazzi diretto da Ottavia Piccolo. La documentazione da far pervenire a: Isd, Teatro Ragazzi, via Metastasio 20, 35125 Padova, deve contenere il copione, foto, scheda tecnica, tel. 049.8808792.

ANONIMI – Rigorosamente anonimi i testi che andranno in lizza per il concorso "Vicini sconosciuti" per drammaturchi sloveni, ungheresi e italiani. Nonostante il titolo le opere sono a tema libero e una giuria nazionale ne selezionerà tre, per poi essere scandagliati da un'ulteriore giuria che designerà

la preferita per essere rappresentata in prima mondiale a Graz. Ad ogni testo premiato andrà un premio di 5.088 euro. Entro il 31 marzo inviare a: Graz 2003 – Unknown neighbours, Norbert Hainsschek/Alfred Haidacher, Graz 2003 Kulturhauptstadt Europas Organisations-GmbH, Herrengasse 20, A-8010 Graz, Austria.

PER IL PALCOSCENICO – Il premio "Giorgio Almirante" per la drammaturgia nazionale contemporanea pensa al palcoscenico. Infatti il compenso di 51.645,68 euro verrà assegnato alla compagnia che metterà in scena il testo premiato per un minimo di trenta recite distribuite sul territorio nazionale. I lavori, in otto copie, vanno inviati entro il 30 marzo alla Fondazione Giorgio Almirante, via Archimede 62, 00197 Roma.

NON SOLO PAROLE – Teatro di prosa in senso allargato, non solo di parola, ci tengono a precisare gli organizzatori del premio "Antonelli – Castilenti". Non sono ammesse al concorso opere che siano già state rappresentate. Indirizzare entro il 30 aprile a: Segreteria del premio "Antonelli – Castilenti", casella postale n. 1, 64035 Castilenti (Te).

CORSI

TECNO NEW AGE – Tecnologia e new age vi sembrano un accostamento stridente? Non la pensa così il Teatro Franco Parenti di Milano che ha aperto un Fastweb foyer con undici postazioni internet e contemporaneamente ha dato il via a corsi di rebirthing, shiatsu, yoga, gin-

nastica dolce e, per finire, navigazione in internet. Tel. 02.541007418, 02.55184075.

ATTENDENDO UN OK – Siete attualmente disoccupati e diventare attore, elettrofonico, artista di strada è il vostro sogno? Il Teatro Ariberto di Milano è in imminente attesa di approvazione di tre corsi a tempo pieno, della durata di 6, 8 mesi, per la formazione delle suddette figure professionali, cofinanziati dall'Unione Europea, Fondo Sociale Europeo, Ministero del Lavoro, Regione Lombardia. La partecipazione ai corsi è gratuita ed è prevista un'indennità di frequenza e il rimborso delle spese di vitto e di viaggio. Inviare domanda di ammissione in carta libera, codice fiscale, curriculum, autocertificazione relativa ai dati personali e allo stato di disoccupazione a Stemecc, via Corazza 151/5, 20047 Brugherio (Milano), fax 039.2874011, e-mail: teatroariberto@yahoo.it.

COMMEDIA DELL'ARTE – Artista internazionale, poliglotta - parla correntemente inglese, francese, spagnolo - Antonio Fava apre con entusiasmo le porte della sua scuola a studenti stranieri. Con sede a Reggio Emilia, la Scuola internazionale dell'attore comico ha in programma due stage: sulla Commedia dell'Arte, si terrà dal 29 luglio al 22 agosto, costo 700 euro, alloggio 190 euro; sull'attore comico, dal 1 settembre al 15 novembre, costo 1.100 euro, alloggio 750 euro. Le domande di iscrizione (dato che i posti sono limitati), devono specificare a quale dei due stage si intende partecipare e devono essere inviate al Teatro del Vicolo/Dina Buccino, CP 404, 42100 Reggio Emilia, Italia, e-mail: teatrodelvicolo@comune.re.it.



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 - circoscrizione ostiense, 228 - 00154 Roma - tel. 06.5132345

BIBLIOTECHE e Videoteche

Centro studi del Teatro Stabile di Torino - (video delle produzioni dello Stabile, rassegne stampa, foto) - piazza san Carlo, 161 - 10123 Torino - tel. 011.5169405 - e-mail: info@teatrostabilitorino.it

Biblioteca e Videoteca della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" - via Salasco, 4 - 20136 Milano - tel. 02.58302813

Archivio del Piccolo Teatro - (recensioni, saggi critici, testi teatrali) - largo Greppi - 20121 Milano - tel.

02.72333220, 02.72333320 - e-mail: archiviostorico@piccoloteatro-milano.it - www.piccoloteatro.org

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 11.00-13.30, gi 16.00-18.30 - 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

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.teatrodi-

roma.net - aperto su appuntamento

Biblioteca del Burcardo - (Una delle più fornite biblioteche teatrali: testi, saggi, manoscritti, foto, locandine) - via del Sudario, Roma - tel. 06.6819471 - www.theatrelibrary.org

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 9.00-14.00

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 - www.teatrostabile.umbria.it



TEATRI STABILI



Teatro Stabile di Torino - piazza. S. Carlo, 161 - 10123 Torino - tel. 011.5169411 - e-mail: info@teatrostabilitorino.it - www.teatrostabilitorino.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: teatrostablesloveno@libero.it

Teatro Stabile del Veneto "Carlo

Goldoni" - San Marco, 4650 b - 30124 Venezia - tel. 041.5205422, biglietteria tel. 041.5207583 - e-mail: teatrogoettin.it - 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-
le.abruzzo.it

Teatro Stabile dell'Umbria - via
del Verzaro, 20 - 06123 Perugia -
tel. 075.575421 - e-mail: tsu@kre-
net.it - www.teatrostabile.umbria.it

Associazione Teatro di Roma -
via dei Barbieri, 21 - 00186 Roma -
tel. 06.6875445 - e-mail:
info@teatrodiroma.net - www.tea-
trodiroma.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.teatroetateatrobiondo.it -
www.teatrobiondo.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: paologras-
si@tiscalinet.it

Scuola del Piccolo Teatro fon-
data da Giorgio Strehler e diretta
da Luca Ronconi - via degli Angioli
- 20121 Milano - tel. 02.72333414

**Accademia dei
Filodrammatici** - via
Filodrammatici, 1 - 20121
Milano - tel. 02.86460849 - e-
mail: filodram@accademiafilo-
drammatici.it - www.accademia-
deifilodrammatici.it

**Scuola di recitazione e di for-
mazione del Teatro Stabile delle
Marche** - Palazzo Bottoni - via
Cialdini - 60121 Ancona - tel.
071.200442 - www.stabilemar-
che.it

sitaria, Università degli Studi di
Catania - tel. 095.354466,
095.431528, 0338.6420465

**Scuola di recitazione del Teatro
Biondo Stabile di Palermo** - via
Teatro Biondo 11 - tel.
091.7434311 - www.teatrobion-
do.it

**Civica Scuola d'Arte
Drammatica di Cagliari** - via La
Palma - 09126 Cagliari - tel.
070.341322

contemporanea)
www.hystrio.it
(sito della rivista)
members.xoom.it/tempmoderni
(sito dell'omonima pubblicazione)
www.drammaturgia.it
(sito dell'omonima rivista)
www.royalcourttheatre.com
(sito del Royal Court Theater 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 Schaubuehne
di Berlino)

www.mimecentrum.de/
(sito del Centro di Mimo di Berlino)
www.dramaten.se/
(sito del Dramaten di Stoccolma)
www.pluto.no/detnorsketatret/
(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/emain.html (sito
sul teatro russo)
**www.theatre-
link.com/thresor.html** (solo link)



SITI



www.deltateatro.it (sito di teatro
della Baldini & Castoldi)
www.teatro.it (sito con la pro-
grammazione nazionale)
www.comoedia.com (portale con
informazioni sulle produzioni e
sulla programmazione dei teatri)
www.tophat.it (sito con recensio-
ni e video degli spettacoli in pro-
grammazione)
www.enteteatrale.it (sito dell'en-
te 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.digilander.id.it/ope-
radeipupi/**
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.riccione.rn.it/
riccione teatro/
www.outis.it
(sito del Centro Nazionale di
Drammaturgia Outis)
www.dramma.it
(sito dedicato alla drammaturgia

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

SCUOLE

**Scuola del Teatro
Stabile di Torino** - corso
Moncalieri, 18 - 10131 Torino - tel.
e fax: 011.6600097, 011.6602872
- e-mail: scuola@teatrostabiletori-
no.it - www.teatrostabiletorino.it

**Scuola del Teatro Stabile di
Genova** - piazza Borgo Pila, 42 -
16129 Genova - tel. 010.5342212,
tel. segreteria (9.00-15.00)
010.5342255 - e-mail: scuola reci-
tazione@teatro-di-genova.it -
www.teatro-di-genova.it

**Civica Accademia d'arte dram-
matica "Nico Pepe"** - largo
Ospedale vecchio, 10/2 - 33100
Udine - tel. 0432504340 - e-mail:
accademia_np@libero.it



**Accademia
nazionale d'Arte
Drammatica
"Silvio D'Amico"** -
via Bellini, 16 - 00198

Roma - tel. 06.8543680,
06.8413233, fax 06.8542505
(9.00-19.00)

**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 univer-



IL figlio DEL FOGLIO

di Fabrizio Caleffi

«Je connais gens de toute sorte», Apollinaire

Comunicato aziendale: Hystrio co., nell'ambito dei suoi programmi di sviluppo trasversale dell'ambiente teatrale nazionale, è orgogliosa di appaltare questo spazio al foglio culturale di estrazione ferrarese *Il figlio del foglio*. Si comunica altresì che, nel rispetto delle regole bipartisan, nella stessa pagina è incluso il volantino neopostproustcomunista *Rotta Continua* ciclostilato in proprio su carta verde, Edizioni Tempo Perduto.

Fondo: nei panni di un Biondi

L'esibizione di Roberto Benigni al Teatro Ariston di Sanremo è stata applaudita dalla sua poltrona di prima fila dall'elegantissimo liberal liberale Alfredo Biondi. Promettendo il boicottaggio a base di lancio di uova, Giuliano Ferrara (lunga vita a Lui) ha fatto la frittata e Roberto se l'è pappata. Alla faccia dei commentatori starnazzatori. Viva la pappa-pappa-al-pomo-pomo-pomodoro, viva la pappa-pappa, che è un capo-capo-capolavoro. Conosciamo Benigni all'hotel Billia di Saint Vincent, ad un convegno di autori teatrali. È accaduto tanto tempo fa: ai tempi di Ariosto. No, non Ludovico: non così tanto tempo fa. Ariosto era un onorevole socialdemocratico che si occupava di spettacolo. Uomo cordialissimo, simpaticissimo. E simpaticissimo fu Benigni, che c'intrattenne con il suo "Cioni Mario", facendoci, per una sera, rinunciare alle sale da gioco dell'annesso casinò. Ci fa piacere ritrovarlo all'opposizione intelligente: Stan Benigni e Ollio Ferrara sono una coppia formidabile! Viviamo davvero nel migliore dei *demi monde* possibili.

Incontri: un tè coi Savoia

In attesa dell'atteso ritorno in Italia dei Savoia, abbiamo incontrato i Savoia a Casa Savoia. Dall'intervista, abbiamo avuto notizia dei programmi del giovane principe Emanuele Fili-Berto: Sua Altezza cercherà di acquistare il Genova football club di Genova, il Teatro della Tosse (Sala Raucedine, Sampierdarena) sempre di Genova e una caratura dell'attore Alessandro Haber. Il padre, principe Vittorio Emanu-Ele, vorrebbe occuparsi di comunicazione e pubbliche relazioni finalizzate alla promozione del Made in Italy. A tal proposito, pare abbia preso già contatti con il Piccolo Teatro-Teatro d'Europa di Milano per collaborare all'ufficio stampa. Saranno dolores?

Teatro: finito o infinito?

Milano. Il progetto teatrale globale ronconiano trova nell'infinito la sua misura, compiendo la durata infinita dei suoi spettacoli nel modulo, iterabile appunto all'infinito, di *Infinities*, teatro matematico: da zero all'infinito. E viceversa. Così Georg Cantor prende sulle nostre scene il posto che fu di Tadeusz Kantor. Ne prendiamo dovutamente nota, domandandoci se sia lecito avanzare il sospetto che il tasso di teatralità del pittore di Cracovia fosse infinitamente più alto di quello dei matematici.

Cinema: il Fassino discreto della borghesia

Il gossip cinematografico fa circolare la notizia secondo la quale l'onorevole, che ha già avuto trascorsi artistici (faceva il palo della banda dell'Ortica), è impegnato nella stesura di una sceneggiatura, di cui, purtroppo, non si conosce il tema.

Rotta continua

Questo è l'unico giornale che vi dà ancora la linea, anche se la linea è caduta. La nostra è una rotta annunciata, una rotta tormentata: siamo un esercito in rotta. Ma noi non ci stiamo. Il nostro slogan è: Nè Moratti nè Moretti. Ora e sempre astinenza. Noi non ci adeguiamo. Noi qui lo annunciamo: noi non ci sanremo, no, noi non ci sanremo. Abbiamo già organizzato una serie di girotondi in tutti gli asili d'Italia. L'iniziativa s' intitola: estremismo, magia infantile del comunismo. Siamo giacobini e per garantire la nostra libertà di stampa, abbiamo offerto la direzione del nostro giornale a Silvia Giacobini. Invochiamo l'agognata legge sul teatro: Fus che Fus la volta buona! Invitiamo tutti i compagni e le compagne a sostenere il compagno Fidel Castri. Scusate, la linea è interrotta. Dirotta su Cuba. ■

GLI ULTIMI 4 SPETTACOLI IN CARTELLONE

Dal 26 marzo al 7 aprile

CORINNE CLERY
FRANCO CASTELLANO



in **"GLI IMPREVISTI
TEMPORALI D'ESTATE"**
di GUIDO NAHUM

Dal 30 aprile al 19 maggio

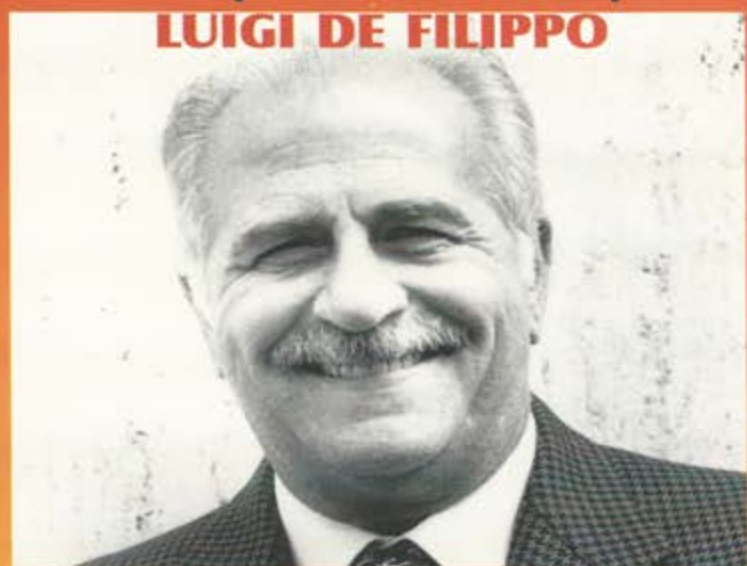
PIPPO FRANCO
MILLA SANNONER



in **"THE DECORATOR"**
o il **"fantastico WALTER"**
di DONALD CHURCHILL

Dal 9 aprile al 28 aprile

LUIGI DE FILIPPO



in **"LA METAMORFOSI DI
UN SUONATORE AMBULANTE"**
di PEPPINO DE FILIPPO

Dal 21 maggio al 2 giugno

ANTONIO PROVASIO
ENRICO DALCERI



in **"IL CORTILE DEI MIRACOLI"**
di FELICE MUSAZZI

APERTE VENDITE

Informazioni e biglietti: Botteghino Teatro
dal martedì al sabato dalle 11 alle 18 orario continuato
domenica dalle 11 alle 13 e dalle 16,30 alle 18 lunedì riposo
tel. 02.76.00.00.86/7/8 Fax 02.78.16.15

TEATRO NUOVO - PIAZZA SAN BABILA
www.teatronuovo.it - E-mail: info@teatronuovo.it



teatro stabile di bolzano

Tel. 0471 30 15 66
www.teatro-bolzano.it

La brigata dei cacciatori

di Thomas Bernhard
novità per l'Italia

regia Marco Bernardi
con Paolo Bonacelli,
Patrizia Milani, Carlo Simoni

Una giornata particolare

di Ettore Scola, Ruggero Maccari e Gigliola Fantoni

regia Marco Bernardi
con Patrizia Milani, Carlo Simoni

Gabriele

di Fausto Paravidino e Giampiero Rappa

regia Giampiero Rappa
con Vanessa Compagnucci,
Andrea Di Casa, Filippo Dini,
Sergio Grossini, Giampiero Rappa

Ciò che non si può dire. Il racconto del Cermis

novità di Pino Loperfido
Premio Bolzano Teatro 2001
Premio Chianciano 2001

regia Paolo Bonaldi
con Andrea Castelli

La notte del quinto giorno

uno spettacolo di teatro automatizzato
di Franco Maurina

con Alvisè Battain
coproduzione con la Biennale di Venezia

STAGIONE TEATRALE 2002-2003