

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

HM

Loading "First Act"
inchiesta
SCUOLE
di
TEATRO 5
GERMANIA
e SPAGNA

TESTI:

IL CRATERE DI PIRANDELLO
di Francersco Principato
PREMIO VALLECORSI 2003

WHERE IS THE WONDERFUL LIFE?
di Renata Ciaravino

DOSSIER
TEATRO e
nuove tecnologie

waiting, please...

GENERAZIONE 90
bilancio
di un decennio

teatromondo festival libri società teatrale

anno XVI - n. 4 - /2003 - Sped. Abb. post. - 45% - art. 2 - cont. 20/B legge 66/790 Milite di Milano - € 8,00

un sacco



di scene

ABBONATEVI!

HYSTRIO trimestrale di teatro e spettacolo in vendita presso
le librerie universitarie e Feltrinelli
costa € 8 e l'abbonamento € 26
da versare sul c.c.p. n. 40692204 intestato a:
HYSTRIO - Associazione per la diffusione della cultura teatrale,
via Volturmo 44, 20124 Milano
Per informazioni tel. 02-40073256 fax 02-48700557
e-mail hystrio@libero.it
www.hystrio.it



Il divenire multimediale del nuovo teatro italiano dagli anni Ottanta a oggi - *Interventi di Andrea Balzola, Anna Maria Monteverdi, Mario Canali, Chiara Ferrari, Antonio Pizzo.*



Germania: la Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch di Berlino. Spagna: l'Escola superior d'art dramàtic di Barcellona - *di Bertolt Brecht, Adelheid Schulz, Pep Martorell Coca.*



Festival: l'*Amleto russo* a Bolzano danza; Pasqual, Ranieri, Brockhaus e Sinigaglia registi al Rof e a Macerata Opera; da Cividale a Gibellina, gli spettacoli più interessanti delle rassegne estive.

2 DOSSIER teatro e nuove tecnologie

26 la questione teatrale

Il funerale di Pulcinella, un pamphlet di Ugo Ronfani

30 vetrina

Il Teatro delle Marche diventa Stabile pubblico - Milano: una Factory a Palazzo Litta - Teatro d'amore e d'anarchia: due serate di poesia con il Living Theatre - Teatro multicode alle rassegne romane - *di Claudia Gentili, Anna Ceravolo, Anna Maria Monteverdi, Alfio Petrini*

36 nati ieri

Generazione 90: bilancio di un decennio - *di Andrea Nanni, Franco Cordelli, Massimo Marino, Renato Palazzi, Domenico Rigotti, Paolo Ruffini*

42 crisi di riso

La scatola magica - di Alessandra Faiella

44 teatromondo

Edimburgo: record di affluenza - Parigi: *Le dernier caravansérail* di Ariane Mnouchkine - Belgrado: il Bitef guarda all'Europa - *di Maggie Rose, Laura Caretti, Mario Mantilli*

50 INCHIESTA SCUOLE DI TEATRO/5

60 FESTIVAL

90 biblioteca

Le novità editoriali - a cura di Albarosa Camaldo

92 exit

Addio a Ivo Chiesa e Paolo Lucchesini - di Ugo Ronfani e Francesco Tei

96 testi

Il cratere di Pirandello di Francesco Principato, Premio Vallecorsi 2003 - *Where is the wonderfull life?* di Renata Ciaravino

120 la società teatrale

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

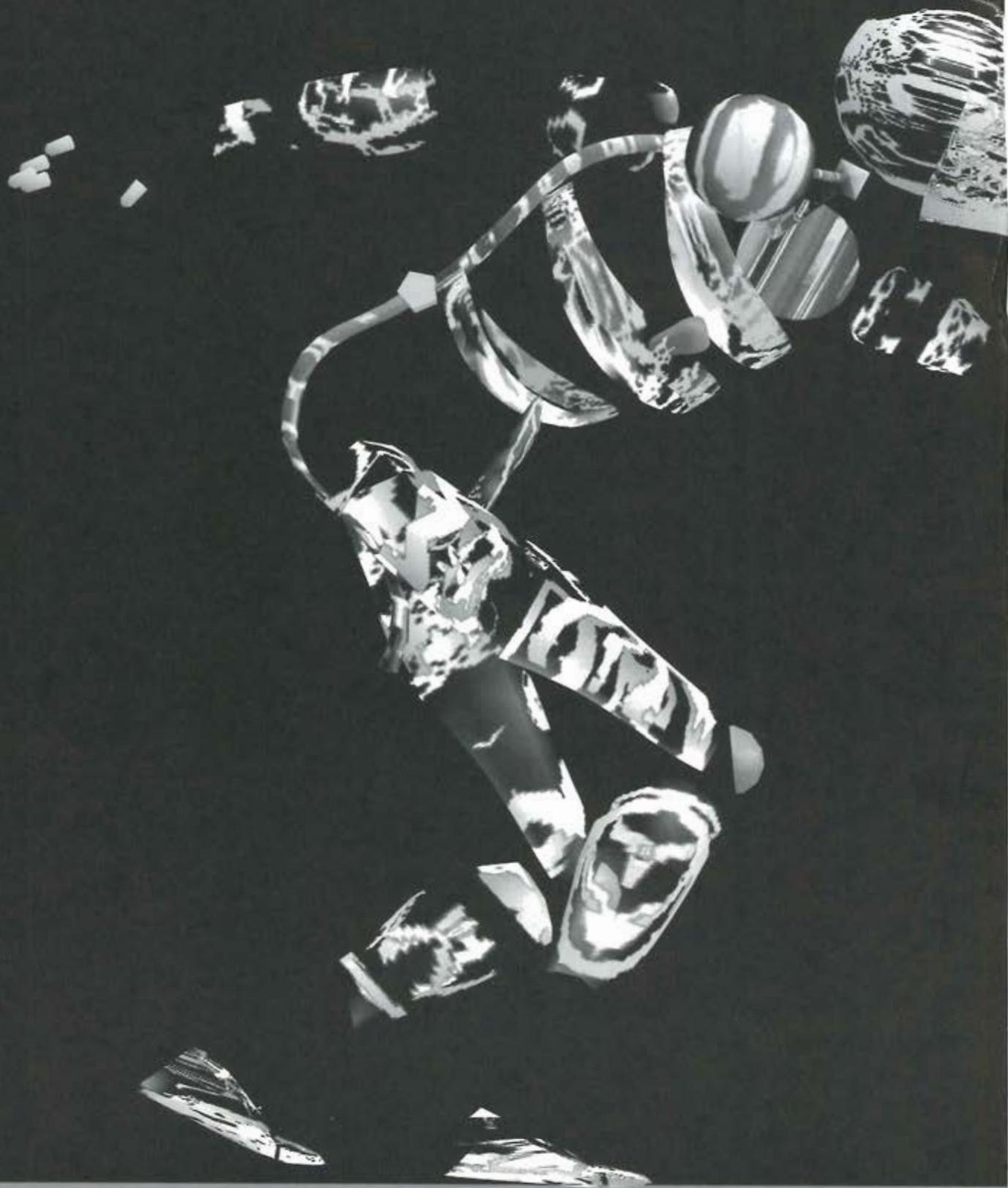
in copertina: *Tecnoamleto - matite colorate su carta di Matteo Settegrana*

... e nel prossimo numero: dossier Scuole di teatro, ultima tappa: l'Italia; Nati ieri: generazione 90 bilancio di un decennio, seconda puntata; lettere da Parigi e dalla Russia; intervista a Lars Norèn; testi: i vincitori del Premio Hystrio 2003 e del Premio Teatro Totale e molto altro...

DOSSIER

TEATRO

e





CON OGNI MEZZO

Il divenire multimediale
del nuovo teatro italiano
dagli anni Ottanta a oggi

di Andrea Balzola

Nell'Italia degli anni Settanta, Artaud e la sua idea di un teatro emancipato dalla gabbia dei generi, dal dominio del testo ed "esplosivo" in tutta la sua pluralità di linguaggi, si incarna nella teoria critica di Giuseppe Bartolucci, nelle straordinarie esperienze artistiche di Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Memè Perlini, Carlo Quartucci, Luca Ronconi. Nel decennio successivo, debutta una nuova generazione teatrale cresciuta sullo slancio dei movimenti giovanili, dove il collettivo (Carrozzone e Magazzini criminali, Falso Movimento, Gaja Scienza, Laboratorio Teatro Settimo, Raffaello Sanzio, Studio Azzurro, Tam Teatro, Valdoca, etc.) prevale sulle personalità carismatiche individuali (che comunque non tarderanno a manifestarsi: Tiezzi, Martone, Corsetti, Vacis, Castellucci, Rosa, Sambin). Una generazione che esplora e scopre il divenire multimediale della "scrittura scenica" e del "teatro immagine". Le immagini della nuova pittura e del cinema *underground*, dei primi video artistici o dei fumetti, la parodia dei *mass media*, irrompono in scena, interagendo con i corpi mutanti di attori-performer-danzatori, in una rigenerante disarticolazione poetica della drammaturgia. Un fenomeno per molti aspetti originale anche sul piano internazionale, la cui ricerca "intermediale" ancora oggi non ha esaurito le sue potenzialità. Nel momento in cui questa nuova generazione di registi guarda al video e nel video, se ne appropria come medium espressivo e ne esplora il linguaggio, in due direzioni parallele e complementari: portando il video sulla scena teatrale in chiave drammaturgica oppure sintetizzando gli spettacoli nella loro versione elettronica, fino a creare delle opere "videoteatrali" autonome, sganciate dall'originario evento scenico.

NUOVE TECNOLOGIE

Uno dei primi elementi della ricerca teatrale degli anni Ottanta a essere codificato è stato l'uso dell'immagine video in scena. Sia negli spettacoli teatrali sia nella danza è ormai una pratica piuttosto corrente della messa in scena, approdata anche sui palcoscenici delle più canoniche istituzioni teatrali. La tendenza più diffusa mira ad inserire la proiezione video nello spettacolo in funzione prevalentemente scenografica. Un'opzione più che legittima, ma che in molti casi riflette una concezione riduttiva del rapporto tra scena reale e scena virtuale, e in alcuni casi rievoca addirittura i fondali dipinti del teatro ottocentesco. Sostituire all'architettura scenografica o integrare in essa uno schermo con immagini animate non costituisce infatti l'apertura di una nuova dimensione comunicativa ed espressiva per il teatro, ma piuttosto rischia di appiattire quest'ultimo su modelli di fruizione cinematografici o, peggio, televisivi. Inoltre, accade che anche il "gusto" delle immagini sia di tipo televisivo, e perciò involuto rispetto al ricchissimo patrimonio di una ricerca video che ha compiuto ormai quarant'anni di vita. Se questo è un vicolo cieco nel quale si sono infilate le produzioni teatrali che simulano un'innovazione del linguaggio, eludendone la sostanza, ci sono comunque dei percorsi alternativi, che rappresentano una sorta di sviluppo naturale della stagione multimediale. Le due direzioni più feconde di questa ricerca vedono il tentativo di spostare l'uso dell'immagine video o digitale dal momento della messinscena al momento del concepimento dell'idea drammaturgica, oppure sperimentano il passaggio dal video in scena alla scena-video interattiva e sinestetica. Emblematico, in quest'ultimo caso, il percorso compiuto dal gruppo di Studio Azzurro, prima attraverso la collaborazione con Barberio Corsetti (metà anni Ottanta), dove la scena si sdoppiava tra dimensione virtuale e dimensione reale e il corpo dell'attore passava senza soluzione di continuità dall'una all'altra. Poi, negli anni Novanta, la collaborazione con il compositore Giorgio Battistelli: *Delfi*, con l'uso di telecamere infrarosse che rendevano visibile in diretta una scena buia, *Kepler's Traum*, con l'uso di schermi mobili sui quali apparivano immagini in diretta dai satelliti, *The Cenci* (da Artaud), con immagini interattive proiettate sui praticabili della scena, *Giacomo mio, salviamoci!* e *Il fuoco, l'acqua, l'ombra* (in collaborazione con Castello), nei quali l'intera scena era composta da ambienti virtuali dove movimenti e gesti di attori e danzatori interagivano con eventi sonori e visivi.

Tecnoteatro anni Novanta

Di fatto, il fenomeno del videoteatro viene considerato concluso già alla fine degli anni Ottanta, quando si assiste alla codificazione di quel patrimonio espressivo e molti protagonisti di quella stagione di ricerca ritornano alla specificità dei linguaggi e in certi casi alla tradizione teatrale, sia nella regia che nella drammaturgia. Chi abbandona

In apertura un'opera digitale di Mario Canali; sotto, una scena dell'opera di Giorgio Battistelli *The Cenci*, allestita da Studio Azzurro.

Teatro e Internet

I nuovi mezzi tecnologici, ed in particolare Internet, oltre che stimolare le possibilità creative, costituiscono un sistema comunicativo che permette agli utenti di accedere ad una quantità sterminata di materiale informativo, organizzato in banche dati, archivi, forum di discussione, mailing list.

www.teatron.org - di Carlo Infante rappresenta una concreta possibilità educativa e formativa alla condivisione di uno spazio teatrale on-line, attraverso cui discutere, partecipare, mettere in gioco il personale punto di vista.

www.ateatro.it - di cultura teatrale a cura di Oliviero Ponte di Pino e Anna Maria Monteverdi, che, oltre ad informare su eventi, festival e rassegne, contiene una banca dati con testi, saggi, interviste, con un occhio privilegiato alla tecnologia.

www.x-8x8-x.net - sito di Zonagemma, il laboratorio teatrale di cultura biotecnologica di Giacomo Verde, che contiene un forum di discussione sull'arte digitale.

Portali e periodici

www.tuttoteatro.com, www.delteatro.it, dedicato a Teatro, Danza, Opera; www.centoteatri.it, mentre www.dramma.it, è la casa virtuale della drammaturgia contemporanea, e www.ziogiorgio.it è il portale per i tecnici professionisti dello spettacolo con possibilità e offerte di lavoro.

Sul piano della didattica, all'interno del sito del Piccolo Teatro di Milano (www.piccoloteatro.org) è consultabile online il Progetto speciale "Elementi di teatro. Attrezzi per capire la scena", uno strumento utile ad approfondire alcune tematiche centrali della Storia del teatro. È curato da Annamaria Cascetta in collaborazione con l'Università Cattolica di Milano.

Sul versante della drammaturgia, la di www.drammaturgia.it, è un laboratorio permanente on-line che ha sede presso il Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze, con direttore Siro Ferrone.



nando radicalmente il video (vedi Tiezzi), chi dedicandosi piuttosto al cinema ma separando nettamente quest'ultimo dall'esperienza teatrale (vedi Martone), chi continuando a utilizzarlo, ma esclusivamente in scena (vedi talvolta la Raffaello Sanzio, o Corsetti, con la collaborazione del videoartista Fabio Iaquone), chi cercando di superare la mummificazione scenografica del video mediante la creazione di performance o ambienti virtuali interattivi e sinestetici (vedi Studio Azzurro, Giacomo Verde). Agli inizi degli anni Novanta si crea una cesura generazionale della ricerca teatrale, e nascono i gruppi protagonisti di una nuova stagione della scena italiana: soprattutto i Motus, Fanny e Alexander e Teatrino clandestino, Masque Teatro, Kinkaleri, l'Accademia degli Artefatti, Impasto, Paola Lo Sciuto... Rispetto all'uso dell'immagine video in scena, sono sicuramente rintracciabili degli elementi di continuità rispetto al decennio precedente, ma l'estetica algida e crudele, l'elegante disincanto, l'intelligente e caustica rarefazione dei lavori di alcuni dei nuovi gruppi, o la provocazione compiaciuta e brillantemente *trash* di altri, segnano un mutamento profondo di atteggiamento che in modo un po' paradossale si potrebbe definire come una "formalizzazione della sperimentazione". Il video per questi giovani artisti cresciuti in mezzo alle immagini degli schermi televisivi e dei monitor del computer è uno strumento espressivo ormai completamente interiorizzato e persino consumato. Perciò usato con grande familiarità e disinvoltura, miscelato con l'immaginario cinematografico, fumettistico o letterario *post-cyberpunk*. Per questi gruppi la scena teatrale ha già avuto una mutazione irreversibile, non è più uno spazio che ospita o che simula l'immagine elettronica ma è diventato in via definitiva, anche se non obbligata, uno spazio multimediale. Con diversi approcci possibili: elaborazione (creativa o parodistica) del modello di comunicazione televisivo e moltiplicazione del punto di visione, un caso esemplare che raccoglie questi due aspetti è lo spettacolo in progress *Rooms* dei Motus (che ha avuto diverse versioni teatrali e anche un *link* alla Rete), in cui il genere televisivo, in questo caso la *situation-comedy*, ispira l'impianto scenografico teatrale (una stanza d'hotel e il relativo bagno) e poi la visione dello spettatore è raddoppiata dalla telecamera usata dagli attori per riprendersi durante l'azione teatrale, come in una sorta di diario narcisistico-voyeuristico. Il casting virtuale: una delle pratiche più feconde e innovative è quella di far interagire attori virtuali (attori veri che recitano in video oppure personaggi digitali animati) con gli attori reali. Una strada aperta negli anni Ottanta da Martone e da Corsetti con Studio Azzurro e sviluppata negli anni Novanta in alcuni episodi isolati - *Democrazia* (*Lia e Rachele*), un "dialogo per una voce sola" di Andrea Balzola concepito come uno sdoppiamento virtuale dell'attrice Marisa Fabbri in due personaggi-sorelle - e negli ultimi lavori del Teatrino Clandestino, ad esempio in *Le madri assassine*, tappa verso il progetto *Medea Futura*, dove l'uso degli attori in video crea una poetica dell'"attore fantasma", icona disincarnata nel mondo delle visioni e degli incubi. La virtualizzazione della scena reale: il tentativo di trasformare la scena in una scatola magica dove il confine tra presenza reale e mondo virtuale non sia più identificabile, come nel lavoro dell'ecclettica Paola Lo Sciuto, artista visiva, scenotecnica e regista. Nel suo *Il regno*, un delirio onirico in ventiquattro quadri, una geniale macchinaria combina le proiezioni video con l'uso di schermi plastificati producendo un effetto straniante di ambiguità percettiva. La presa diretta e la trappola per spettatori: un altro uso del video in scena è concepito non come visione virtuale ma come apparecchio di cattura di frammenti del presente (spesso orwelliana citazione del nostro quotidiano sempre più telecomandato), come nello spettacolo *Coefficiente di fragilità* del Masque Teatro, dove, in una sorta di inseguimento tra attori e pubblico all'interno di una scena-tunnel, le telecamere rubano immagini e le riproiettano rovesciate. Lo *zapping*: in un intreccio tra l'eredità del montaggio cinematografico non lineare (da Godard a Tarantino) e la pratica comune dello *zapping* televisivo, la modalità di costruzione degli spettacoli dei nuovi gruppi propone quasi sempre una narrazione non sequenziale, discontinua, con dilatazioni e accelerazioni temporali. L'interfaccia tecnologico: un percorso privilegiato dai coreografi che cercano una rela-

Centri e Università

La Nuova Accademia di Belle Arti di Milano (www.naba.it) affronta la ricerca sperimentale sul teatro digitale d'avanguardia attraverso un atelier (Digital Mosaic Circus) che esplora le nuove forme di spettacolo e di trasmissione permesse dall'utilizzo delle nuove tecnologie. La ricerca, sponsorizzata da Eec Culture 2000 si svilupperà durante il 2003 e 2004 all'interno della Scuola di Media Design della Naba. L'atelier è coordinato da Francesco Monico (francescomonico@hotmail.com).

Presso il Politecnico di Milano è attivo un Corso di Alta Formazione post-laurea con denominazione "Arte, Spettacolo, Comunicazione nella Società dell'Informazione", organizzato da Hypermediagroup e Medici Framework (www.bmg.polimi.it) che si occupa di approfondire il rapporto tra arte e nuovi media. Coordinatore è il Prof. Alfredo Ronchi.

All'interno del Corso di Laurea in Arti e Scienze dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza (www.uniroma1.it), è attivo un programma dedicato alle Arti e Tecniche dello Spettacolo Digitale che unisce alla formazione umanistica analogica, la pratica e l'approfondimento sulle tecnologie dello spettacolo digitale. Tra i docenti Ferruccio Marotti (Istituzioni di Regia Digitale), Valentina Valentini, (Teoriche dell'immagine elettronica per lo spettacolo), Luca Ruzza, (Storia, Teoria e Tecnica della scenografia virtuale).

Presso l'Università di Genova (www.dist.unige.it), diretto da Antonio Camurri, il laboratorio Infomus è attivo nella ricerca, progettazione e sperimentazione di sistemi di interazione tra le applicazioni multisensoriali e i vari ambiti del teatro, della danza e della musica.

Il Centro Inteatro di Villa Nappi a Polverigi (An) ospita A_D_E Art Digital Era (www.inteatro.it/ade.htm), esperienza che contamina le arti e i linguaggi tradizionali dello spettacolo con le tecnologie digitali per soluzioni multimediali innovative.

zione strutturale tra movimento e immagine virtuale, come Ariella Vidah o Roberto Castello (in collaborazione con Paolo Atzori o Giacomo Verde), o un corpo a corpo tra il danzatore umano e la macchina robotica, come Virgilio Sieni (in collaborazione con il laboratorio Dist di Antonio Camurri). La narrazione interattiva: un'altra strada, che si orienta più verso le sequenze sonore e visive generate dal computer che sulle immagini e sull'immaginario video, è quella che cerca di integrare la narrazione teatrale con la narrazione per suoni e immagini digitali, come ad esempio la cybernarrazione *Storie Mandaliche* del gruppo ZoneGemma-Xear, dove un ipertesto drammaturgico crea molteplici percorsi narrativi, indissociabili da sequenze visive e sonore, che il cybernarratore gestisce interagendo con le opzioni del pubblico. Oltre a questo mosaico che coniuga teatro, danza e nuove tecnologie, e oltre all'ormai consolidata documentazione video degli spettacoli, la tendenza dominante dei nuovi gruppi e dei loro collaboratori videomaker è quella di produrre dei video autonomi, indipendenti dalla scena, raffinate e originali micronarrazioni metateatrali o metacoreografiche, come ad esempio la serie *Sulla Turchinità della fata* di Fanny & Alexander, le opere video della coreografa Anna de Manincor o le postazioni video e digitali dello spettacolo-installazione *Biosculture* di Roberto Castello.

Le trasformazioni della scrittura drammaturgica

Come abbiamo visto, le mutazioni della scena elettronica procedono nella direzione di un progressivo coinvolgimento dello spettatore nel processo della creazione artistica e la mutazione "genetica" dello spazio in un ambiente che non è più luogo neutro contenitore di eventi, ma spazio sensibile, estensibile, modellante e modulabile. Questa mutazione, che coinvolge il divenire di tutte le arti, ha sulla scena delle ripercussioni forse ancora lente ma sicuramente irreversibili. Emanuele Quinz le ha correttamente individuate nella perdita della "frontalità" spaziale e della "linearità" temporale del testo spettacolare e nella conseguente apertura alla nuova dimensione di un "ambiente ipertestuale". Un ambiente che deve essere "programmato", perciò scritto, con un linguaggio interattivo. In questi anni abbiamo assistito a un ritorno alla narrazione, nell'ambito di un quadro drammaturgico che ha alcuni principali modelli di riferimento: il testo destrutturato, frammento concettuale, poetico o prosastico di una narrazione esplosa e non ricomponibile, tipicamente post-moderna; il testo iperstrutturato che trova le sue radici nella grande letteratura romantica ottocentesca e culmina nella *fiction* cine-televisiva contemporanea; il testo mitologico, che rievoca i modelli e le varianti del racconto orale e di un repertorio mitologico transculturale molto esteso nello spazio, nel tempo, e nei suoi valori simbolici; la cronaca rielaborata, testimonianza diretta di un evento reale particolarmente drammatico o emblematico. A questi modelli, si aggiunge ovviamente l'influenza determinante del canone drammaturgico moderno (da Pirandello a Beckett, Bernhard e Pinter). La scrittura è per statuto memoria della parola, ma è oggi una memoria insufficiente e si rende necessaria una riconfigurazione della scrittura della memoria come laboratorio della scrittura plurisensoriale. La memoria storica (che è condizione fondamentale per la formazione di un patrimonio culturale), oggi è quantitativamente estesa dalla tecnologia digitale, ma nello stesso tempo viene cancellata continuamente dalla cronaca mediatica del presente. Qualsiasi evento sia sociale che culturale, anche di grande portata come le guerre e le catastrofi umanitarie di questi decenni, non ha un tempo di deposito e di riflessione, perché è immediatamente sovrappreso da una sequenza ininterrotta di altri eventi. La scrittura ritrova qui una funzione più che mai vitale, quella di ancorare la proliferazione di immagini e parole a una memoria poetica, simbolica e riflessiva capace di depositare le sue tracce in un processo artistico che è nello stesso tempo una visione del mondo. Una visione che per esplicitarsi ha bisogno di nuove coordinate espressive e nuovi strumenti comunicativi, infatti, tanto la memoria quanto il comportamento necessitano oggi più che mai di essere interpretati e trasmessi sinesteticamente, cioè attraverso un'esperienza plurisensoriale che renda conto delle indissolubili interazioni che avvengono nel nostro scenario quotidiano tra modelli narrativi, modelli iconici, modelli sonori, modelli tattili e olfattivi. Le trasformazioni della scrittura drammaturgica in relazione ai nuovi media si possono riassumere in quattro "passaggi" principali: il passaggio dal testo all'ipertesto, che presuppone l'interattività tra autore-performer-spettatore e consente lo spostamento progressivo, già invocato nelle intuizioni postmoderne dei filosofi francesi, dall'autore singolo all'autore collettivo. Il passaggio dalla macro-narrazione lineare alla micronarrazione non sequenziale, non necessariamente frammenti narrativi ma unità testuali minimali e nomadi che possono agganciarsi e sganciarsi in un ipertesto spettacolare. Il passaggio dal testo scritto e dalla scrittura scenica alla scrittura sinestetica, nell'ambiente ipertestuale infatti non si scrivono più (soltanto) dialoghi e didascalie ma eventi performativi in tempo reale, la scrittura drammaturgica non precede più l'evento, ma procede con esso, lo pilota e ne è pilotato. Il passaggio dal teatro-spettacolo allo spettacolo-laboratorio, che unifica i momenti tradizionalmente separati della scrittura, del progetto registico, dell'interpretazione e della fruizione. Con l'obiettivo di (ri)stabilire una circolarità effettiva all'interno del processo stesso della creazione di un testo spettacolare, anziché pensare l'interattività come un espediente posticcio per dare una maschera nuova a una macchina drammaturgica ormai sterile. Questi passaggi presuppongono però una diversa relazione "etica" con l'innovazione tecnologica, che valorizzi la singolarità di ogni esperienza (e delle relative radici storiche e culturali) in opposizione al modello seriale della globalizzazione, che trova nei mass media lo strumento privilegiato di omologazione. ■

ANDREA BALZOLA - Drammaturgo, sceneggiatore e saggista. Si occupa di spettacolo e arti multimediali in qualità di autore, saggista e docente. Insegna "Drammaturgia multimediale" all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. Ha collaborato alle riviste di teatro *Sipario*, *Il castello di Elsinore*, *Ateatro* (on-line) e ai cataloghi di manifestazioni come *RiccioneTTVV* e *Invideo-Triennale di Milano*. Autore di numerose pubblicazioni, tra cui *La nuova scena elettronica* (Torino, 1994), i suoi testi sono pubblicati in antologie sullo spettacolo multimediale come *Elettroshock. 30 anni di video in Italia* (Roma, 2000) e *Digital Performance* (Parigi, 2002). Vive a Roma.

percorsi internazionali

TEATRO**ex machina**

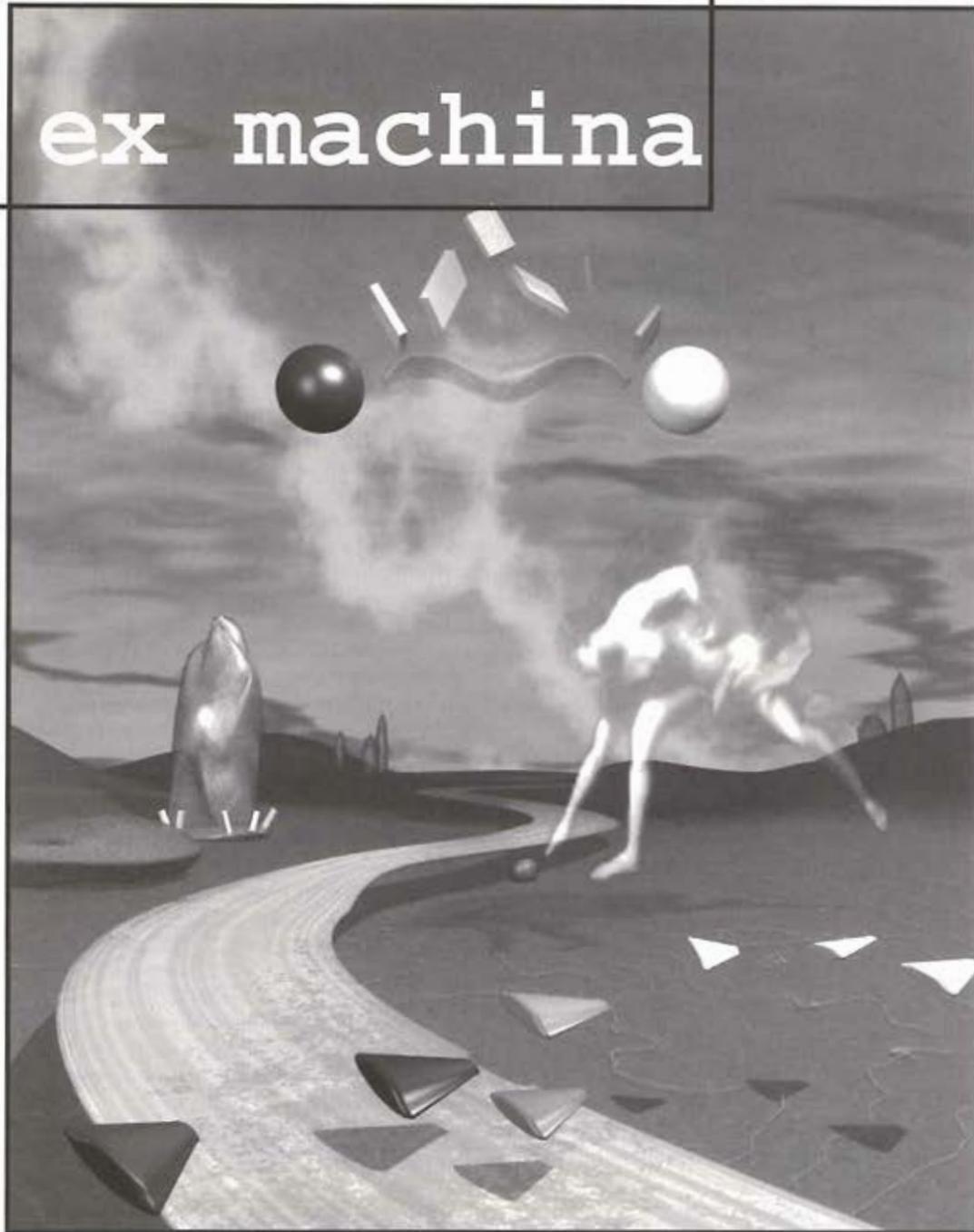
Dagli spettacoli metamorfici di Robert Lepage, in cui antiche tradizioni teatrali si intrecciano alle nuove tecnologie, a quelli fortemente politici di Sellars ai riti tecno-tribali di Antunez Roca: l'utopia novecentesca dell'opera d'arte totale sembra avvicinarsi alla sua realizzazione con la scena digitale

di Anna Maria Monteverdi

La prospettiva multimediale del teatro - come hanno dimostrato Béatrice Picon-Vallin, Frédéric Maurin e Sally-Jane Norman - perfeziona l'utopia di opera d'arte totale o di sintesi delle arti delle avanguardie storiche (dal *Gesamtkunstwerk* di Wagner ad Appia, Craig, Mejerchol'd, Piscator) e delle seconde avanguardie (da Kaprow agli eventi Fluxus) e ha portato alla necessità di una nuova definizione delle creazioni teatrali in relazione alle modificazioni dello statuto di opera-artista-pubblico-spazio scenico. Le caratteristiche delle tecnologie digitali multimediali (secondo Packer e Jordan sintetizzabili in: immersione, integrazione, ipermedialità, interattività, narratività non lineare) stanno definendo una nuova estetica teatrale a partire dalle rinnovate modalità di creazione artistica (dalla progettualità alla dimensione scenica). L'introduzione di un nuovo medium - come già affermava Mac Luhan - cambia la nostra relazione con l'ambiente e con il costruito sociale, la nostra percezione del mondo ma l'operazione non è immediata e indolore: «Ogni nuovo impatto modifica l'equilibrio tra tutti i sensi». Calibrando successivamente gli eccessi di quel determinismo tecnologico di cui fu accusato, Mac Luhan precisò che «è l'ambiente che cambia gli individui, non la tecnologia in sé». Le arti mediatiche come ricorda Louise Poissant in *Éléments pour une Esthétique des Arts Médiatiques*, diventano «révélateurs de la sensibilité de notre époque» e ci portano a riflettere sul significato ontologico, epistemologico (e politico) del tempo e dello spazio e della loro qualità non univoca ma articolata: lo spazio virtuale, multisensoriale, e il «temps réel, temps "uchronique", présent-universel, temps abstrait, temps différé, temps fixé, temps expérimentiel, processuel».

Moltiplicazione dei punti di vista

Il carattere "bicefalo" del video - come lo definisce Philip Dubois - (immagine e dispositivo; "monovideo e multivideo" come distingue René Berger) produce un oggetto e dà vita ad un processo. L'uso di schermi o monitor in scena con immagini digitali o elettroniche generate live o preregistrate, filmiche e di repertorio, convivono con l'attore interagendo a livelli diversi (scenografica-



Roma

Centro Nazionale di Drammaturgia Teatro Totale

Nascita. L'idea del Centro Nazionale di Drammaturgia è nata, dieci anni fa, con l'istituzione del Premio Nazionale di Drammaturgia Teatro Totale. La direzione artistica è di Alfio Petrini.

Ragioni del progetto. La drammaturgia, fortemente impoverita, trova fondamento nei segni verbali, assegnando a quelli non verbali il compito di generare ornamenti e atmosfere, nel tentativo (vano) di doppiare la realtà. Dunque, la necessità di tornare a primordi attraverso una scrittura drammaturgia che metta in preventivo un sistema variegato di segni - verbali e non verbali - ; che tenga conto della dualità della natura e della cultura umana; che faccia affidamento anche sulle nuove tecnologie della comunicazione, a condizione che siano usate in funzione espressiva, sotto i dettami della necessità estrema. Il rilancio della totalità dello spettacolo dal vivo - riguardante anche l'atto creativo dell'attore - è avvenuto prendendo atto che non esisteva la drammaturgia, ma tante drammaturgie, per tanti teatri, per tanti pubblici; che le forme di teatro totale erano a margine del sistema distributivo nazionale; che il passaggio dal pluralismo nominale al pluralismo fattuale rappresentava il presupposto fondante per la creazione della polis: quella polis che non c'era, e che ancora non c'è.

Attività. Vetrina internazionale del Cnd (prima "Aree Intermediali e Sinestetiche", poi "Arte in Transito"), Laboratorio dei Linguaggi, Festa gastronomico-sinestetiche, stage di drammaturgia, azioni performative, eventi intermediali, installazioni performative, corsi d'alta formazione professionale, convegni, pubblicazione di testi su *Hystrio* e nella Collana d'editoria telematica "Teatro Totale", pubblicazione del manifesto Teatro Totale, convegni, mostre, seminari monografici, percorsi teatrali, parate, teatro dei luoghi, azioni di teatro urbano, promozione di tutte le creazioni artistiche fondate sulle miscele linguistiche eterogenee (poesia visiva, videopoesia, videopittura, computer art, net-poerty, videoperformance, computer performance, poemi filmici, eccetera).

Contenuti. 1) Il sistema di segni della scrittura drammaturgia che prefigura il sistema dei codici espressivi della scrittura scenica; 2) la pluralità del linguaggio, di contro all'ambiguità "interdisciplinare" (le discipline non interagiscono); 3) intertestualità, come compresenza di corpi testuali diversi; 4) intermedialità, come interazione di elementi linguistici che producono un valore aggiunto di natura poetica; 5) sinestesia, come plurisensorialità dell'opera d'arte; 6) nuove tecnologie come strumento, non come fine; 6) il teatro totale come genere di spettacolo che sta oltre i generi, in quanto li comprende tutti.

Sito web: www.teatrototale.it. Indirizzo. Passaggio di Lg. Odoardo Tabacchi 104, 00148 Roma - Tel. 06.6555936 - E-mail: cnd.fondazione@tiscalinet.it.

mente, drammaturgicamente e coreograficamente) restituendo una scena caleidoscopica che richiede una nuova disposizione percettiva, poiché spesso le immagini sono simultanee su più schermi, frammentate, decontestualizzate. L'effetto di moltiplicazione di punti di vista, di rottura della frontalità, di introduzione di primi piani, di simultaneità di spazi, di temporalità multipla riempie lo spettro visibile dello spettatore costringendolo a una visione bifocale. In *Marat Sade* (1984) di Carbone 14, compagnia di Québec creata da Gilles Maheu nel 1980), *La Dispute da Marivaux* di D. Pitoiset (1995) e in *The Merchant of Venice* (1994) di Peter Sellars, il video sottolinea il volto, ferma il tempo e isola il gesto; volti che sembrano imprigionati nella scatola televisiva, come le teste "ritagliate" su cuscini nelle videoinstallazioni di Tony Ousler. Questa molteplicità di prospettive e scomposizione della figura umana richiamerebbe secondo Georges Banu, le avanguardie pittoriche primonovecento, quella cubista principalmente, e testimonierebbe una continuità del videoteatro con il teatro di ricerca storico, impegnato da sempre nella questione dell'"avvicinamento" (*rapprochement*); dispositivi architettonici e strategie scenografiche sono state da sempre impiegate per soddisfare un'esigenza di "prossimità". Negli anni Ottanta e Novanta il video in scena introduce il cosiddetto "effetto specchio" diventando dispositivo psicologico introspettivo (come in *Haji*, dei Mabou Mines, 1981). Il corpo dell'attore viene replicato e il suo doppio elettronico rimette allo sguardo dello spettatore l'immagine di un'interiorità invisibile e indicibile: è il passato o l'altrove, il nascosto e il perturbante, la memoria e il vissuto. In *Elsinore* di Lepage

(1995), Amleto si "guarda dentro", e nella solitudine di Elsinore - luogo mentale - incontra tutti i personaggi generati da lui stesso, ombre e gigantesche proiezioni (su schermo) delle proprie angosce che evidenziano la scomposizione della sua personalità

psichica. Rosalind Krauss ricordava la primaria funzione "narcisistica" del video: «Il medium dell'arte del video è la condizione psicologica del sé diviso e raddoppiato dal riflesso dello specchio di un *feedback* sincrono». Il miglior esempio di integrazione di dispositivi multischermo con la scena secondo Picon-Vallin è rappresentato da *The Seven Streams of the River Ota* (1994) di Robert Lepage, primo lavoro creato con l'equipe multidisciplinare *Ex machina*. La scena è strutturata come la facciata di una tradizionale casa giapponese, con sette schermi-pannelli trasparenti fatti di spandex su cui vengono proiettate immagini video e ombre: l'effetto di "intarsio" tra l'immagine videoproiettata e corpo dell'attore e tra la figura e sfondo monocromo luminescente (quasi un *chromakey*) genera un surreale dialogo tra corpi e luce e rende quasi alla lettera il senso più profondo dello spettacolo: l'impossibilità di cancellare dalla memoria l'Hiroshima della bomba atomica. La scena diventa una lastra "fotosensibile" e una scrittura di luce, metafora di un percorso di

In apertura, un'opera digitale di Mario Canal; in basso Robert Lepage in *Les aiguilles et l'opium*; nella pag. seguente, *Il mercante di Venezia*, regia di Peter Sellars.



ricordo, di illuminazione e di conoscenza. La combinazione di forme artistiche e tecnologia (dall'elettronica al digitale al web) produce una sorta di integrazione tecnoespressiva, un *métissage*, un genere "ibrido" (come già profetizzava Mac Luhan) o diamorfico (come lo definisce Edmond Couchot) e in costante trasformazione, poichè è in stretto legame con le evoluzioni delle tecnologie stesse. Lo spettacolo del Big art group di Caden Manson *Flicker* (2003) simula lo spazio-tempo filmico proponendo a teatro tecniche di ripresa e di rappresentazione cinematografica; costruito come un *real time film Flicker* crea "artigianalmente" (con cartelli e con monitor che giocano sulla continuità dell'immagine oltre il limite della cornice) movimenti di ripresa, alternarsi di campi e controcampi, carrellate, effetti *still* o *mirror*, mentre l'attore rimane immobile davanti all'"occhio elettronico". Come ricorda Antonio Pizzo nel volume *Teatro e mondo digitale*, la nozione di *environment*, di *performance*, di *event*, accomunerebbe spettacolo *live* e *digital multimedia*. Così come ogni spettacolo si dà in un qui e ora impossibile da replicare, anche il digitale vive in un tempo percepito come presente, come un generarsi di processi (un tempo fatto cioè «non più di eventi, come il tempo televisivo, ma di infinite virtualità», afferma Edmond Couchot), nella interazione tra macchina e agente attraverso interfacce, e nella sua generazione senza referenzialità, poichè non traduce né rinvia ad alcuna realtà preesistente. Secondo tale approccio teorico sarà proprio la presenza del digitale in scena ad "aumentare" (*enhanced theatre* è una delle definizioni del *digital theatre*) il senso di presenza e di *liveness* del teatro. I termini della questione posti da Walter Benjamin vanno così ridefiniti a partire non più dalla perdita dell'aura dell'opera in una prospettiva digitale e virtuale, ma di un'acquisizione di dati reale, come ricordava Pierre Lévy. Perché, afferma Philippe Quéau, il virtuale crea una «nuova età del reale». Con *Orgia* (2002) di Jean Lambert-Wild siamo nell'ambito di quello che Franck Bauchard definisce il «teatro delle interfacce»: tra l'immagine e il corpo dell'attore c'è un rapporto mediato da un'interfaccia (sistema Daedalus) che al battere cardiaco degli interpreti, al loro respiro, alla variazione della temperatura genera esseri artificiali, organismi del fondo marino. Nella performance *Full play: a media dance project* di Paolo Atzori con coreografia di Bud Blumenthal, il danzatore è anche il generatore-gestore di immagine e suoni: il suo corpo in movimento, rilevato da sensori collocati a terra e da un sistema di *motion capture* e *motion tracking*, controlla e regola sia il suono (potendo effettuare variazioni su quattro accordi di tre note) che le immagini preregistrate: il *performer* ne stabilisce con la danza, sequenza e velocità. In *Transpermia* (2003) nato in seguito a esperimenti artistici in assenza di gravità, Marce.li Antunez Roca propone un nuovo teatro tecno-antropologico in cui l'ibridazione non è più solo tra corpo e tecnica ma anche tra corpo e biologia, generando nuovi riti tecno-tribali. L'esoscheletro o "vestito di ferro" permette al *performer*-sciamano grazie a speciali sensori, la modulazione-trasformazione della voce e l'animazione di immagini che mostrano ironiche ipotesi di interfacce per identità sempre mutanti. Questo ampliamento della struttura biologica e relativa apertura verso nuove sensibilità extratattili e *post-human*, non è altro che una potente metafora (e una reminiscenza mitologica) di una ideologica liberazione del corpo e un ritorno utopico al luogo di origine, lo spazio.

Disobbedienza civile elettronica

Le tecnologie considerate il loro potenziale diffusivo, manipolatorio, invasivo e pervasivo pongono a coloro che li usano creativamente, dei nuovi interrogativi d'ordine politico, e rilanciano il legame tra arte, etica e comunicazione. Una scena che svela, tentando di destabilizzarle, le logiche economiche degli apparati comunicazionali è quella di Peter Sellars. Durissime sono le sue dichiarazioni sulle tematiche del momento: dalla globalizzazione alla *multiracial society*, dalla guerra alla manipolazione dell'informazione ad opera dei media, al razzismo, al problema dei profughi. Caratteristica del suo teatro è una scena pregnante di tematiche politiche attuali spesso mascherate sotto testi classici (i Greci e Shakespeare). In *The Persians* (1993) le immagini sugli schermi mostravano spezzoni della guerra del Golfo visti attraverso i reportage della Cnn; in *The Merchant of Venice* durante la scena del processo tra l'ebreo Shylock e il nobile veneziano Antonio, una tv mandava in onda le immagini girate da un videoamatore dell'automobilista negro Rodney King picchiato a sangue da poliziotti bianchi poi assolti dal tribunale con la sentenza che scatenò i tragici moti di Los Angeles. Il Critical art ensemble nato nel 1986 è forse l'esempio più decisivo di performatività tecno-politica. I loro testi, tra cui *The Electronic Disturbance*, (definito da Hakim Bey il «libro-manifesto per le nuove generazioni di artisti») e *Disobbedienza civile elettronica* (e il famoso motto *Cyber rights now!*) pongono l'accento sul fatto che una tecnocultura alternativa possa nascere da un movimento (il *tactical media movement*) e una pratica reale e organizzata non solo di democraticizzazione del sapere tecnologico ma di vero "interventismo" (parola che il collettivo preferisce a "impegno") di attacco, di sabotaggio elettronico, di *digital resistance*. Il loro Recombinat theatre introduce come parole chiave: *partecipation, process, pedagogy, experimentation*. Tra le performance più famose: *Flesh machine* (1997) sulle nuove tecnologie di riproduzione in vitro. I newyorchesi Surveillance camera players (che appunto si definiscono players, cioè "attori") allo slogan di *Down with Big brothers!* creano performance con cartelli mostrati alle telecamere di sorveglianza sparse nel tessuto cittadino ma la cui collocazione è spesso invisibile, per denunciare la realtà del controllo sociale. Molti artisti hanno integrato immagini e meccanismi scenici in un unico apparato, in un'unione antica di arte e tecnica. Ricordava l'artista video Woody Vasulka: «Sto dalla parte della macchina. La macchina ti lancia una sfida e tu reagisci. Semplicemente sono una specie di guardiano del processo e mi piace chiamare "rituale" ciò che fa la macchina. Un rituale molto preciso. Più la precisio-



ne aumenta, più il rituale diventa potente. Il rituale si ripete come una performance, anche se talvolta perde il controllo perché anche una macchina può fallire. Si ferma o balbuzia. Ci sono dei momenti impossibili da prevedere. A poco a poco la macchina assume un carattere culturale». La scena di Robert Lepage è un trionfo di *mechané* e *techne*. Il suo teatro mescola sapientemente tradizione teatrale (il teatro d'ombre giavanese) con le nuove tecnologie (diretta video e trattamento elettronico delle immagini live in *Elsinore*; immagini 3D in *The tempest*; *web cam* collegate al *World wide web* per *Zulu time*); ne *La face cachée de la lune* (2001) le invenzioni "moderniste" dell'artista canadese fanno i conti con una scenografia mobile che evoca insieme semplicità e attrezzatura, mentre l'intervento sul palco di una tecnologia discreta, fatta di luci e di video, finalmente affrancata dall'obbligo di "stupire", accompagna (e sostiene) visivamente l'intero spettacolo. La sua scena - come ricorda Georges Banu riferendosi a

Les aiguilles et l'opium dove l'attore è legato con una fune all'alto di un dispositivo girevole dove venivano retroproiettate immagini - è strutturata come un "utensile antico"; non affascina affatto, contesta le performance tecnologiche attuali e non appartiene all'"extrême contemporaine" mentre i suoi congegni rendono lo spettacolo non infallibile e l'ipotesi dell'incidente sempre aperta. Se costante del teatro di Lepage è una scena metamorfica, che cambia incessantemente, diventando tutto quello che la narrazione ha necessità di raccontare, questo avviene sotto gli occhi degli spettatori: la tecnologia è smascherata, il suo funzionamento è a vista perché: «Le vidéo est devenue totalement domestique et ordinaire, on peut donc l'utiliser sur scène. Le principe est compris et, du coup, les spectateurs acceptent que la technologie puisse contenir une poésie». La complessità delle fasi di progettazione di una scena tecnologica implica un ripensamento al nativo concetto di "regia": la troupe teatrale assorbe al suo interno figure tecniche qualificate, le prove possono anche realizzarsi non in un luogo fisico ma attraverso simulazioni computerizzate, e la sua realizzazione può spostarsi da un luogo materiale al web, seguendo una narrazione aperta ed una temporalità sempre più dilatata. Il lavoro dell'artista diventa un percorso a tappe,



Due casi esemplari

Riflettendo sulle esperienze più significative che contaminano la scena italiana con l'utilizzo di dispositivi tecnologici, due compagnie crediamo particolarmente rappresentative delle tendenze in atto, nella danza (Aiep) e nel teatro (Giardini Pensili). Ci limitiamo a una breve scheda, come spunto per un ulteriore e concreto approfondimento.

Compagnia Ariella Vidach - Aiep /Avventure in Elicottero Prodotti (www.aiep.org)

L'attività di Aiep è centrale sul piano della ricerca della danza in rapporto con le arti visive multimediali, ed è caratterizzata dall'utilizzo di un linguaggio espressivo ed una metodologia creativa fondate sulla contaminazione degli elementi, con particolare interesse per le dinamiche legate al rapporto tra corpo e tecnologia. Il gruppo, nato a Lugano nel 1988, oggi ha sede a Milano ed unisce artisti di diversa provenienza, tra i quali Marcello Mazzella, computer artist/scultore; Carlo Somaini, scenografo, ma i punti di riferimento attualmente restano i due

fondatori, Ariella Vidach, danzatrice e coreografa, e Claudio Prati, videoartista. Dall'88 ad oggi il gruppo ha prodotto una decina di spettacoli, realizzato mostre e convegni sull'arte interattiva (recentemente anche alla Biennale Danza a Venezia), ha partecipato a festival e rassegne di videodanza. La produzione è andata di pari passo con l'esplorazione di nuove tecnologie elettroniche in un crescendo che muove dal video, al computer fino ai più recenti lavori di danza interattiva con l'utilizzo di sistemi di cattura del movimento e di realtà virtuale come il Mandala System.

Giardini Pensili (www.giardini.sm)

Il gruppo riminese nasce attorno alla figura poliedrica di Roberto Paci Dalò, compositore, interprete, regista, artista visivo, nel 2001 docente di Drammaturgia dei Media all'Università di Siena, direttore artistico della Compagnia fondata nel 1985. Al centro del lavoro l'investigazione sui sistemi della (tele)comunicazione applicati ai processi artistici e sulle nuove

il computer e l'arte: una riflessione

COLLEGARSI ALL'INCONSCIO

Da un'idea di computer come efficace mezzo per risolvere in modo veloce e preciso un'operazione matematica, siamo arrivati a una macchina in grado non solo di simulare fenomeni fisici complessi ma anche di coinvolgerci in avventure imprevedibili

di Mario Canali

Quali sono i rapporti tra arte e computer? Cominciammo con entusiasmo, quando il computer, ricercato con molte riluttanze, ce lo trovammo infine davanti. Una tastiera, il

Un'opera digitale di Mario Canali.

corpo macchina, il monitor di sistema. Poi la tavoletta, il mouse, le schede grafiche, i software dedicati, le schede di memoria aggiuntiva, il segnale composito, le porte parallela e seriale, l'interfaccia midi, il videoregistratore, l'editing, lo scanner, i sistemi di protezione, l'alta definizione, la stampante a colori. La stazione dedicata. Quali sono le incompatibilità? È possibile produrre arte con il computer? L'elaboratore elettronico può produrre arte? Come pittore sceglievo il tipo di tela e la sua preparazione, facevo costruire un telaio di determinate dimensioni, tiravo la tela e la inchiodavo al telaio per ottenere la superficie sulla quale lavorare, selezionavo la grossezza e la morbidezza dei pennelli, li ammorbidivo con la trementina, preparavo a seconda del dipinto un diluente, disponevo sulla tavolozza i colori nel giusto ordine e mi sedevo di fronte alla tela bianca, alla superficie. Il quadro nasceva poco a poco: prima un abbozzo a matita, colore molto diluito, poi tinte più forti, particolari più definiti. Procedevo per via di esclusioni ed invenzioni: l'immagine era un sistema che andava a poco a poco definendosi, a strati sovrapposti, strati di tempo sopra strati di tempo, tempo bloccato e fissato alla ricerca di una coerenza. Il ritmo era il ritmo della pennellata, ritmo cristallizzato, ora nascosto, ora reso evidente. Il quadro era la testimonianza, la mappa, di un percorso mentale, di gesti fisici, di sedimentazioni materiche; la forma il risultato di una coerenza inseguita e a volte raggiunta, del tempo depositato sopra una superficie, cristallizzato in segni, pennellate, forme, colore.

Colori senza odori e materia

Ora mi siedo davanti al monitor, accendo il computer, ascolto i segnali di ok, lancio il programma, nel monitor nero si accende il menu principale, impugno il mouse e il cursore, più traccia di un pensiero che si coordina che protesi di una mano "faber", si muove nello spazio del video, in attesa di accendere la luce dei colori. Non penso più ad un'immagine che si definisce a poco a poco alla ricerca di una sua rappresentazione saliente, ma progetto una struttura che so dall'inizio mutante, non simulo su una superficie il risultato di un effetto di luce, ma predispongo un ambiente con fonti di luce ad una determinata distanza, di una determinata intensità e colore, colori che sono numeri digitati secondo proporzioni numeriche, colori senza odore e materia, impulsi che accendono punti luminosi, che attivano campiture e textures, che si avvolgono attorno agli oggetti tenendo conto di algoritmi predisposti da altri (Gouraud, Phong). Il computer esegue compiti che da sempre sono stati attribuiti anche all'arte: raccoglie, immagazzina, memorizza, elabora e trasmette informazione. L'elettricità scorre o non scorre. Se passa allora passa, Sì; se non passa allora non passa, No. Questo è il più elementare dei principi logici, essere o non essere, talmente elementare che siamo riusciti a costringere anche la materia, il silicio percorso da energia elettrica, a risponderci con parole formate dall'alternanza di

due sole lettere, Sì e No, acceso o spento, 0 e 1. Oramai siamo in grado di ottenere milioni di risposte al secondo, lasciando sempre alla macchina il compito di memorizzarle e gestirle in modo ordinato per integrarle con le informazioni ulteriori che noi le forniamo dopo averle tradotte in formato Sì-No. Per fornirci nuove risposte, milioni di altre informazioni. Per una ulteriore elaborazione... Il pensiero del computer è un pensiero esterno, senza trucchi, le risposte sono le conseguenze inevitabili di ragionamenti codificati (algoritmi) che il computer non può che seguire fedelmente in modo sempre uguale. Il computer offre la garanzia di un pensiero che è puro processo, esso non deve credere per ragionare, non può essere ideologico, e non può avere emozioni. È un pensiero che viene accettato per la sua evidenza, e non per quello che dice. Per come lo dice. È proprio il fatto che sia un ragionamento esterno a noi, alla nostra mente, senza che possano intervenire perturbazioni scatenate dai sentimenti e dalle emozioni, quello che ce lo fa apprezzare, che ci fa avere fiducia in lui. Eppure, proprio questa "inevitabilità" del suo pensiero, questa sua "meccanicità" la rendono in qualche modo parte della natura. Il computer offre l'evidenza del reale, di un processo naturale di cui non si può far altro che "prendere atto".

Scoperte della teoria del caos

Il computer è nato come calcolatore: se ne apprezzava la velocità con cui eseguiva operazioni e arrivava ad una soluzione, ad un risultato. Ben presto ci si è accorti che questa sua velocità ad eseguire operazioni, prima centinaia ed infine milioni al secondo, costituiva di per sé un valore e poteva essere utilizzata non tanto per arrivare a soluzioni, quanto per innescare processi che possono essere seguiti nel loro svolgersi. Termini come effettività, ricorsività, algoritmo, cominciarono ad associarsi indissolubilmente allo sviluppo dei calcolatori, ad indicare questa nuova prospettiva in cui i numeri perdevano a poco a poco importanza rispetto alla loro possibilità di manipolazione continua, di elaborazione. Ma si scoprì anche che gli elaboratori, non più semplici calcolatori, offrivano la possibilità di seguire in modo estremamente intuitivo lo sviluppo dei processi innescati mediante la loro visualizzazione su monitor. L'insieme di queste caratteristiche sono alla base delle affascinanti immagini dei frattali di Mandelbrot, generate dal frazionamento e dalla continua ripetizione (ricorsione) di una semplicissima forma iniziale. Ma le immagini dei frattali non erano solo affascinanti, disegnavano, se sviluppate su tre dimensioni, vallate e montagne scoscese, coste frastagliate, boschi, incendi, nuvole, con la vividezza e la complessità delle forme naturali. In più, queste forme naturali potevano trasformarsi, evolvere, crescere, svilupparsi, decadere e morire. Non si trattava più di astratte formule matematiche, si trattava di complesse trasformazioni naturali che il computer poteva simulare. Simulazione di forme, di eventi nello spazio e nel tempo. Artificiali, ma in tutto simili a quelle reali, già virtuali. Complessità, caos. Il caos indica proprio la natura globale dei sistemi complessi e il suo studio, inimmaginabile senza l'uso del computer, è studio dei processi anziché degli stati. La scoperta principale della teoria del caos è che regole perfettamente deterministiche possono produrre un moto caotico e assolutamente imprevedibile. Questo non solo mina la fiducia illuministica nella capacità dell'uomo di predire sempre meglio l'evoluzione degli eventi, ma ci dice soprattutto che l'elaboratore elettronico, pur seguendo in modo rigido percorsi rigidamente definiti, può condurre a risultati assolutamente imprevedibili. Nel mondo generato dai computer può trovar posto anche l'alea, il lancio dei dadi, l'imprevedibilità, proprio come nella realtà. Siamo partiti da un'idea del computer come efficace mezzo per risolvere in modo veloce e preciso un'operazione matematica, siamo arrivati ad un computer in grado non solo di simulare i più complessi fenomeni fisici, ma anche in grado di offrirci il fascino, o il timore, di un'evoluzione imprevista, in grado di coinvolgerci in eventi, avventure, storie, sicuramente false ma, altrettanto sicuramente, imprevedibili. Virtuali. Il computer-pensiero, dotato di organi di senso, ha cominciato a comunicare non solo con la nostra mente ma con tutto il nostro corpo, offrendoci non solo parole-pensiero, ma immagini, suoni, scenari, invitandoci infine ad entrare nell'informazione fatta mondo, nella realtà virtuale. Il computer, che voleva essere l'ultima e più orgogliosa conquista della visione copernicana dell'uomo e rappresentare il realizzato distacco da tutto ciò che di fisico, materiale, pesante la tecnologia aveva; il computer, che voleva essere l'affermazione definitiva del sogno cartesiano di una mente separata, eterea, altra rispetto al corpo, il computer, nella sua evoluzione, ci ha ricondotti al corpo. Collegare il computer al nostro corpo, rilevare in tempo reale il battito del cuore, le onde cerebrali, la conduttività della cute e utilizzare questi parametri per generare musica e immagini, per ricreare un mondo virtuale da riproporre alla nostra percezione vuol dire aprire la porta verso la nostra interiorità, vuol dire disporre di uno specchio che ci aiuta a mostrarci l'andamento delle nostre emozioni, il continuo oscillare dei nostri stati di coscienza. I territori dell'inconscio, ma forse anche del mito, della magia, della preveggenza, possono cominciare a svelare alcuni dei loro meccanismi, nello stesso modo con cui si stanno chiarendo alcuni dei fenomeni prima inesplicabili della profondità dell'universo. Forse, proprio attraverso il nuovo occhio che ci viene offerto dal progresso tecnologico, è possibile nuovamente che un artista si faccia mago, sciamano, veggente. O meglio, che sia in grado di predisporre esperienze magiche, di veggenza, oracolari. Per ritrovare sicuramente, proprio grazie alla gelida efficienza di una procedura digitale, l'ebbrezza di una visione, la febbre di una intuizione nascente, il fascino di una scoperta inaspettata, il piacere di un dono condiviso. ■

MARIO CANALI - Inizia la sua attività artistica come pittore nel '75. Dal 1985 è animatore, insieme a Flavia Alman, Sabine Reiff e Riccardo Sinigaglia, del gruppo di ricerca e arte elettronica Correnti magnetiche, un polo di attrazione a Milano attorno al quale orbitano artisti di varia provenienza con il comune interesse per le possibilità espressive offerte dalle nuove tecnologie. Produce opere audiovisive invitate e premiate alle maggiori manifestazioni nazionali e internazionali di arte elettronica (Prix Ars Electronica di Linz, Imagina di Montecarlo, Video Art di Locarno, Premio Immagine e Film Maker a Milano, Premio Immagine Elettronica a Ferrara, Nastro d'Argento a Roma). Dal 1992 inizia una ricerca nel campo della realtà virtuale e delle nuove tecnologie che rendono possibile la piena interattività con il pubblico realizzando installazioni che utilizzano parametri corporei per generare immagini, suoni, scenari. Dal 2000 al 2002 dà vita al progetto di interazione sociale e ricerca artistica Ludiialydis, psico-bar, luogo di incontro, centro di sperimentazione e produzione di eventi, lavori teatrali, opere video, installazioni interattive. Dal 2003, con l'evento "In margine al caos" è attivo in un progetto di ricerca sulla cultura digitale che si concretizzerà nella realizzazione di una factory multimediale.

incontro con Giacomo Verde

DA CANTASTORIE a cybernarratore

di Chiara Ferrari

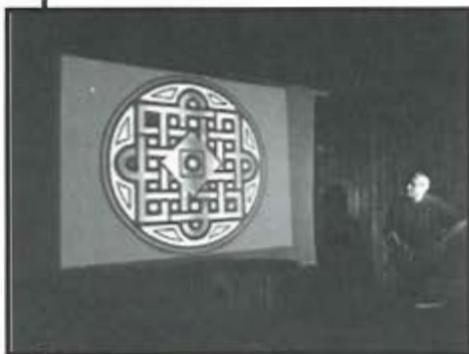
La ricerca di un utilizzo alternativo delle tecnologie di consumo per cercare di rappresentare la complessità del mondo contemporaneo

Giacomo Verde, "teconoartista", svolge attività teatrale dal 1973, collaborando con diverse formazioni come attore, autore, musicista e regista. È tra i primi italiani a realizzare opere interattive e di *net-teatro*. Sue peculiarità sono la riflessione e la sperimentazione sulle mutazioni tecnoantropologiche e la creazione di connessioni tra i diversi generi artistici. Figura di rilievo nel panorama della ricerca teatrale in Italia, ci ha raccontato la sua storia.

HY - *Può tracciare le coordinate del percorso che l'ha condotta ad interagire in teatro con la tecnologia?*

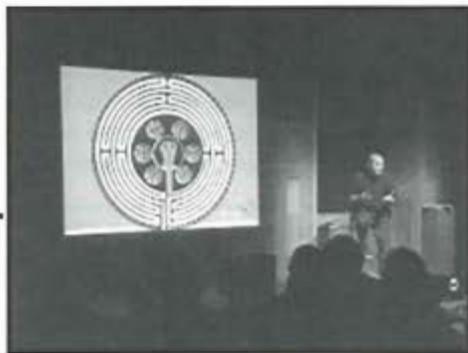
VERDE - È una lunga storia, nasce da esigenze artistico-politiche. Nel senso che io mi sono sempre occupato di arte e teatro con intenti politici, (ho iniziato facendo il cantastorie

in strada, e il teatro di animazione). Poi all'inizio degli anni '80 mi sono reso conto che le "tecnologie visive" erano una "zona calda" della comunicazione contemporanea e del suo immaginario, quindi come artista non potevo non tenerne conto. Ho cominciato prima ad utilizzare il video cercando di rapportarlo alla scena, poi ho fatto video arte e arte digitale, fino ad approdare ad internet. Ho sempre realizzato forme teatrali in grado di rappresentare la complessità del vivere contemporaneo superando la separazione tra generi: dalla narrazione al teatro musicale, dalla ricerca attoriale al teatro immagine, dal teatro ragazzi alla performance ecc. Altra costante del mio lavoro è la ricerca di un utilizzo creativo delle tecnologie di consumo che sia alternativo all'uso proposto dal mercato digitale.



HY - *Per la sua generazione il teatro ha rappresentato la multimedialità, viste le aperture e gli sconfinamenti verso forme espressive e culturali molteplici. Crede lo sia ancora oggi per le nuove generazioni?*

V. - Il problema delle nuove generazioni è che danno la "tecono-multimedialità" per scontata senza averne affrontato le problematiche e senza conoscere veramente le sperimentazioni e le ricerche fatte dalle generazioni precedenti. Si trovano nella stessa condizione della grandissima parte dei consumatori che usano "le macchine" fidandosi delle informazioni trasmesse dai mass-media. Con le stesse paure o esaltazioni. Inoltre risentono della "diffidenza" e della "chiusura" nei confronti delle tecnologie così diffuse in tutto l'ambiente teatrale italiano. Diffidenza e chiusura che si basano su pigrizia e ignoranza. Gli unici giovani che fanno cose interessanti, rispetto al tecno-teatro, sono quelli che hanno una formazione più tecno-politica e quindi disincantata. Gruppi che fanno "anche teatro" e non "solo teatro". Comunque la mia generazione era "multimediale" perché non accettava i confini di genere che poi sono diventati così opprimenti dalla fine degli anni '80. Purtroppo non siamo riusciti a trasmettere quello spirito, e le nostre esperienze, per una serie di motivi che qui sarebbe troppo lungo descrivere.



HY - *Le prime sperimentazioni di videoarte nascevano dalla voglia di contestare il mezzo televisivo, così come l'avanguardia teatrale degli anni '70 si scagliava contro la rappresentazione e i principi teorici del teatro borghese. Pensa che lavorare secondo modalità non convenzionali, che prediligono soprattutto un diverso contatto con il pubblico, oggi mediato o amplificato dall'impiego di dispositivi tecnologici, rappresenti una scelta politica, una presa di posizione contro la cultura ufficiale?*

V. - Sì, è proprio così! In più si tratta di "elaborare nuovi linguaggi". In modo da realizzare non "cose contro" ma cose alternative, "altre". Bisogna lavorare in positivo, proponendo altre strade e non in negativo, ovvero "contro la cultura ufficiale". Non

bisogna fare gli stessi errori degli anni '70, dove era più importante "decostruire" che "costruire".

HY - *La tecnologia può scardinare le regole di un fare arte precostituito, legato alle leggi del mercato ed alla realizzazione di nuovi "prodotti" commerciali?*

V. - Dipende da come viene usata. La tecnologia di per sé non salva. Infatti adesso è in corso una vera guerra tra chi vuole un uso più democratico e creativo delle tecnologie e chi invece le vuole utilizzare per un maggior controllo sociale. Tra chi intende demerificare l'arte (anche senza criminalizzare il mercato) e chi invece usa l'aura tecnologica per far crescere il valore delle opere d'arte.

HY - *All'arte basta, come lei ha scritto, «creare nuove modalità, strumenti e contesti, di comunicazione e spettacolo»?*

V. - Non ho scritto questo e non lo credo neppure. Qualsiasi arte ha senso, valore, ed efficacia se esprime la visione del mondo di una comunità. Non esiste l'Arte ma esistono le arti. E ognuna di loro rappresenta diverse visioni del mondo: diverse comunità psico-economiche anche in forte conflitto tra di loro. Si tratta di decidere da che parte stare, e quindi che arte fare tra quelle possibili.

HY - *Il laboratorio teatrale di cultura biotecnologica "Zone Gemma", ha coinvolto professionalità molto varie, oltre alla sua: l'artista digitale Massimo Cittadini, il compositore Mauro Lupone, la teorica e ricercatrice Anna Maria Monteverdi, il drammaturgo Andrea Balzola; figure diverse che hanno unito la ricerca teatrale alla tecnologia «per creare eventi e zone interattive di comunicazione e spettacolo». Ci descrive quest'esperienza?*

V. - È nato tutto dalla creazione di *Storie Mandaliche*. Ci siamo messi insieme per realizzare questo iper-racconto. Si tratta di uno spettacolo di narrazione con fondali interattivi. Il narratore, come un cyber-cantastorie, ha a disposizione dei disegni che può animare facendogli seguire il ritmo del suo narrare. Inoltre gli spettatori possono scegliere, in alcuni momenti, cosa farsi raccontare tra le storie ipertestuali che si hanno a disposizione. È stato un lavoro che ci siamo portati dietro per cinque anni, attraverso laboratori aperti, presentazione di studi e conferenze spettacolo, poi con la collaborazione dell'Accademia di Belle arti di Carrara. Infine grazie a Massimo Paganelli, e all'ospitalità di Armunia a Castiglioncello, siamo riusciti a concluderlo proprio questa estate. La cosa particolare è che *Storie Mandaliche* ha avuto segnalazioni, articoli, tesi di laurea, analisi su libri, mentre era ancora in fase di lavorazione. Da zoneGemma poi è nato Xear.org e lo spettacolo sulle *Metamorfosi* di Ovidio oVmmo - ovidiometamorphoseon. Prima ancora erano nate l'esperienza di WebCamTeatro e la mailing list Tecno-Teatro come spazio di confronto e discussione su teatro e nuove tecnologie. Tutte cose che si possono trovare in rete (su www.zonegemma.cjb.net - www.xear.org - www.webcamtheatre.org).

HY - *Lei è tra i primi artisti ad aver praticato il net-teatro, ovvero teatro con e per la rete. Quali nuove dinamiche si sono sviluppate sul piano ideativo e creativo e, da parte degli spettatori, su quello pratico della fruizione e partecipazione?*

V. - Ci sarebbe molto da dire. Brevemente posso dire che il senso di "vicinanza", comunità, coinvolgimento emotivo che si è attivato durante le performance è stato molto più vivo ed entusiasmante che in tanti spettacoli teatrali che rimangono comunque freddi e distanti. Ma questo se non si prova non si può "comprendere". Il web-teatro apre delle modalità di "comunicazione artistica" che riformulano la nostra interpretazione di "compresenza" e di spazio-tempo. E comunque per tranquillizzare i soliti terrorizzati dalla "morte del teatro" vi dico che il web-teatro non ucciderà mai il teatro, ma è comunque una possibilità in più che potrà modificarne la "concezione".

In apertura due immagini da *Storie mandaliche*.

HY - *Quali le difficoltà che la ricerca tecnologica produce e quali le riflessioni scaturite dall'impiego di uno strumento comunicativo (il video, la proiezione, il computer, internet...) impiegato come mezzo espressivo?*

V. - Molto brevemente. Il primo problema è che per usare creativamente le tecnologie bisogna possederle e "sperimentarle" per lunghi periodi e non si adattano alle solite modalità di produzione teatrale o artistica. Riuscire a capire in quanti modi posso usare una videocamera o un videoproiettore in scena (in modo che sia drammaturgicamente necessario, e non solo una trovata scenotecnica) non si fa in due giorni e a tavolino. Inoltre bisogna imparare ad "ascoltare" le macchine, spesso loro suggeriscono delle soluzioni che chi le ha inventate nemmeno sospetta. Rispetto alla fruizione devo notare la solita differenza tra "addetti ai lavori" e "pubblico". Il pubblico capisce ed apprezza molto di più. Per riflessioni più approfondite rimando a tutti i libri sull'argomento e alla prossima uscita del libro su *Storie Mandaliche*.

HY - *Una riflessione sull'interattività all'interno del sistema dell'arte: è la via per risvegliare una reale partecipazione da parte dello spettatore/attore?*

V. - L'interattività ha cinque gradi di evoluzione (dal clicca e vai alla creazione collettiva). Dipende da quale grado si usa per vedere come può influire sul sistema dell'arte e sullo spettatore. Certamente i primi due gradi, che sono quelli maggiormente utilizzati (e che si limitano alla esplorazione-navigazione), non possono cambiare molto perché comunque mantengono una separazione abbastanza netta tra fruitore e creatore. Perché il sistema dell'arte venga veramente modificato bisognerebbe dare grandissimo spazio ad operazioni di creazione collettiva. Ma sono così tante le "forze-pensiero" che si oppongono a questo... per fortuna le arti sanno trovarsi spazi di crescita ed evoluzione fuori dai "sistemi preposti"....

HY - *La tecnologia è funzionale al teatro? Può servire come dispositivo capace di ampliarne i contenuti sul piano della relazione tra reale e virtuale, o sul piano della partecipazione esperita dello spettatore? Può ridefinire il teatro? Oppure è la cultura, il teatro a diventare funzionale alla tecnologia, riempiendola di significati?*

V. - Sono vere entrambe le cose, e non sono alternative tra di loro. Ogni nuova tecnologia della comunicazione (e il teatro è una di queste) ha ridefinito il ruolo e l'uso di quelle precedenti da cui a sua volta è influenzata. Ma preferisco usare la definizione di Robert Lepage: ogni nuova tecnologia ha "liberato" le precedenti. Ovvero le ha liberate dal compito di assolvere a funzioni che l'ultima arrivata sa fare meglio. E aggiungo io: gli ha regalato strumenti e modalità che possono aiutarla ad esprimere sempre meglio il proprio specifico ruolo. Solo i pigri e gli attaccati al proprio "potere culturale" hanno paura delle mutazioni create dalle nuove tecnologie. ■



appunti di un drammaturgo multimediale

L'ipertesto va in tecnoscena

Democrazia (Lia e Rachele), Storie Mandaliche, Borders: tre esperienze di una nuova scrittura

di Andrea Balzola

Nell'ultimo decennio, in Italia e in Europa (in Francia sono da segnalare drammaturghi come Michel Vinaver, Hélène Pedneault, Philippe Ripoll), si assiste al tentativo da parte di alcuni autori teatrali di superare un uso del video o dell'immagine digitale in chiave esclusivamente scenografica o alla ricerca del puro effetto spettacolare, integrandoli a priori nel momento del concepimento dell'idea e della scrittura drammaturgica. È una ricerca che mi coinvolge in prima persona e che ho messo in atto nelle mie esperienze di scrittura teatrale. In particolare con due spettacoli: *Democrazia (Lia e Rachele)* e *Storie Mandaliche* e con il progetto multimediale *Borders*. *Democrazia (Lia e Rachele)* è un "dialogo per una voce sola" che ho scritto nel 1995 per Marisa Fabbri ed è andato in scena al Teatro dell'Angelo di Roma nel gennaio 1999, produzione Teatro di Roma, a cura di Claudio Longhi con la

supervisione di Luca Ronconi. È il racconto del difficile incontro tra due sorelle che non si vedono da una vita: Lia e Rachele (omonime delle sorelle bibliche, per Dante simbolo l'una dell'azione e l'altra della contemplazione). Attraverso le loro vicende personali e famigliari emerge un vissuto collettivo che è come una metafora poetica della dolorosa nascita e delle contraddizioni della nostra democrazia (per la quale nessuna definizione mi pare più precisa di quella chomskyana: «un'illusione necessaria»). Le due sorelle rappresentano due polarità opposte e complementari, come due facce di una stessa medaglia, e sono interpretate dalla stessa attrice, che si sdoppia mediante l'artificio drammaturgico e scenico del video e della voce registrata, evidenziando il contrasto drammatico tra la gemellarità ori-

ginaria e la distanza forse incalcolabile delle due sorelle. Uno sdoppiamento che sfocia nella rivelazione finale dello sdoppiamento tra attrice e personaggi. Il costante scambio tra voce in e voce off, tra la presenza sulla scena e la presenza virtuale dell'immagine video, culmina nell'incontro e nel dialogo tra l'attrice dal vivo (Rachele) e il suo doppio (Lia) sullo schermo. È come un campo e controcampo d'ispirazione cinematografica, realizzato grazie a una soluzione scenografica ideata da Ronconi, dove Marisa Fabbri e lo schermo (trasparente) sono collocati l'una di fronte all'altro, su una pedana girevole che consente allo spettatore di vedere il dialogo da punti di vista sempre diversi, appunto come accade nel cinema. Il testo e lo spettacolo quindi, pur essendo costruiti su una sola attrice non sono un monologo, ma piuttosto un dialogo nell'era delle telecomunicazioni di massa, dove anche i rapporti più intimi sono mediati e condizionati dal filtro tecnologico. Per *Storie mandaliche*, realizzato e prodotto dal gruppo ZoneGemma-Xear (regia e narrazione di Giacomo Verde, suoni e musiche di Mauro Lupone, animazioni con il Mandala System di Massimo Contrasto (Cittadini), con Flash a cura di Lucia Paolini, interazioni teoriche di A. Monteverdi) ho invece concepito il testo dello spettacolo come una mappa variabile di sette storie compiute ma "linkate" fra loro, che interagiscono con sequenze visive e sonore generate da un software (nella prima versione il Mandala System, nell'ultima Flash) e che danno la possibilità al narratore-regista (Giacomo Verde) di cambiare ogni volta il percorso della narrazione, in relazione alle opzioni dello spettatore. Quando Giacomo Verde mi ha proposto di scrivere un testo per una cybernarrazione sul tema del Mandala, ho ideato personaggi e storie in relazione alla struttura simbolica del Mandala (che studio da tempo), scrivendo sette racconti in forma mitologica che attingono a diverse sorgenti simboliche e interpretano la contemporaneità come nuove leggende metropolitane. Questi racconti sono stati concepiti come degli ipertesti, costellati di links e corrispondenze che possono cambiare ogni volta il corso della narrazione teatrale (con un finale unico), aprendo le porte di una storia per entrare in un'altra. La struttura ipertestuale del testo ha contribuito a disegnare la struttura gene-

rale della tecnorrazione, che si sviluppa attraverso un percorso intermediale di immagini animate e textures sonore. Un esempio di come si possa coniugare la forma più antica della narrazione orale con la "messintecnoscena" multimediale contemporanea. Un'esperienza ancora diversa è stata quella avviata alle soglie del 2000 con il progetto *Borders* (la prima tappa, a Dortmund nel 2000, poi a Parigi, Varsavia e Siena nel 2002, è stata *Dove va tutta 'sta gente*), in collaborazione con Paolo Rosa di Studio Azzurro e Antonio Camurri, responsabile del Laboratorio musicale e multimediale del Dist-Università di Genova. L'idea è quella di creare una serie di laboratori ("Drammaturgia e approfondimenti tematici"; "Musica e strumenti interattivi"; "Scenari e dispositivi tecnologici"; "Umani e Robot") per la realizzazione in progress di installazioni interattive e di uno spettacolo finale sul tema del "confine". Nel villaggio globale multilinguistico e interetnico del nuovo millennio, proliferano ed esplodono i confini di rinnovati separatismi, fanatismi e razzismi, e si spostano anche i confini tra naturale e artificiale, tra mondo reale e mondo virtuale, tra sessi e tra specie, fino a modificare sensibilmente le coordinate percettive umane e la nostra stessa identità biologica. Il pensiero, l'etica e le arti stesse, forse per la prima volta nella storia, appaiono in ritardo rispetto agli eventi e alle dinamiche sempre più accelerate del mutamento. Di qui il tentativo necessario di ritrovare la vocazione esplorativa della ricerca artistica, e questo a partire da un ripensamento del modo stesso in cui si concepisce e si produce uno spettacolo. Uscendo dall'attuale catena di montaggio produttiva delle istituzioni teatrali italiane che brucia anche gli spettacoli migliori, e dalla logica tradizionale che separa il momento dell'ideazione e della scrittura da quello della regia e dell'interpretazione. Tanto per *Storie Mandaliche* quanto per *Borders*, l'obiettivo è quello di creare una traiettoria progettuale innovativa. Il "work in progress": costruire lo spettacolo a tappe, verificando il progetto drammaturgico e registico tra gli autori e con il pubblico. Il "laboratorio aperto" e il "feed-back formativo": durante le fasi ideativa e realizzativa dello spettacolo, creare un "feed-back formativo permanente" mediante degli appuntamenti periodici con studenti, insegnanti e operatori, per comunicare e discutere il processo creativo, l'uso delle tecnologie e le tematiche del progetto. Lo "spettacolo costellazione di eventi": concepire lo spettacolo come un centro di irradiazione di eventi, che depositino la memoria del percorso e creino spazi di confronto e discussione: l'inserimento on line di un diario multimediale di viaggio dello spettacolo; il collegamento e il confronto con altri progetti artistici multimediali. L'"utilizzo diverso di spazi e tempi": la ricerca di nuove forme drammaturgiche richiede la ricerca di un modo nuovo di intendere e utilizzare lo spazio come una superficie sensibile che può attivarsi in ogni parte, un ambiente da usare in tutte le sue possibilità, esaltando soprattutto i luoghi con caratteristiche flessibili sia in un contesto tradizionale che in siti recuperati. Richiede inoltre una differente concezione del tempo in quanto l'evento non si limita alla sola durata della rappresentazione, ma può prolungarsi in una installazione agibile in forma interattiva dal pubblico oltre i limiti dello spettacolo. ■

TEATRO
ARIBERTO

Via Daniele Crespi 9 Milano
tel: 02.89400455
fax: 02.37011121
sito: www.teatroariberto.it
e-mail: info@teatroariberto.it

STAGIONE 2003-2004

Direzione Artistica Roberto Brivio

LE AFFINITA' ELETTIVE
di Goethe

PROGETTO ALFIERI
nel bicentenario della morte
23 - 26 ottobre
30 - 2 novembre
LA CONGIURA DEI PAZZI
6 - 9 novembre
13 - 15 novembre
ANTIGONE

LA MOSCHETA
di Angelo Beolco detto il Ruzante

SGANARELLO
MEDICO SIFAPERDIRE
di Carlo Maria Pensa e Mauro Macario

UNA BELLA BISTECCA
Compagnia Teatrale Waltersteiner

DRACULA
di Alessandro Serpieri

PICCOLA CITTA'
di Torton Wilder

GEISHA
di Maurizio Rigatti

QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO
di Luigi Pirandello

giovedì, venerdì, sabato ore 21
domenica ore 17

E MI SOVVEN L'ETERNO
a cura di Maria Brivio

STABAT MATER
LA SERVA PADRONA
di Pergolesi

IL RITRATTO DI
DORIAN GRAY
di Oscar Wilde

L'UOMO DELLA PIOGGIA
di H. Richard Nash

STAGIONE DI GRANDI RECITAL
Rosalina Neri, Roberto Brivio, Arturo Testa,
Federika Brivio, Franco Visentin, Oriella Dorella
in

UN RECITAL AL GIORNO
A.C.D.S. AVANTI CRISTO DOPO SADDAM
CHE... TESTA... KRAMER
LA CHIAVE DELL'ASCENSORE
BRELL E FERRE': LE DUE META'
DI DI DI - DUNCAN DUSE DORELLA

ARIBERTO ALL'APERTO
Prosa, Balletto, Cabaret, Opera, Operetta, Musical.
Le nuove commedie del concorso PROSAEVIA
E inoltre:
La signorina Giulia di A. Strinberg
Le nuvole di Aristofane
La vedova allegra di F. Lehar
Il barbiere di Siviglia di G. Rossini



TEATRO VERDI Milano
Comune di Milano



INFORMAZIONI E PRENOTAZIONI
Teatro del Buratto Ufficio:
Tel. 02 27002476 - fax 02 27001084

SALE TEATRALI
Teatro Verdi
Via Pastrengo, 16 - Milano

CRT-Salono
Via Dini, 7 - Milano

TEATRO VERDI

"I GIORNI DI FRANCESCO":
FONTEMAGGIORE
Lu santo jullàre
Francesco
FILARMONICA CLOWN/
TEATRO DE GLI INCAMMINATI
Un uomo di nome
Francesco
Commedia religiosa

ATIR/TEATRO DEL BURATTO
Rosa la rossa

PICCOLO PARALLELO
Un uomo
Il mendicante nudo

"SCENA PRIMA"
COLLETTIVO DIONISI
Disco '80
Educazione
sentimentale e
monopolio televisivo

TEATRO DI DIONISO
Inverno

TEATRO DEL BURATTO
Destinatario
sconosciuto

CRT/LA FIERA
Eduardo secondo

CARLO FAVA
Le notizie

TEATRO DEL BURATTO
La bilancia dei Balek

MARCIDO MARCIDORJIS
E FAMOSA MIMOSA
Bersaglio su
Molly Bloom

TEATRO DEL BURATTO
Il violino, il soldato
e il diavolo

ATIR
Il '68

SEQUENZE

Consorzio Poliscena -
Crt/Teatro del Buratto

IL CONTATO DEL CANAVESE/
TEATRO GIACOSA DI IVREA
Chimera

COMPAGNIA CIVICA/COSENTINO
Andromaca
Poema eroicomico in
prosa

ASSOCIAZIONE AGRESTA/
ASCANIO CELESTINI
Fabbrica
Le nozze di Antigone

LIBERA SCENA ENSEMBLE/
STEFANO JOTTI
Una patatina nello
zucchero

DAVIDE ENIA
Italia-Brasile 3 a 2
Maggio '43

AREA 02
Consorzio Poliscena -
Crt/Teatro del Buratto

COLLETTIVO DIONISI
Assola
Elogio alla solitudine
Molti amori (diversi
odii)

ALMA ROSE'
Gente come Uno.
Progetto Argentina

COMPAGNIA MACRO' MAUDIT
Atti sovversivi

LA FIONDA TEATRO
Pane Pagano

una riflessione partendo da Brecht

DARE FORMA

alla trasformazione

di Antonio Pizzo

In uno dei suoi ultimi interventi teorici, circa un anno prima che morisse, Bertolt Brecht espose concisamente la sua opinione circa la possibilità per il teatro di rappresentare il mondo moderno. La soluzione fu formulata in termini semplici e chiarissimi quando il regista concluse: «il mondo d'oggi può essere espresso anche per mezzo del teatro, purché sia visto come un mondo trasformabile». L'affermazione è legata a doppio filo alla sua dottrina secondo la quale esiste una necessaria corrispondenza tra epoca scientifica e teatro epico, e soprattutto si offre come sintesi di un pensiero certo più complesso e articolato. Resta comunque molto affascinante, anche a distanza di circa cinquant'anni, in quanto individua in modo trasparente due questioni ineludibili all'interno del discorso su un teatro che intenda confrontarsi con i nuovi linguaggi del multimedia digitale: rappresentazione e trasformabilità.

Il mondo d'oggi può essere espresso...

Indubbiamente il teatro contemporaneo ha in buona parte abbandonato il campo della grande narrazione mentre e dopo che il cinema ha dimostrato una competenza linguistica ben più efficace in tal senso. Imponenti eventi storici sono affidati agli schermi cinematografici, che disegnano così i grandi affreschi del contemporaneo. Ciò nonostante il teatro non ha abdicato - e non deve - al compito di rappresentare il mondo nel quale agisce. Il dramma si sottrae alla tentazione di fare archeologia di se stesso, è può così restare il luogo principe dei conflitti e della dialettica umana. La scena teatrale - esteticamente instabile per sua natura - somiglia a un tavolo da gioco sul quale rilanciare continuamente la sfida, scommettere sulle possibilità di rappresentare un mondo nel quale il centro (politico, culturale, umano) resta ineffabile. Le grandi parabole, sia della spinta ideologica, sia del rifugio intimistico (o a volte edonistico), del Novecento si sono concluse lasciando scoperta una ferita ardente: cosa rappresentare e come farlo. Un insieme di esperimenti teatrali sviluppati negli ultimi dieci anni hanno provato ad avventurarsi nel cuore di questa ferita. Per far ciò hanno rinunciato ai tradizionali codici della scena e si sono avventurati nella sperimentazione di tecnologie digitali, al fine, anche se non sempre dichiarato esplicitamente, di produrre un evento ibrido. La contemporaneità ha riformulato la nozione di rappresentazione in termini che appaiono inscindibili dai processi di contamina-

Il teatro tenta di esprimere la caleidoscopicità del mondo d'oggi facendo proprie le nuove tecnologie, spingendosi sul terreno della simultaneità e dislocazione dell'azione, e contaminando i linguaggi - Inevitabile il fascino superficiale per il gioco tecnologico, ma sono sempre più i casi in cui la scena ibrida digitale trova ragioni d'essere profonde nei testi rappresentati



zione. L'immagine del pubblico che osserva lo spettacolo attraverso il filtro di speciali dispositivi (*head mounted display*), i tentativi di produrre un evento che coordini il virtuale con il reale, il cyberspazio con la scena, la dialettica tra l'attore in carne ed ossa e le reazioni di un personaggio sintetico, sono testimoni di una volontà di ritrarre l'irriducibilità ad un principio organico, di mettere in scena la tensione tra l'atto unitario della visione e multifocalità dello sguardo. La scena, l'autore, l'attore sono continuamente messi in discussione, nella loro presenza e nella centralità del proprio ruolo. Levy ha fatto della dislocazione la dorsale che regge buona parte della sua analisi filosofica, nel suo breve e importate saggio sul virtuale. Il teatro, che ha visto nella assoluta presenza del qui ed ora il suo fuoco, si confronta adesso con la provocazione dirompente della dislocazione. La scena è quello spazio fisico davanti ai miei occhi ma anche un'immagine generata in *real time* dal computer, l'autore scrive un testo che sarà però modificato così come interpreti e pubblico decideranno, l'attore è qui ma anche altrove nel cyberspazio. Il teatro, nella sua declinazione digitale, tenta di esprimere la caleidoscopicità del mondo d'oggi assumendo radicalmente le nuove possibilità tecnologiche e spingendosi di conseguenza sul terreno della simultaneità e dislocazione dell'evento, e della contaminazione dei linguaggi.

... come un mondo trasformabile

Nelle opinioni di coloro che hanno contribuito a definire i caratteri del multimedia digitale (da Murray a Manovich) la nozione di trasformabilità è fondante così come quella di interazione. Il teatro è costitutivamente un evento interattivo, o almeno dovrebbe esserlo in qualche misura per non diventare "mortale", come avverte Peter Brook. Ciò instaura una sottile ma profonda relazione tra teatro e multimedia digitale, in quanto entrambi cadono nella categoria dell'evento. Un videogioco è un'attività alla quale le nozioni di presenza, invenzione drammaturgica e improvvisazione attoriale, non sono certo estranee. Uno dei problemi fondamentali dell'informatica, specialmente negli ultimi vent'anni, è stato la rappresentazione dell'informazione. La procedura di calcolo avviene all'interno della macchina ma deve poi essere presentata all'esterno in qualche forma. La novità del multimedia digitale è che questa forma non è più rigidamente definita ma si trasforma in ogni istante, anche grazie alla interazione umana. Ecco dunque come la scienza informatica s'inserisce in un dibattito fondamentale della contemporaneità: la continua e rapida trasformabilità delle categorie, dall'economia all'estetica. Alla staticità del reale, alla quale i Futuristi avevano contrapposto il fascino per la velocità e il dinamismo, l'estetica contemporanea associa la fluidità del *bit*, una formalizzazione che mira alla dissoluzione della forma. Bill Viola nelle sue installazioni ha sfidato l'ossimoro di una classicità contemporanea mediante immagini di altissimo rigore figurativo e formale, pur senza un centro, in continua rinascita. Il nostro sguardo non si ferma sull'oggetto ma sul suo incessante divenire. L'estetica della trasformazione non in quanto finzione o illusione, non in una moralistica contrapposizione al reale, bensì come sfida dell'oggi. Lo spettacolo teatrale assume alcuni caratteri fondanti del digitale quando la trasformazione non è uno strumento bensì il linguaggio. Nelle opinioni di Brecht la scena teatrale doveva produrre effetti tali da mostrare che il mondo era modificabile. La trasformazione della società era insita nel processo storico e il teatro vi puntava come ad un obiettivo. Il grande scarto che pone Brecht nel ruolo di teorico oltre che di autore e regista avviene nel momento in cui comprende che un teatro che vuole sostenere la trasformabilità del mondo deve eccedere la sola dichiarazione politica/contenutistica e aggiornare il suo stesso linguaggio: non è possibile utilizzare parole vecchie per descrivere il nuovo. Oggi il multimedia digitale è il linguaggio della trasformazione e il teatro può utilizzarne i codici per rappresentare il contemporaneo.

In apertura una scena di *La camera astratta* (1987) di Studio Azzurro.

Protesi o estetica?

Certo i rischi di una superficiale assunzione di questi codici sono alti e non si può negare che al linguaggio della trasformazione si sostituisca spesso un fascino per il dinamismo spettacolare o un ancor più banale trasformismo superficiale dello stile. In altri termini esiste sempre il pericolo che il multimedia digitale venga assunto semplicemente come dato tecnologico ed esposto allo sguardo del pubblico come tale. Le centraline luci su piattaforma digitale, i meccanismi computerizzati per la gestione degli effetti scenografici, il suono e le musiche ormai non certo analogici, hanno una propria ragion d'essere in quanto aggiornamento tecnologico nel senso dell'efficienza produttiva. Un cambiamento delle luci può risultare certo più preciso se registrato su un computer. Ma questo aggiornamento non interviene certo sul linguaggio del teatro. Si tratta di delegare all'artificiale ciò che in termini economici non è efficientemente portato a termine dall'uomo. Sono protesi tecnologiche che aiutano in alcuni processi, ne semplificano o perfezionano le operazioni. Il salto al quale le precedenti considerazioni ci inducono è estetico. È questo il campo in cui rappresentazione e trasformabilità s'incontrano. Ed è questo l'ambito nel quale la discussione supera il problema tecnico e si apre a problemi relativi all'arte. Il fascino superficiale per il gioco tecnologico è, forse, in una certa misura, inevitabile e nessuna corrente o movimento ne è stato immune, non certo la nuova spettacolarità nell'Italia degli anni Ottanta. Ma dovremmo riconoscere che aumentano i casi in cui la scena ibrida digitale trova ragioni d'essere profonde e radicate nei testi rappresentati e nella cultura di riferimento. Recentemente al Barbican Theatre di Londra è stato presentato un interessante spettacolo: *Alladeen*. La storia è semplice e racconta di alcuni impiegati in un *call center* di Bangalore (India). Gli impiegati sono impegnati in vendite telefoniche, assistenza, servizi di svago, tutto via telefono. Fin qui niente di strano, se non fosse che si tratta di un *call center* che serve aziende statunitensi. La distanza (politica, economica

e culturale) tra Usa e India innesca una serie di situazione tra il comico e il drammatico alla base delle quali troviamo il concetto di identità. Cosa vuol dire lavorare in India facendo finta di essere americani? Avere orari di lavoro registrati su un tempo che non è quello locale, intonare il proprio accento fino a farlo assomigliare a quello di chi ci telefona, guidare il cliente su strade distanti miglia da dove siamo. Puntare a questi problemi significa centrare il tema della trasformazione. Se a ciò uniamo le questioni legate alla politica coloniale subita dall'India, all'emigrazione forzata imposta dagli inglesi (fino diventare vera e propria deportazione), e infine il fascino luccicante di una società che induce al consumismo mediante allettanti promesse di benessere, emerge il nucleo profondo dello spettacolo come lacerante discussione sulla contemporaneità. La favola di Aladino è riconsiderata alla luce di una voglia di evasione e cambiamento; alle magie della lampada si sostituiscono le possibilità della rete e della comunicazione globale: non è più il tappeto volante a trasportare i protagonisti bensì il cavo telefonico, lo schermo del computer. In quell'ufficio in cui si sovrappongono tempi e luoghi diversi, prende forma la dislocazione di cui abbiamo accennato in precedenza. La drammaturgia si snoda secondo un montaggio continuo di monologhi, dialoghi tra i personaggi e chiacchiere telefoniche. Alla fine uno dei protagonisti, quello che aveva accumulato più vendite, riesce a farsi trasferire negli Usa. Per uno di loro la trasformazione diventa un atto compiuto e non più uno stato d'animo, soltanto per scoprire malinconicamente la crudezza del reale rispetto alle potenzialità del virtuale. Alla luce di questi contenuti, seppur così brevemente citati, appare coerente la scelta di immergere i personaggi in un ambiente di design minimale animato però da un incessante succedersi di brevi clip video realizzate con tecnologia digitale. L'intera vicenda è commentata mediante le proiezioni su uno schermo in alto che corre da un lato all'altro del proscenio, sul quale si confondono immagini del folklore indiano dal gusto kitsch virate in colori forti, e da un display a led rossi in basso davanti agli attori sul quale scorrono frasi della favola. L'estrema fluidità dell'ambiente scenico, la molteplicità e stratificazione delle immagini sono coerenti con la nozione di trasformazione a sua volta centrale sul piano dei contenuti. In questi casi il digital multimedia non è semplice sfoggio tecnologico ma diventa il linguaggio necessario alla rappresentazione della storia. Scena, attore e dramma sono coordinati secondo un gusto unitario, magari a volte ancora imperfetto, certo affascinante negli obiettivi che si prefigge. ■

ANTONIO PIZZO - Insegna Multimedia e Teatro presso il Multidams della Facoltà di Scienze della Formazione (Torino). Da alcuni anni ha focalizzato la propria ricerca sulle contaminazioni tra spettacolo, tecnologia e digital multimedia. È autore dei volumi *Materiali e macchine nel teatro di Remondi e Caporossi*, (Napoli, 1991) e *Teatro e mondo digitale* (Venezia, Marsilio, 2003). Attualmente studia i personaggi virtuali e le loro implicazioni drammaturgiche. Insieme a un gruppo di ricerca interdisciplinare lavora al progetto *Cyran* (CYber Relational Autonomous Narrative Operator). In passato ha lavorato su alcuni problemi teorici del teatro dialettale (*La discussione sul teatro dialettale postunitario*, e *Tradizione, tradimenti, traduzione. Percorsi della nuova Drammaturgia Napoletana*, entrambi per "Il castello di Elsinore"; *Quando Calibano è un guappo napoletano*, per "Ariel"). Ha curato la pubblicazione di un manoscritto inedito di Antonio Petito, in corso di stampa presso la Guida Editori, Napoli.

Parigi

INDAGARE le nuove scritture sceniche

Il progetto biennale Création Numérique, ricognizione della sperimentazione teatrale legata alle tecnologie elettroniche,   promosso da Anomos e Dedale, due associazioni da anni impegnate nella ricerca e diffusione della cultura digitale

«I calcolatori sono mezzi teatrali. La tecnologia interattiva, come il teatro, fornisce una base per rappresentare realt  coerenti (...) Duemila anni di teoria e pratica drammatica sono stati consacrati ad un fine eccezionalmente simile a quello della neonata disciplina dell'interazione uomo-computer: vale a dire la creazione di realt  artificiali, all'interno delle quali il potenziale di azione   cognitivamente ed esteticamente accresciuto». Un'affascinante affermazione dell'americana Brenda Laurel, uno stimolo ad approfondire il rapporto tra teatro e nuove tecnologie. In questa direzione si muove *Création Numérique, les nouvelles écriture sc niques*, un programma di ricerca, una serie di incontri professionali ed una manifestazione internazionale, che offre l'occasione, ad operatori, tecnici ed artisti, di conoscere le nuove modalit  di creazione, di scrittura scenica e diffusione artistica innescate dalla contaminazione delle tecnologie elettroniche sulla scena teatrale. Se   vero che il teatro ha da sempre cercato di integrare le "nuove tecnologie" del suo tempo all'interno del processo creativo (macchine spettacolari, schermi cinematografici, microfoni, video...), oggi, dicono Clarisse Bardiot e Ludovic Fouquet, ricercatori francesi coinvolti nel progetto, «la scena si   trasformata in un ambiente digitale complesso, erede di concezioni ancestrali, ma anche aperto a configurazioni inedite ed impensabili fino a poco tempo fa, con le quali tutti i professionisti del teatro, dagli attori ai tecnici devono fare i conti». E il direttore di Anomos, partner organizzatore dell'evento, Emanuele Quinz aggiunge: «ci siamo resi conto che da quando le tecnologie hanno cominciato ad operare nel campo artistico, una nuova figura professionale si   resa necessaria, una sorta di interfaccia, un intermediario tra gli artisti e gli informatici. Spesso i due linguaggi sono molto diversi, non si riesce a trovare un dialogo: l'artista non ha le competenze tali per capire cosa pu  chiedere effettivamente al computer, e allo stesso tempo il tecnico ha delle difficolt  ad interpretare totalmente le richieste dell'artista, quindi c'  bisogno di una figura di mezzo che abbia sia le competenze estetiche, artistiche, che quelle tecniche, che gli consentono di interfacciare questi due sistemi lontani». Il progetto si articola attorno ad obiettivi come il censimento dei centri di ricerca internazionali, delle pubblicazioni e dei progetti artistici sul tema Teatro e nuove tecnologie; la costituzione di una banca dati e di un corpus teorico; la creazione di una rete di contatti che attivi una dinamica di riflessione e di scambio continuo all'interno del settore teatrale, per favorire l'applicazione delle tecnologie e l'incontro tra artisti e tec-

nici; la sensibilizzazione dei luoghi di diffusione perché includano nella loro programmazione spettacoli innovativi dal punto di vista tecnologico; la costruzione di un ampio sistema d'informazione relativo alle tecnologie disponibili e sulle loro differenti applicazioni, al fine di favorire l'utilizzo da parte dei professionisti, nella ricerca di concrete possibilità di diffusione. Promotori dell'evento, sono due organismi parigini, Dedale e Anomos, da anni impegnati nella ricerca e nella diffusione della cultura digitale. Anomos è un'associazione culturale, nata (a Bolzano nel 1996 e a Parigi nel 1998) dalla collaborazione di un gruppo di ricercatori e di artisti delle più diverse matrici, ed ha come obiettivo la ricerca sulle nuove configurazioni del sistema delle arti, in particolare quelle legate all'affacciarsi delle tecnologie digitali, considerando sia lo sviluppo dei linguaggi e dei dispositivi, sia i mutamenti estetici che ne sono alla base o ne derivano. Alla ricerca Anomos affianca un'attività di sperimentazione, volta alla produzione e promozione di opere artistiche, che attraverso l'utilizzo degli strumenti e delle tecnologie informatiche, cercano di definire nuove modalità di percezione e di creazione interdisciplinare. La sede francese dell'associazione, affianca ad un nucleo attivo di direzione artistica un comitato internazionale d'onore che raccoglie alcuni tra i più importanti artisti e teorici dell'arte digitale e presieduto fino al 2000 dal filosofo Pierre Lévy, coordinato da Emanuele Quinz, giovane ricercatore presso l'Università Paris 8, dove insegna Estetica delle Arti Digitali ai Dipartimenti di Musica e Danza. Fondatore e presidente dell'associazione (www.anomos.org), in collaborazione con Armando Menicacci ha coordinato diversi convegni internazionali sul tema delle applicazioni tecnologiche nell'ambito delle arti della scena.

L'associazione organizza una serie di incontri a tema *Face au présent*, serate e performance, nonché la pubblicazione annuale della rivista internazionale *Anomalie, Digital Arts*, diretta dallo stesso Quinz. Il rapporto tra teoria, didattica e creazione, si è concretizzato anche in una convenzione stipulata con il Dipartimento di Danza dell'Università Paris 8, da cui, nel 2001, ha preso vita MediaDanse Lab, un laboratorio che attiva un programma di ricerca, sperimentazione e formazione sulla danza con le tecnologie digitali. Attraverso MediaDanse, Anomos ha promosso diversi progetti legati alle applicazioni delle tecnologie alla danza (tra cui convegni internazionali e le pubblicazioni *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Venezia, Marsilio 2001 e *Digital Performance*, Parigi, Anomos 2002). La direzione del laboratorio è affidata ad Armando Menicacci, docente di Coreografia digitale presso il dipartimento di Danza e di Informatica IPT dell'Università Paris 8. Nella prospettiva di un ampliamento del campo di investigazione al teatro, Anomos si è associata a Dedale, struttura di produzione e di diffusione. Cercando di favorire le relazioni internazionali tra gli specialisti delle nuove tecnologie, gli artisti, gli operatori culturali, le istituzioni, le società di produzione e di ricerca, Dedale articola le sue attività su diversi assi: un centro d'informazione europeo sulle arti digitali e le nuove forme artistiche; azioni di formazione (incontri, workshop) destinati agli artisti e agli operatori culturali; la produzione, la sperimentazione e l'accompagnamento di progetti artistici all'interno del suo medialab (parco di materiale tecnologico); l'organizzazione di residen-

ze artistiche in Francia e all'estero. L'associazione coordina anche il festival d'arti digitali, *Emergences* (nel 2002, nel quadro della biennale Villettes Numérique), evento internazionale consacrato alle nuove forme artistiche e ai nuovi media in Ile-de-France. Il progetto *Création Numérique, les nouvelles écritures scéniques* si svilupperà nell'arco di due anni. La prima tappa (aprile-dicembre 2003) è costituita da un lavoro di ricerca storico-teorico-critica, allo scopo di configurare la mappa delle sperimentazioni teatrali attuali e passate legate all'utilizzo delle tecnologie informatiche, una sorta di ricognizione, condotta da ricercatori ed esperti, sullo stato internazionale dei rapporti tra teatro e nuove tecnologie. In un secondo momento, a partire da ottobre 2003, saranno organizzati cinque incontri pubblici a cui parteciperà un gruppo di ricercatori e di artisti internazionali con lo scopo di esplorare ed illustrare alcuni temi salienti dell'estetica digitale; non si tratterà di soli incontri teorici, ma si insisterà soprattutto sull'aspetto dimostrativo e pratico legato all'utilizzo dei nuovi dispositivi. La terza tappa (giugno 2004) prevede un convegno internazionale ed una serie di produzioni teatrali. La programmazione è ancora in corso di definizione. Il lavoro di ricerca è svolto da un'equipe di esperti del settore, come Clarisse Bardiot, Ludovic Fouquet, Florence Laly e coinvolge una rete internazionale di ricercatori e di artisti. In questo senso, il sito www.scenes-digitales.info intende costituirsi come una piattaforma di lavoro e di scambio on line per i ricercatori associati, ma che prevede anche uno spazio di condivisione pubblica per consentire agli interessati di prendere parte all'evento inviando informazioni utili (links, url, documenti words, foto...) o di aggiornarsi sugli sviluppi delle ricerche.

Un'occasione per i giovani artisti e teorici di presentare i loro progetti di fronte ad una vasta platea di esperti, e per gli operatori di attivare una fitta rete di contatti internazionali, contribuendo, così, alla diffusione di quella che ormai a pieno titolo si definisce "cultura digitale". L'intenzione è quella di creare, attraverso gli incontri, ulteriori possibilità di scambio, e con essi nuovi progetti, mantenendo viva l'attenzione verso una tematica che coinvolge oggi un numero sempre maggiore di professionisti impegnati nei più svariati ambiti della produzione culturale. Se è ragionevole pensare, infatti, che il teatro abbia rappresentato per molte generazioni uno spazio di formazione multimediale, è vero anche che per le nuove generazioni, quello stesso tipo di sperimentazione, oggi si esprime attraverso una evidente mediazione tecnologica. Una parte dei contributi teorici sarà pubblicata all'interno della rivista *Anomalie Digital Arts*. Il progetto è finanziato dal Ministero della Cultura francese. (Info: contattare Agathe Ottavi, agathe.ottavi@dedale.info).

Chiara Ferrari



The Surveillance Camera Players present *Armes*. Times Square, 05-04-02 www.netartcommons.net



Il teatro come laboratorio privilegiato per andare ad esplorare le commistioni di reale e virtuale, che ormai abitano la nostra immaginazione, guidano il nostro comportamento. Ma più che il lavoro in sé è importante la relazione che si crea con lo spettatore, il processo che si innesca

incontro con Paolo Rosa di Studio Azzurro

L'importante è partecipare

di Chiara Ferrari

Paolo Rosa, formazione artistica tradizionale, si laurea all'Accademia di Belle Arti di Brera, cominciando a fare arte nel periodo di grosso impegno politico degli anni '70, dove partecipa al Laboratorio di comunicazione militante. Il suo primo progetto è legato alla realizzazione di un film (*Facce di festa*) presentato alla Mostra del Cinema di Venezia, esperienza da cui prende la decisione di occuparsi del linguaggio dei media dando vita così allo Studio Azzurro. Un'occasione gli fornisce l'opportunità di incontrare il video e di intuire la centralità che esso poteva avere nella formazione del linguaggio contemporaneo, e di individuare in questo mezzo un punto cruciale della lettura del presente e della modellazione del futuro. A quel punto fare una ricerca in prima linea che avesse una sensibilità rispetto ai problemi della società, non poteva che passare attraverso la tecnologia. Lo abbiamo incontrato alla Triennale di Milano, in occasione della mostra "Quotidiano sensibile. Scenari di vita urbana" di cui Studio Azzurro ha curato l'allestimento.

HY - Cosa l'ha portata a incontrare il teatro e a unire ad esso il linguaggio dell'elettronica?

ROSA - Noi abbiamo iniziato negli anni '80, prima con le installazioni e le videoambientazioni, poi ad un certo punto ci siamo incrociati con Giorgio Barberio Corsetti che ci ha spinto a fare un'operazione insieme a lui in teatro. È stata un'esperienza molto bella di co-progettazione a tutti i livelli, quindi di condivisione totale di ogni fase progettuale e con dei risultati che hanno avuto un riscontro molto forte, perché questo intreccio di dimensioni lontane fra loro, quella straordinariamente fisica del teatro - il teatro "è qui ed ora" con tutto il tuo sudore, la tua fatica, il tuo suono, il tuo stare fisicamente vicino... - con quella della tecnologia, che tende a portare lontano, ad essere dentro una bacheca di vetro luminoso, dove non sai se sei qui o da un'altra parte, se sei in quel momento o un attimo prima. L'incontro fra queste due realtà, che rappresentano così lucidamente la condizione contemporanea, in cui noi stessi siamo ancora molto legati alla dimensione materiale, ma già spinti fortemente verso mondi virtuali che ci sovra-

stano, ci sembrava potesse essere uno straordinario laboratorio per sperimentare.

HY - *Quindi che cosa rappresenta per voi il teatro, un laboratorio di esperienze, una forma di ricerca...*

R. - Sicuramente una forma di ricerca, in cui applichiamo delle soluzioni e gli esperimenti che facciamo con le installazioni, con le ambientazioni, specie quelle interattive, perché in qualche modo anche le installazioni e le ambientazioni rappresentano una dimensione teatrale dove c'è uno spettatore che vive un'esperienza di partecipazione. Per questo il nostro arrivare al teatro è stato un percorso naturale, una "collusione" inevitabile. Portare la nostra ricerca dentro una dimensione che ti impone delle regole (diversamente dall'installazione), dove c'è un inizio ed una fine, un rapporto molto preciso con il pubblico, molto coinvolgente, in cui senti addosso questa tensione del fare la cosa lì in quel momento preciso... Per noi il teatro rappresenta un laboratorio privilegiato per andare ad esplorare le commistioni di reale-virtuale, che ormai viviamo nella nostra immaginazione, nel nostro comportamento. Quando vedevamo la gente uscire leggermente frastornata dai nostri primi spettacoli ci domandavamo perché. Alla fine abbiamo capito che ci voleva un po' di tempo per ritornare a una dimensione di equilibrio nella realtà, perché la distorsione percettiva che produceva lo spettacolo, che continuamente sfasava lo spettatore, facendolo oscillare fra la forma viva in diretta e quella immateriale dentro un monitor, il continuo sbilanciamento, portava la percezione ad uno stato di sollecitazione così forte che alla fine era difficile ritrovare immediatamente un equilibrio... È come quando vai in barca e metti il piede a terra e ti sembra ancora di essere oscillante sul mare. Questo ci ha stimolato moltissimo e ci ha fatto capire che stavamo toccando uno dei punti chiave dell'immaginazione e della percezione contemporanea. Per cui, per esempio, quando vai a New York, non sai più se ci sei già stato o no, ti sembra di conoscerla da sempre, perché è entrata ormai nel tuo immaginario attraverso l'enormità di film e telefilm che hai visto... E succede anche con le cose di tutti i giorni; è evidente che molti degli oggetti che noi teniamo in mano ci sembra di conoscerli, quando invece non li conosciamo affatto.

HY - *Quali progetti state portando avanti attualmente?*

R. - Ora stiamo lavorando ad un progetto con il musicista Michael Nyman; si tratta di un lavoro su Goya, sulla sparizione del cranio dal suo cadavere, sul mistero di questa scomparsa. La leggenda dice fosse stato lui stesso a pregare un amico di toglierlo dal suo corpo dopo morto, e questo perché, quelli che lui chiamava i "craniometristi", non potessero guardare dentro la sua testa, ansiosi di capire com'era fatto il cervello di un genio. A partire da questo episodio lo spettacolo tratta delle problematiche legate alla catalogazione attraverso la fisiognomica, fino ad arrivare alla genetica dei giorni nostri, un piccolo viaggio da Goya ad oggi.

HY - *All'interno dei vostri lavori è da sempre presente un forte richiamo alla storia, alla cultura classica, al mito, all'archetipo... crede che la cultura sia funzionale alla tecnologia, che possa riempirla di significato?*

R. - Credo che non si possa pensare di usare la tecnologia senza cultura, lo stanno facendo già in molti, c'è un mondo sovrastato da un utilizzo tecnologico estremamente superficiale; senza parlare dell'ambito militare da cui nasce molta della ricerca tecnologica. Credo che la tecnologia possa congiungersi con una dimensione culturale poetica, con un immaginario fatto di supposizioni e di sogni, e credo anche che nella prossima epoca il ruolo dell'artista, sia esso un regista teatrale o un regista di arti visive o comunque di queste nuove arti, potrebbe rivestire un ruolo centrale proprio per pilotare l'utilizzo e la fruizione di queste tecnologie che sono così invasive, all'interno di una dimensione più sostenibile. Penso possa diventare un ruolo importante, sempre che il regista non sia vittima di una condizione di superficialità...

HY - *... puramente estetica.*

R. - Certo, anche perché ritengo che l'estetica si stia spostando su un altro territorio, che è quello in cui si cerca di capire che un lavoro è buono non solo perché è bello ma perché, forse, riesce a creare delle relazioni positive... Dovremmo cominciare a considerare un'estetica delle relazioni più che un'estetica semplicemente legata ai vecchi paradigmi attraverso cui abbiamo letto le esperienze artistiche; c'è qualcosa di più oggi che si può fare e che ci viene chiesto di fare. Anche perché sono convinto che tutti noi dobbiamo avere senso





Studio Azzurro

(www.studioazzurro.com)

Studio Azzurro nasce nel 1982 a Milano come luogo di produzione video e ricerca artistica, dalla confluenza di tre figure professionali di diversa provenienza: Fabio Cirifino (fotografia), Paolo Rosa (arti visive e cinema) e Leonardo Sangiorgi (grafica e animazione). A partire dal 1995, entra a far parte integrante del gruppo Stefano Roveda, esperto

di responsabilità, coscienza etica, anche per ricoprire questi ruoli, che a volte possono avere realmente un forte peso sociale, poiché quello che fai è sottoposto alla fruizione di un pubblico.

HY - Cosa significa fare arte oggi?

R. - Il nostro compito è quello di riversare questa visione sensibile, poetica, legata a una dimensione etica molto forte, dentro il mondo così tecnico e superficiale delle tecnologie: anche questo per me significa fare dell'arte, un'arte che, naturalmente, si confronta con le nuove condizioni, non sapendo però ancora come si configurerà questo territorio di sperimentazione artistica nuovo. La tecnologia in qualche modo sta prefigurando uno scenario che porterà veramente dei cambiamenti radicali anche nel nostro modo di pensare ed essere.

HY - Quali difficoltà si incontrano a interagire all'interno di un sistema in perenne trasformazione, come quello del mondo tecnologico?

R. - È una ricerca che ha una velocità spaventosa di esecuzione, le novità sono esponenziali ormai,

in sistemi informatici e tecnologie interattive. Al centro della ricerca artistica e teorica è la sperimentazione sulle potenzialità espressive dei media elettronici nel contesto di spettacoli teatrali, installazioni interattive, opere video, oltre ad una più recente applicazione nel campo espositivo-museale. All'interno del percorso del gruppo si possono distinguere due fasi fondamentali: le video-ambientazioni, dal 1982 al 1993, dove l'immagine video dialoga criticamente con la scatola-monitor, che comprendono anche le prime esperienze in campo teatrale, nate dalla collaborazione con Giorgio Barberio Corsetti (*Prologo a Diario segreto contraffatto* -1985; *Correva come un lungo segno bianco*, 1986; *La camera astratta*, 1987); quindi la svolta del 1995 con gli "ambienti sensibili", dove i presupposti teorici della ricerca trovano un naturale sviluppo espressivo nell'introduzione di sofisticate interfacce interattive che favoriscono una spontanea relazione tra uomo e macchina, attraverso azioni semplici come toccare o parlare. Tra le opere più significative in questa direzione: *Tavoli* (1995), *Coro* (1995), *Tamburi* (2003), mentre la produzione teatrale comprende: *The cenci*, (1987) opera musicale di Giorgio Battistelli; *Il fuoco, l'acqua, l'ombra* (1998), in collaborazione con il danzatore Roberto Castello; *Giacomo mio, salviamoci!* (1998), su musiche di Giorgio Battistelli con la voce in scena di Umberto Orsini; *Wer mochte Wohl Kaspar Hauser sein* (2000), spettacolo di danza e video. C.F.

Il Teatro ragazzi parla multimediale

Sono molte le compagnie che nei loro spettacoli rivolti alle giovani o giovanissime generazioni esplorano i nuovi linguaggi della tecnologia digitale. Ecco un breve ritratto di tre gruppi che portano avanti un lavoro di ricerca particolarmente interessante.

Il Teatro di Piazza o d'Occasione

(www.tpo.it)

Il Teatro di Piazza o d'Occasione ha sede a Prato in residenza presso il Teatro Metastasio Stabile per la Toscana. Qui ha elaborato una ricerca basata sui processi di comunicazione visiva, realizzando spettacoli che pongono l'accento sul valore delle immagini ottenute mediante l'utilizzo di strumenti di avanzata tecnologia. In particolare, attraverso l'impiego di dispositivi digitali (video, *computer-graphic*), il Tpo ha unito le potenzialità espressive e creative delle nuove tecnologie con lo studio e l'utilizzo di dinamiche rappresentative più classiche, come il teatro di figura e il teatro d'attore, in una originale commistione che coniuga ricerca e tradizione. Vincitore del premio Eti

Stregagatto '83 (*Riflessi*) e '99 (*Storie Zip*). Tra gli spettacoli più significativi: *Brutto_@natroccolo*, *Clic*, *La storia di Auggie*, utilizzano scenografie virtuali costituite di immagini elaborate al computer in ambienti multimediali. All'interno del Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, il Tpo collabora a PratomediaLab, laboratorio multimediale per l'educazione e l'uso creativo del computer. La direzione artistica è affidata a Davide Venturin. Presidente è Francesco Grandi.

Giallo Mare Minimal Teatro

(www.giallomare.it)

È una compagnia attiva e attenta nella ricerca di nuove dinamiche comunicative che sappiano parlare al pubblico dei giovani. Fin dalla sua costituzione si è caratterizzata per una qualificata e riconoscibile attività di produzione con particolare attenzione al teatro per le nuove generazioni per la quale ha ottenuto significativi premi e riconoscimenti. Oltre alla sua costitutiva funzione di produzione, infatti, rispetto ad un vasto territorio distribuito su tre province della Toscana, porta avanti un progetto di

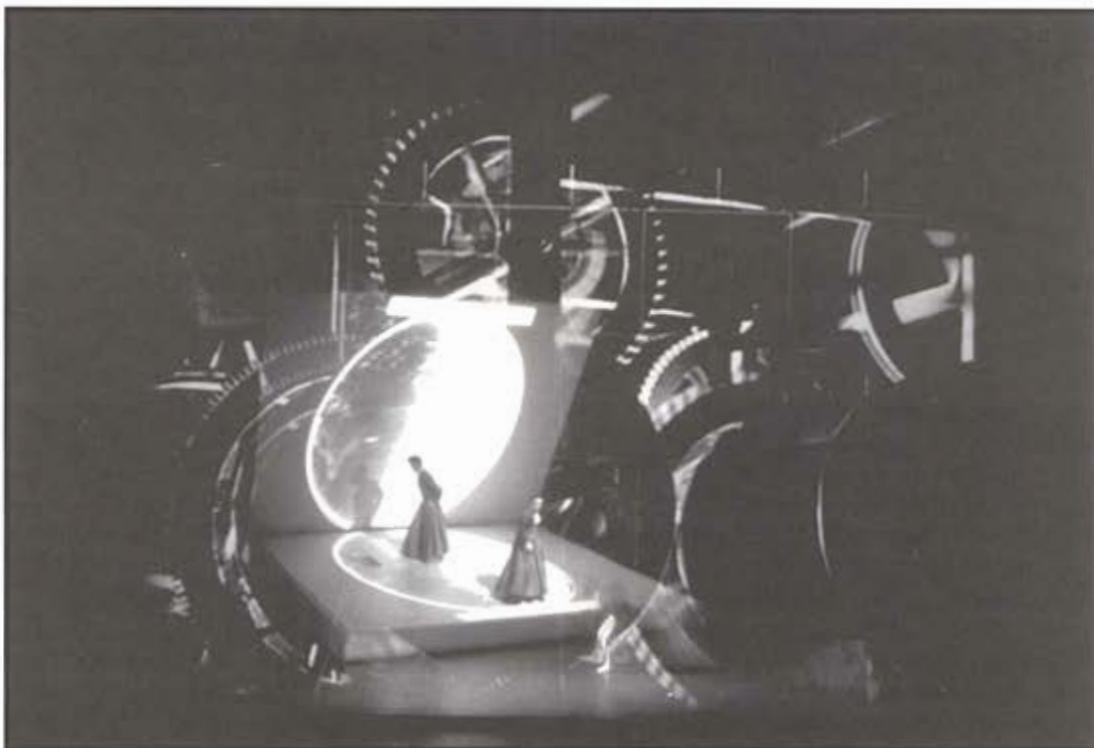
e l'inseguimento di tutto questo continuo scivolamento di territorio è molto faticoso, soprattutto per chi deve fare dell'arma della riflessione uno strumento essenziale.... Hai l'impressione di non avere quasi mai il tempo di riflettere su quello che fai, mentre in realtà conquistarsi questi spazi diventa essenziale; è necessario prendere distanza, non si può dedicarsi semplicemente a un inseguimento continuo di quel che esce, altrimenti si rischia di diventare un "gadgettista"... Trovare momenti in cui si riesce a prendere una distanza da tutta questa mobilità che hai davanti agli occhi, è una delle condizioni zen indispensabili da attuare.

HY - Considerando invece il ruolo dello spettatore, un nodo cruciale all'interno della vostra ricerca: crede che l'interattività rappresenti uno strumento per risvegliare il sistema dell'arte?

R. - Credo che in questo momento, più dell'opera, del manufatto sia importante la relazione che si crea, cioè il processo che l'opera fa scaturire; è in quel processo che un dialogo diretto con lo spettatore è veramente la nuova opera, non è più l'oggetto, che è semplicemente un innesco, ma la relazione che tu riesci a stabilire...

HY - In fondo, è la radice del teatro, la tecnologia ci ha riportati indietro di duemila anni...

R. - Sì è così, ed è per questo che abbiamo un interesse così forte verso l'esperienza teatrale, perché riconosciamo che il nocciolo sta lì, nella sua ritualità che bisogna riscoprire e mantenere, nella sua dimensione narrativa che è necessario tornare ad avere. Riscoprire il gusto del raccontare, dopo anni in cui questa dimensione è stata frustrata dalla concezione postmodernista, dal concettuale, dalla banalità della narrazione di tipo industriale, è un'altra condizione importante che deriva dall'esperienza del teatro. Insieme alla dimensione relazionale, che ci sta a cuore più di tutte: creare una dimensione partecipativa, non solo un'esperienza che ogni spettatore sedimenta dentro di sé. Questo è il passaggio che stiamo studiando in questo momento, quello dalla dimensione semplicemente interattiva alla complessità di quella partecipativa. ■

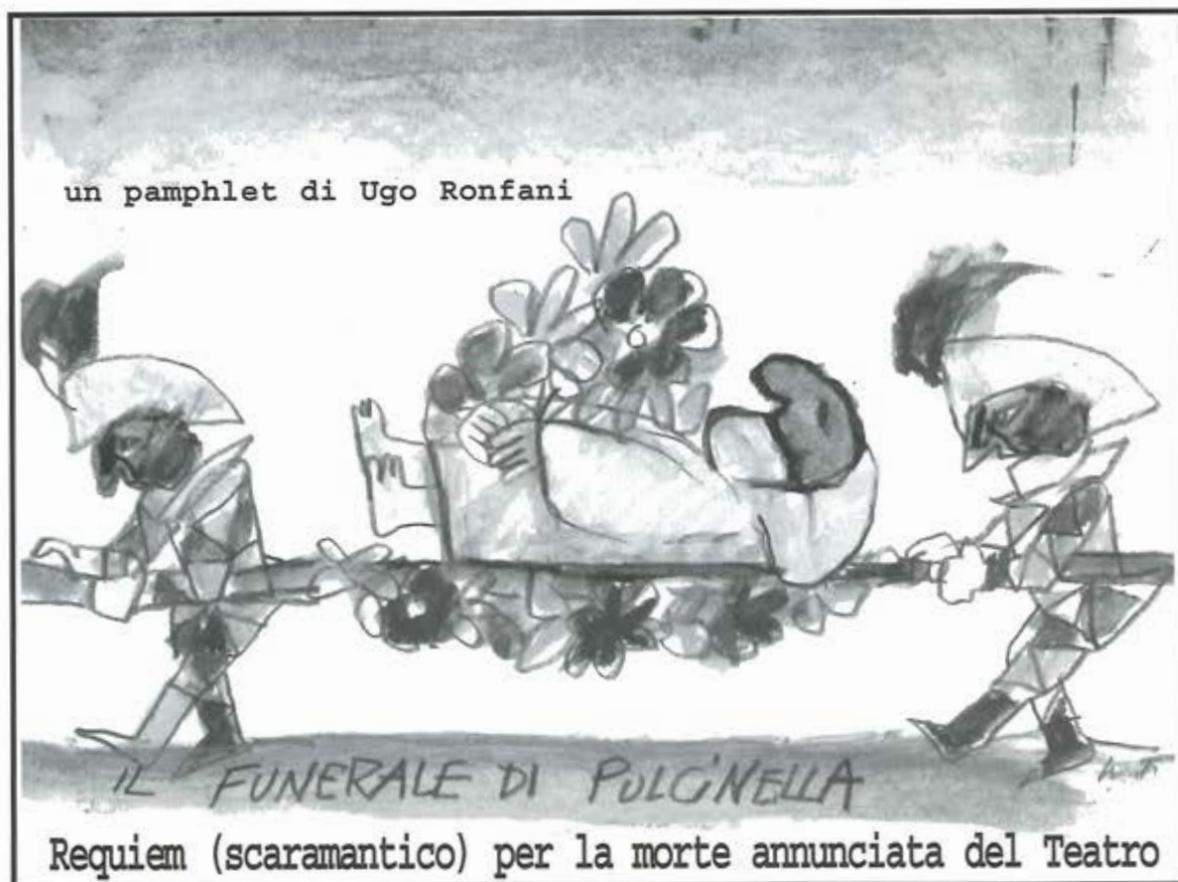


In apertura, un'immagine del Prologo a *Diario segreto contraffatto* (1985); nella pag. successiva, immagine da *Il fuoco, l'acqua, l'ombra* (1998). Nella pag. precedente, i membri di *Studo Azzurro*; in alto, una scena da *Kaspar Hauser* (2000).

formazione, promozione ed ospitalità con particolare attenzione al teatro di innovazione. Il lavoro di ricerca drammaturgia e scenica si articola attorno al recupero di alcuni aspetti della tradizione teatrale, riletti, però, con gli strumenti della contemporaneità. Il discorso poetico è influenzato dall'utilizzo originale di sistemi e tecnologie di riproduzione meccanica, digitale e analogica del suono e dell'immagine. Tra gli spettacoli più significativi *www.Dghamelin.Com.* (2002), con la regia e drammaturgia di Renzo Boldrini e Giacomo Verde, prosegue la ricerca sulla "multiscenicità" iniziata con il progetto "Teleracconto" sul rapporto tra elementi primari della composizione scenica e linguaggi di creazione e riproduzione digitale: un'ulteriore ricerca sul tecno-racconto che trova nella rete, nei suoi motori di ricerca, materiale sonoro, scenografico e testuale da unire alle suggestioni legate alla lettura della fiaba. Lo spettacolo indaga soluzioni poetiche e sceniche che mettono in relazione le tecniche di lavoro dei narratori e dei cantastorie con l'utilizzo di tecnologie che potenziano gli effetti evocativi e percettivi della comunicazione fra palcoscenico e platea.

Teatro del Rimbalzo
(www.teatrodelrimbalzo.it)

Nasce nel 1978 ad Alessandria. Partecipa a importanti rassegne, tra cui il Festival di Teatro Ragazzi di Muggia, il Festival di teatro di ricerca di Narni, di Santarcangelo di Romagna e di Lovere. Con *Un cappello Borsalino* (2001), la compagnia si appropria del linguaggio multimediale, attraverso cui ripercorre la storia di Borsalino con l'ausilio di strumenti digitali, come uno schermo interattivo con cui il narratore evoca le informazioni e le emozioni del racconto. Una reinterpretazione moderna del lavoro di un cantastorie d'altri tempi. La narrazione viene accompagnata da immagini (fotografiche, video ed elaborazioni in flash, il software di animazione per il web), non solo a supporto ma come ulteriore piano di narrazione, che si inserisce nel nuovo filone del cosiddetto *digital story-telling*, che unisce teatro e linguaggio multimediale. Interprete è Ombretta Zaglio, autrice-attrice-regista, cofondatrice del Teatro del Rimbalzo con il quale lavora da tempo nel settore di teatro ragazzi e giovani. C.F.



Il funerale di Pulcinella, di Ugo Ronfani, è in uscita presso le Edizioni Bevivino di Milano (pagg. 176, euro 12,50). Hystrio anticipa parti del capitolo introduttivo del pamphlet, che il sottotitolo presenta come "un requiem per la morte annunciata del Teatro". La farsa di Pulcinella - che dalle origini della Commedia dell'Arte ha recitato cento e mille volte, col suo camicione bianco e la nera maschera adunca, da ultimo col volto malinconico di Eduardo, il decesso e la resurrezione di tutti gli inguaiati

del mondo - è il pretesto per un'indagine, scandita da paragrafi tematici, sullo stato presente del teatro italiano. Che è oggi, per ammissione di molti, un malato non immaginario, la cui agonia - speriamo immaginaria - dura da quanto dura la saccenteria dei medici raccolti intorno al suo capezzale.

IL PIEDE E LA RUOTA, IL TESTO E LA SCENA - «È inevitabile, è giusto che il drammaturgo - non tenga più conto del tempo e dello spazio. - Suo unico universo è il testo - al cui interno egli è il dio creatore - che dispone a suo piacimento dei suoni, dei gesti, dei movimenti e dei colori - affinché sorga la vita stessa, nella sua verità». Povero Apollinaire, con la sua utopia surrealista del drammaturgo demiurgo, che inventa il mondo con la parola e la fantasia («Quando l'uomo volle imitare il movimento inventò la ruota, che a tutto assomiglia tranne che a una gamba, e fece così del surrealismo senza saperlo»: prologo di *L'Avenir est dans les oeufs*.) Oggi invece il testo è pretesto per dire il già detto, sulla scena il massimo dell'audacia consiste nel ripetere all'infinito e in metafora (ah, l'abusata parola!) i movimenti della mente e del cuore (Sofocle con il suo eroe storpio, Shakespeare, Pirandello) senza quasi mai l'audacia di cercarli facendo girare la ruota. Oggi, soprattutto in Italia, le avanguardie sono celebrazione (in ritardo: vedi la riproposta del futurismo), ripetizione, imitazione di modelli stranieri (anglosassoni e russi al presente). La precettistica della metafora, che il teatro pubblico, nel suo dna istituzionale, scambia spesso e volentieri per la quintessenza della pedagogia teatrale, è saldamente nelle mani della regia critica, che da trent'anni usa e stravolge i classici, sempre gli stessi, per dire e ridire, per l'appunto, il già detto, con gli arbitrari ornamenti e svolazzi delle continue riletture, fino al rovesciamento del senso, alla più sfacciata contraddizione, all'arbitrio gabbellato per invenzione. Disgraziatamente non si vedono, tra questi trasgressori, nuovi Jarry, Artaud, Ionesco; le loro prevaricazioni non raggiungono né potrebbero raggiungere la dirimpiente autonomia di *Ubu Roi* o di *La cantatrice chauve*. Sono perlopiù approssimazioni per difetto degli originali, se ne discute per comparazioni formali: Medea la barbara o Medea l'esclusa, Amleto rockettaro o Amleto incestuoso, Mirandolina adescatrice o Mirandolina femminista. Il testo viene manipolato nelle intenzioni, deformato nelle prospettive, contaminato con situazioni estranee. Senza complessi di inferiorità: faccio Shakespeare, dunque sono Shakespeare. Maldestramente applicati, Freud, Jung o Lacan forniscono alibi per esplorazioni, soltanto apparenti, dell'inconscio. L'insignificanza è presentata come la soglia del mistero. Pretenderebbero, regie del genere, di esplorare fin negli abissi la creazione teatrale, in realtà sono quasi sempre elucubrazioni formali, sovrapposizioni di stili, citazioni e autocitazioni fuorvianti. Ma il male peggiore di certa regia critica è nella sua smodata autoreferenzialità: che diventa, con il pretesto di favorire un approccio contemporaneo alle opere aggiornando stereotipi e metafore, un conglomerato di esercitazioni fini a se stesse, fuori e spesso contro il testo. La centralità del regista ha soppiantato la centralità dell'attore-mattatore, e questo è bene. Ma ha soppiantato anche la centralità dell'autore, il che non è bene. Non si dibatte intorno a Giordano Bruno, ma su come Ronconi mette in scena

Il Candelaio. L'asse del dibattito s'è spostato, la lettura dei registi di grido, la cui fama è nella baldanza delle trasgressioni, scatena nei giovani una gara ad imitarla. Non si fa Shakespeare (dopo averlo studiato e capito), si fa Shakespeare "alla maniera di". Nella logica più elementare della società dello spettacolo. (...)

REGISTA O GRANDE FRATELLO? - Nel teatro - avrebbe detto Orwell - il Grande Fratello oggi è il regista. Una figura che dispone di un potere totalitario. Rileggendo *1984* non avremo difficoltà a capire che nell'arte scenica è il regista che fissa i codici della rappresentazione, stabilisce insindacabilmente la neolingua del teatro, ha diritto di vita e di morte sui Winston Smith e le Julie del palcoscenico. Una "rivoluzione" necessaria, anzi vitale verificatasi da noi in ritardo, dopo la fine del secondo conflitto mondiale, si sta trasformando mezzo secolo dopo in una dittatura tanto più pericolosa in quanto aveva in origine l'aspetto di un evento provvidenziale. (...) Che cosa è accaduto perché la "rappresentazione emancipata" (espressione di Bernard Dort) con cui il regista, sostituendosi al capocomico e/o al direttore di scena, ricomponesse in un insieme le componenti dello spettacolo, comportasse alla fine nuovi squilibri? Perché all'ordine rozzo e imperfetto del vecchio allestimento capocomicale si sostituisse via via l'autorità esclusiva, ugualmente distorta e spesso arbitraria, della regia critica che non soltanto ordinava i vari elementi dello spettacolo ma li prevedeva e li fissava d'autorità, e predisponesse in anticipo i rapporti che avrebbero dovuto collegarli, e in queste sue scelte autoritarie oscurava o ampliava situazioni e figure, applicava a parer suo griglie estetiche o ideologiche, così riproducendo rispetto al passato disarmonici eccessi di segno opposto? Intendiamoci: non si tratta di andare a pescare in un platonico iperuranio gli archetipi dello spettacolo ideale, visto che esso si realizza nel relativo della storia, del costume e della società. Si tratta, però, di non impedire l'amalgama, all'incrocio dei tempi storici, di tutti gli elementi costitutivi con cui le "arti sorelle" (così le chiamava Brecht) concorrono a realizzare un genere composito come il teatro: che, per dire la sua parte di verità, non può e non deve parlare la neolingua orwelliana del Grande Fratello. (...) Nella regia è andata delineandosi, anche da noi, una doppia strada. Quella del regista - assemblatore delle "arti sorelle" (*Schwesterkunst*) di cui parlava il giovane Brecht, attento a costruire il suo meccanismo delle passioni e delle emozioni mediante con il concorso di tutti gli elementi dello spettacolo, in spirito di servizio, nel rispetto degli universali del testo, condivisi fin dal momento della scelta, cercati, approfonditi, semmai aggiornati: e in tal caso, nella ricerca di un teatro unitario in tutte le sue componenti, il limite (sia pure ampio sul piano degli interventi ri-creativi) consiste nel fondere testo e scena in una sorta di metatesto. (...) L'altra strada della regia - che in Italia è andata via via prevalendo, per un insieme di motivi: l'insediamento di registi autorevoli negli Stabili, l'assenza della figura del dramaturg altrove esistente, la trascurabile influenza di una drammaturgia contemporanea - è quella della trasformazione dell'allestimento in una sorta di testo scenico, autonomo o addirittura in opposizione al testo. Un esempio per tutti, quello del regista ceco Otomar Krejca, che prima di mettere in prova Strindberg, Cechov e Beckett elaborava in proprio partiture delle sue messe in scena così elaborate da rappresentare vere e proprie riscritture dell'originale: metodo che negli anni Ottanta, quando lavorò allo Stabile di Genova, fece scuola anche da noi. Un altro caso, estremo, quello di Marguerite Duras, ripreso spesso e volentieri dai nostri collettivi di avanguardia, che nel ribollire dei fermenti del '68 francese considerò la creazione teatrale come distruzione pura e semplice del testo(...). Sarebbe eccessivo dire, come taluni fanno che la regia critica, nel teatro italia-

no, si sia adagiata nell'imitazione del modello Ronconi. Si sottovalterebbero sia l'influenza di altre figure di prua del Novecento, da Visconti a Strehler a Costa, sia l'autonomo spirito di iniziativa di altri innovatori, come ha mostrato Claudio Meldolesi in *Fondamenti del Teatro italiano*, con un inventario sulla generazione dei nuovi registi dove alcune lacune sono compensate dall'impegno di un bilancio d'insieme. (...)

RICERCATORI E APPRENDISTI STREGONI - Anche nell'area sperimentale (sarebbe eccessivo parlare di avanguardie e/o di neoavanguardie alla stessa stregua dei movimenti europei degli anni Venti, quando ai trionfi estremi del teatro borghese si contrapposero l'espressionismo, il surrealismo e il futurismo: il convegno di Ivrea dell'87, nonostante un ambizioso programma fondativo, mise in luce la confusione e i ritardi dell'Off italiano) ci sono stati, senza dubbio, figure, tendenze e momenti che, attraverso per l'appunto la rielaborazione prevalentemente registica dello spettacolo, contribuirono al rinnovamento della scena. A parte una esagerata valutazione dei suoi effetti sul teatro italiano nel suo insieme (mentre in realtà questo - teatro pubblico compreso - non ha saputo assumere al suo interno, se non ai margini, i fermenti della sperimentazione, anzi si è verificato il confluire di non pochi fra gli sperimentatori verso le acque morte di una sostanziale restaurazione teatrale), vale in proposito il compendio, puntiglioso e convinto, che Franco Quadri ha fatto nei tre volumi einaudiani *L'Avanguardia teatrale in Italia*. La cui scansione storica, se non le euforiche conclusioni, sono sostanzialmente esatte: è stato il '67 la data della presa di coscienza dei gruppi detti da Quadri dell'avanguardia teatrale: l'anno in cui, dopo la confusione di tante frettolose applicazioni perlopiù di importazione, dopo l'ingestione-indigestione di esperienze venute dai quattro punti cardinali d'Europa, dopo un peraltro frettoloso addio al teatro di parola a profitto del teatro gestuale, del teatro visivo, del teatro terapeutico, del situazionismo politico-sociale, del teatricalismo e di altre tendenze e mode, i nuovi gruppi prima condannati alla semiclandestinità degli scantinati e delle sale di provincia si posero il problema di una loro presenza organizzata. Cinque anni dopo - 1972: intanto era stato metabolizzato il grande *chambardement* sessantottesco - il nuovo teatro passa dall'improvvisazione disorganica ad una fase di sperimentazione più omogenea, in un bisogno di riflessione critica e di assestamento. E a partire dalla fine degli anni Settanta, chiuso il decennio dell'improvvisazione e dell'alternativa, si moltiplicano gli avamposti periferici con l'appoggio degli enti di territorio, si rivendica l'attenzione (a lungo reticente) del governo centrale del teatro e delle sue strutture pubbliche (scontrandosi con il consociativismo delle maggiori istituzioni teatrali e con l'impermeabilità burocratica degli Stabili), fino a pretendere che si usi la parola teatro in senso, se non unitario, unificante. Da un lato, la parte più determinata e coerente inventariata da Quadri si è conquistata le sue sedi, il suo pubblico (giovane), i suoi statuti e le sue rassegne fuori, più che contro, il sistema in vigore, in una separatezza dei suoi linguaggi e dei suoi cerimoniali spiccatamente autoreferenziale. E dall'altro la parte di questa cosiddetta avanguardia è diventata incline al compromesso e all'integrazione in un sistema teatrale protetto, ha imparato a nuotare nelle acque non sempre limpide del teatro italiano e ha cominciato a prestare registi, attori e autori formati negli scantinati romani e nelle periferie milanesi agli Stabili e alle compagnie private: una metamorfosi tuttora in corso che la dice lunga sulla nostra attitudine gattopardesca di simulare il movimento per approdare all'immobilità. (...) Sulla sperimentazione vengono spontanee alcune considerazioni sulle quali non si è riflettuto abbastanza. La prima è che la distruzione dei codici non è, necessaria-

mente, una *conditio sine qua non* del nuovo teatro. Ad esempio, quella che è stata definita la drammaturgia dell'assurdo (Beckett, Ionesco, Pinter) si è volentieri accomodata delle forme del teatro tradizionale, quando non le ha indicate addirittura con maniacale puntiglio come nel caso di Beckett (o, in altro campo, Genet). Ciò può voler dire che il senso del discorso teatrale, sia pure in negativo, e non il modo, le tecniche umane, meno ancora l'apparato tecnologico, continua a contare più del resto. Altrimenti può succedere che un Roland Barthes, benché convinto che la secessione abbia diritto di cittadinanza, anzi sia benefica in un'arte democratica come il teatro, si sia alla fine stancato - come ha confessato su *Esprit* - della festa teatrale quando nel teatro l'uso arbitrario dei segni, una estetica delle contraddizioni finì a se stesse, la volgarità delle strutture semantiche: «*Sous la règle, découvrez l'abus: ho finito per vedere nel teatro, al momento in cui l'ho lasciato, troppe regole abusive perché potessi continuare a ricavarne piacere*».

LO SPETTATORE ADDORMENTATO - (...) Il pubblico di teatro, oggi, è quello degli abbonamenti. Una sfinge impenetrabile. Un enigma irrisolto. Disponibile a tutto, *blasé*, snob? O rassegnato, indifferente, scettico? Senza pubblico non c'è teatro, senza teatro non c'è pubblico. Come diceva Alfred Simon su *Esprit*, «*le théâtre reconnaît les siens*»: il che ci conduce ad aggiungere - mi pare - che il teatro, così com'è oggi, per sopravvivere ha bisogno di un pubblico abulico, pago di incantarsi guardando i cristalli del lampadario di Baudelaire, che non si aspetti alcunché in cambio. È una spiegazione comoda, soprattutto per i gestori della cosa teatrale, per i quali gli spettatori sono polizze di assicurazione da presentare all'incasso delle sovvenzioni. Sappiamo: non è da oggi che il pubblico di teatro è considerato come oggetto passivo. Da sempre, a ben riflettere: da quando il potere indossava i coturni degli dei dell'Olimpo per fare rispettare la democrazia della *polis* alla plebe adunata sui gradini dei teatri greci e romani. Educazione, catarsi. E si arrivò così alle liturgie medioevali delle laudi tra inferno e paradiso; si arrivò alle barricate teatrali dell'illuminismo e del Grand Soir del 1789, all'*amusez-vous* della restaurazione fino alle pochades della Belle Epoque. Le "ideologies musclées" del Novecento usarono il teatro per indottrinare il popolo; il comunismo ebbe Brecht, il fascismo italiano Forzano. E venne, nell'Europa del dopoguerra, la rigida pedagogia teatrale dell'*engagement*: da una parte o dall'altra, perché la guerra fredda aveva congelato il dibattito e con il dibattito la ragione: generosa mistificazione che in Francia sostituì il *théâtre de situations* di Sartre a quello del Front Popu e di Rolland. Teatro politico, che andava stretto agli autori dell'assurdo: ricordiamoci di Ionesco alla Huchette con sei spettatori in sala per la *Cantatrice*, di Beckett costretto ad aspettare sei anni per vedere in scena *Godot* rifiutato anche sulla *rive gauche*. Intanto i corni di caccia risuonanti fra i marmi di Palais Chaillot convocavano alla *fete théâtrale* di Vilar intellettuali di *gauche* e proletari della *banlieue*: era, alle 8 di ogni sera, l'incontro "storico" del teatro e del popolo; come ai tempi di Eschilo il potere culturale dettava le sue leggi, Madre Coraggio al posto di Atena. A Milano, al Piccolo di via Rovello, si suonava Mozart ma lo scopo era lo stesso: insegnare l'umanesimo socialista attraverso l'anima buona di Sezuan. Nobile progetto, magnanima costruzione che poggiava però sulle fragili palafitte dell'ideologia; e quando questa crollò con il Muro di Berlino rimasero le nostalgie e le commemorazioni. Poi la storia, con le sue amnesie, ripropose in scena il teatro di "prima della (mancata) rivoluzione", e tornarono le vecchie metafore *fourre-tout* dei classici riletti alla vacillante luce di una precaria contemporaneità.

Onore ai pionieri del Grande Sogno, quando l'indottrinamento ideologico era - anche in buona fede, perché no? - scambiato per la libera espressione di una democrazia teatrale diretta, e Stalin aveva i baffi del *bon père* di Picasso, Neruda, Aragon. Oggi la delusione e il disincanto (che alla fine ridussero in solitudine anche Vilar e Strehler) non ci impediscono di pensare ancora al Grande Sogno di un teatro popolare dove il pubblico non sia più oggetto ma soggetto dell'evento. Ritorna e s'allontana e ritorna, questo sogno, come l'eterno, ammaliante movimento delle onde del mare (*la mer toujours recommencée*: Valéry, *Cimitero marino*). Intanto, però, il foyer di certe prime del Piccolo si trasforma in un salotto mondano della nuova "Milano da bere". (...)

UNA CRITICA CHE NON C'È PIÙ - Gobetti ha affermato che «c'è una sola riforma da proporre per la critica che i giornali dedicano agli spettacoli teatrali: abolirla». Un semplice scarto di umore o la constatazione, da parte dell'autore della *Frusta Teatrale*, che già ai suoi tempi la critica non riusciva ad esprimere una «superiore, razionale serenità»? Per come oggi vanno le cose sembra più plausibile la seconda ipotesi: che Gobetti avesse previsto in anticipo, amaramente, la fine della critica. Che cosa accade oggi, infatti? Produttori, registi e attori suonano la grancassa prima di ogni debutto per dire tutto il bene che pensano del loro spettacolo; la pubblicità a pagamento viene di rincalzo; il gregge degli abbonati accorre alle prime e si mescola alla microsocietà mondana in servizio permanente effettivo, e al calar del sipario l'applauso è inevitabile ed il fischio escluso come un residuo di barbare usanze. In questo contesto predeterminato il critico di professione non dispone più della protezione che di solito si accorda alle specie in via di disparizione come il panda: ha perso il sacrosanto diritto di occupare una prestigiosa poltrona in prima fila e, confuso con la folla anonima degli abbonati, si guarda bene dal farsi vedere con in mano il copione dello spettacolo, perché tanto il testo è ormai pretesto per l'allestimento, o di scrutare con il binocolo la mimica degli interpreti, visto che la recitazione ormai obbedisce alle forme di straniamento alla moda. Poi, il critico spodestato dei suoi poteri dovrà dire quel che pensa nelle trenta, quaranta righe concessegli sul giornale, venti sul rotocalco. Sarà sbrigativo fino al luogo comune, userà aggettivi invece di esprimere giudizi e al diavolo l'analisi, vezzo dei pedanti. Altro che «smontare l'opera pezzo a pezzo», come Gobetti proponeva. Il critico mette cariche di dinamite sotto lo spettacolo e fa saltare tutto in aria come Pietro Micca; a meno che il *fair play* dello *star system*, le solidarietà politiche o cose del genere non consiglino la prudenza: anche il critico, dopotutto, tiene famiglia. Soltanto sui quotidiani di provincia, dove sopravvivono le Terze Pagine con il venerabile elzeviro, il critico di teatro (un redattore che esplica anche altre mansioni o un pubblicitario rassegnato ai minimi sindacali) ha a disposizione gli stessi spazi, magari due colonne, di cui godevano i D'Amico, i Simoni, i De Monticelli, gli Alvaro, i Flaiano. Ma le penne, ahinoi, non sono più le stesse; in queste superstiti mega-recensioni l'erudizione da biblioteca si confonde con gli scampoli promozionali degli uffici stampa, il birignao di una critica museale si alterna al gossip dei rotocalchi. Per il piacere del lettore di provincia che può credere, leggendo, di partecipare anche lui della grande, immaginaria liturgia teatrale delle metropoli. Fenomeno recente, invece, è il manifestarsi su Internet di una critica giovane e ribelle, che esprime impazienze e dissensi e arriva alla stroncatura: nipotini di Flaiano, di Terron e di Almansi, ma senza altra carta di credito se non la loro giovinezza. È giocoforza arrendersi all'evidenza: la critica teatrale agonizza. Per le ragioni già intuite da Gobetti: la

mancanza di una società culturale di fermi principi, di una superiore razionalità, del distacco dai pregiudizi ideologici e dagli "interessi di bottega".

PANGLOSS, VOLTAIRE E BARTALI - Giunto alla fine, il lettore che preferisce l'ottimismo pacioso di Pangloss all'ironia acre di Voltaire, sarà tentato di concludere che *Il funerale di Pulcinella* è un libro iettatorio. E che il pensiero, assai corto, di chi l'ha scritto non va oltre la formula «Tutto da rifare» per cui andò famoso, soprattutto sui giornali umoristici, il grande pediatore toscano Gino Bartali. Nel teatro, sicuramente sì: tutto da rifare. Ma anche nella società, nella cultura, nel governo del paese: e il Padreterno strafalchini l'autore di queste pagine se ha inteso fare un discorso partigiano. Di parte politica. Una società ha la classe politica e le istituzioni che si merita: assioma piuttosto complicato che spiega l'accigliato pessimismo di Bartali e che ci invita a non farci illusioni. Chi sogna un teatro che sia ancora «il tempio laico dove l'uomo dibatte le gravi questioni del proprio tempo» (chiedo scusa per la formula *demodée*), e non un'appendice festaiola del Gran Circo mediatico, pedala a tutta forza verso il paese dell'Utopia come Bartali sulle pendici del Tourmalet. Il che è vagamente ridicolo, come ridicolo sarebbe inscrivere il futuro del teatro "tempio laico etc." nel pensiero dei padri fondatori del Risorgimento, brontoloni e profetici, come Mazzini e D'Azeglio, con sottofondo verdiano: «Fatta l'Italia, bisogna fare gli italiani». Il che ci riporta alla vecchia storia dell'uovo e della gallina. Non ridiamo troppo, per favore. Chiediamoci seriamente, invece, se non sia venuto il momento di abbinare al tricolore, sventolato dal Colle sopra le teste litigiose dei politici, anche la bandiera dell'Europa: per disporre di qualche anticorpo contro i nostri particolarismi atavici: leghe comunali, repubbliche marinare, Borboni e Savoia, fascisti e antifascisti, laici e cattolici, nordisti e sudisti e cose simili. Per ricomporre lo specchio rotto delle diversità e cercare di costruire, finalmente, un'identità italiana. C'entra per qualcosa, tutto questo, con il teatro? Penso di sì: senza questa conquista identitaria non avremo mai un teatro in cui ci si possa riconoscere altrimenti che come in uno specchio rotto. Lo so bene: per un verso è come aspettare Godot. Ma *en attendant* (attesa illimitata se non ci muoviano tutti, come formiche volenterose, per "fare l'Italia degli italiani": che è la rivoluzione più difficile, quella personalista) si può cominciare a ripetere con Bartali, infastidendo i Pangloss del potere, che anche per il teatro «tutto è da rifare». Senza proporre però, per carità, formule magiche, esorcismi o miracoli. Al capezzale di Pulcinella, consci che la crisi del teatro è in fin dei conti una tragedia risibile di fronte a questioni come gli squilibri ecologici, la fame nel mondo o il riarmo, ci rendiamo conto che la scena adatta per rappresentarla è quella del grottesco, inventato proprio per ridere delle cose serie. Un tempo, ingenui e sprovvisti, credevamo che si potessero inventare e proporre regole per il buongoverno del teatro: era quando, finita la guerra con lo spettacolo pirotecnico di Hiroshima, *nous étions partis à la conquête de toutes les richesses du monde* (Jean Daniel, dal *Paese delle Meraviglie dei vent'anni*). Oggi ci limitiamo a scuotere la testa come Bartali, anche perché l'esperienza ci ha insegnato a diffidare dei riformatori ad oltranza, inclini a confondere i falansteri con i lager. Appartiene a chi scrive, tuttavia, un testardo rifiuto a partecipare al conformismo generale (chiamiamolo "sindrome di

Pangloss") recitando da bastancontrario la commedia della disperazione: troppo comodo. Ho già detto di temere che, questa volta, Pulcinella le cuoia possa tirarle sul serio, ma non fingiamo di impiccarci all'albero miserello del teatro come Vladimiro e Estragone. Non ce l'hanno fatta, i due clown che ci rappresentano: usata per farla finita la corda che sosteneva i loro pantaloni si spezzava; troppo fragile, niente suicidio. Non resta che continuare a camminare in tondo sulla pista del Grande Circo. Anche se il movimento circolare ti riporta sempre al punto di partenza. È ridicolo, assurdo, ma che altro fare se non "aspettare Godot"? O il suo messaggero bambino: piccolo angelo senza potere, povero diavolo che vuole prenderci in giro? Continuando a camminare in tondo come Vladimiro e Estragone, non fosse che per abitudine, possiamo pur sempre ingannare l'attesa. Un giorno Godot arriverà: come no? Quando sul video cadrà la neve grigia del tubo catodico e della noia, quando tutti sapranno tutto di Shakespeare, di Feydeau e di Pirandello, quando l'ultimo Amleto sarà morto centenario nel suo letto, quando Giulietta invecchierà in convento come Rossana, quando i comici ci avranno insegnato l'arte di ridere in silenzio. Quando un nuovo Sofocle, forse venuto dal Terzo Mondo o da Marte, ci racconterà di un altro Edipo, di un'altra Elettra, di un'altra Antigone che abitavano nelle torri di New York, o che hanno solcato gli spazi su un'astronave e a noi parrà di essere immersi nella luce di un nuovo mondo, di assistere allo svolgimento di Storie di un futuro immaginario. Perché no? La speranza non ha limiti, perché è dentro la nostra testa e il nostro cuore. È questa l'attesa di Godot: per lo meno nel teatro. ■

2003.04

Teatro delle Briciole
Teatro al Parco
Teatro Stabile di Innovazione

Comune di Parma
Provincia di Parma
Regione Emilia-Romagna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo
E.T.I. - Ente Teatrale Italiano

www.briciole.it



Ancona

Fiocco azzurro nella casa degli Stabili

di Claudia Gentili

Non capita tutti i giorni che il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali conceda il riconoscimento di Teatro Stabile a interesse pubblico. Anzi, non capitava da sette anni, quando il prestigioso e impegnativo *imprimatur* fu consegnato al Metastasio di Prato. A giugno di quest'anno, il Teatro Stabile delle Marche è entrato a far parte dei sedici enti nazionali per la prosa. Un obiettivo raggiunto dopo anni di lavoro tenace e di "fine sartoria". Oggi infatti, molti dei "100 teatri" per cui è famosa la regione Marche sono tessuti insieme in questa trama unica e virtuosa di collaborazione e unione di forze che ha radici lontane. Nel 1994, la Tee (Teatro Europa

In alto Andrea Calmi e Romina Veschi della Compagnia Giovani in *L'isola*, regia di Paola Galassi; sotto, i direttori dello Stabile marchigiano Giampiero Solari e Tommaso Paolucci

Esperimenti), con l'ingresso di Comune e Provincia di Ancona e della Regione, fonda il Teatro Stabile privato. Ad assumerne la direzione per prima fu Valeria Moriconi, affiancata da Velia Papa (anima di Inteatro di Polverigi), Marco Morico e Paola Magliola. Poi ci fu Simona Marchini. Infine, riconfermati nel loro mandato fino al 2005, vennero nominati Giampiero Solari e Tommaso Paolucci. È il 1999, l'anno della svolta. A sostegno dello Stabile nasce anche la Fondazione "Le città del teatro", un'associazione di enti locali, aziende e singoli imprenditori che di recente è cresciuta assorbendo il Teatro Stabile privato d'innovazione "Teatri in rete" della provincia di Pesaro diretto da Massimo Puliani. Lo Stabile è in sostanza un alveo comune che oggi raccoglie l'energia e la vitalità di tutto un territorio assetato di cultura e che ha la sua nuova casa nell'anconetano Teatro delle Muse, riaperto l'anno scorso dalla bacchetta del maestro Riccardo Muti. Il perché di questo riconoscimento? A un contabile basterebbero i numeri: 21 spettacoli prodotti dal 1999 al 2003; il 40% di organico artistico con 48 attori diplomati dei quali 20 già coinvolti nelle produzioni e 5 talenti accettati da altre accademie in 4 anni di Scuola di avviamento al teatro (da 2 anni anche per bambini); 130 città coinvolte, 1176 repliche e 622.580 spettatori. Ma né il teatro, né il pubblico - gli abbonati alla sola stagione di prosa anconetana sono aumentati in maniera esponenziale, rag-

giungendo il 2,4% della popolazione - si nutrono di numeri. E lo sa bene il direttore artistico Giampiero Solari (per anni regista di Paolo Rossi e oggi, fra gli altri, di Giorgio Panariello) che ha deciso di puntare sulla produzione di nuovi spettacoli, a iniziare nel 1999 da *Brancaleone*, *viaggio di fine millennio* (testo di Age-Scarpelli-Monicelli interpretato da Massimo Venturiello). Nascono sotto il segno dello Stabile marchigiano il debutto teatrale italiano di Claudia Cardinale e quello di Giorgio Panariello rispettivamente in *Come tu mi vuoi* e *Il borghese gentiluomo* (stagione 2002-03), come anche il nuovo spettacolo di Daniele Luttazzi. «Più che sulla struttura come fanno molti teatri in Italia abbiamo deciso di puntare su produzione, formazione e ospitalità a cui va circa l'85% dei fondi»,

spiega il direttore Tommaso Paolucci, un passato da attore, fondatore insieme a Gabriele Salvatores ed Elio De Capitani della Compagnia dell'Elfo, nonché della Compagnia della Rancia con Marconi e Renzullo. «Nel prossimo triennio ci saranno altri importanti progetti produttivi. Due in particolar modo che, oltre ad istituzioni nazionali, coinvolgeranno partner in Spagna, Germania e Francia». Così, se il 2005 punterà dritto verso la ribalta europea, il 2004 sarà l'anno di "contenimento", con le tournée delle ultime produzioni. Oltre a tre spettacoli della Compagnia Giovani dello Stabile e

In meno di dieci anni dalla sua nascita, lo Stabile delle Marche è entrato a far parte dei sedici enti nazionali per la prosa - Una rete di oltre cento sale, la Fondazione "Le città del teatro", l'ingente numero di produzioni, la scuola di teatro e la Compagnia Giovani sono i fiori all'occhiello della struttura guidata da Giampiero Solari e Tommaso Paolucci



a Panariello, viaggeranno in Italia due dei tre spettacoli della trilogia su Bernard-Marie Koltès *Lotta di negro contro cani* con Remo Girone e *Nella solitudine dei campi di cotone*, installazione di Mario Martone con le voci di Claudio Amendola e Carlo Cecchi. E proprio quest'ultimo, profondamente legato sia a Paolucci che a Solari, suo allievo e collaboratore già dal 1980, terrà a battesimo la prossima stagione dello Stabile delle Marche con *Sei personaggi in cerca d'autore* grazie anche all'accordo di collaborazione e sostegno alla distribuzione con l'Amat (Associazione marchigiana attività teatrali), la quale attualmente cura la gestione di gran parte dei "cento teatri" marchigiani. ■

Milano

UNA FACTORY PER LA CULTURA in scena a Palazzo Litta

Nel cuore di Milano, in uno dei palazzi più belli di epoca settecentesca, sta per sorgere un nuovo centro culturale. Si chiamerà "Una factory della cultura" e prevede l'acquisizione, da parte dell'Associazione culturale Palazzo Litta e del Teatro Litta, che da diciotto anni gestisce la sala omonima interna al palazzo, del Cortile dell'Orologio, del bar (dove è già funzionante, dopo il recente maquillage, il Boccascena Caffè), di una saletta attrezzata per corsi di recitazione e scrittura creativa, di locali da adibire a foresteria e spazi espositivi e dei "magazzini della cavallerizza", ovvero le antiche scuderie che si trasformeranno in una sala da 70-80 posti destinata alla drammaturgia contemporanea italiana. Al momento le istituzioni che hanno deciso di sostenere il progetto sono: l'Agenzia del Demanio che, subentrata nella proprietà alle Ferrovie dello Stato, abbuonerà per vent'anni i canoni di affitto al teatro a compensazione delle spese di ristrutturazione (le previsioni si aggirano sui 2 milioni di euro); la Regione Lombardia (250 mila euro a fondo perduto, più un prestito di 750 mila); la Fondazione Cariplo (225 mila euro) e il Rotary Milano. Anche il Comune di Milano si è schierato a favore del programma secondo modalità che sono in via di definizione. Trattandosi di un palazzo protetto dalle Belle Arti, il progetto di ristrutturazione va nella direzione di un intervento conservativo e di recupero delle caratteristiche storiche dell'edificio. Buona parte dei lavori (e dei costi) riguarderà l'adeguamento funzionale, ovvero nuovo impianto di climatizzazione e nuovo impianto elettrico, ristrutturazione di camerini, uffici e sottopalco, ma è altrettanto vero che pure l'occhio vuole la sua parte. La sala e il foyer riavranno i colori originari (le stratigrafie-campione ne hanno rivelati diversi, dal verdino all'oro, dal rosa all'avorio), mentre saranno cambiati o restaurati gli infissi e i pavimenti e ci si potrà sedere su nuove poltrone. Un bell'esempio di incontro tra pubblico e privato che, speriamo, non rimanga un caso isolato. Anna Ceravolo



Teatro Franco Parenti LIBERTÉ ET VARIÉTÉ

Stagione 2003/2004

Dal 23 settembre al 12 ottobre

TECOPPA
di e con **Piero Mazzarella**
regia di Marco Rampoldi
al Teatro Ciak Le Marmotte
(Spettacolo fuori abbonamento)

Dal 24 settembre al 12 ottobre

CREDITORI
di **August Strindberg**
regia di Mario Morini
con **Milena Vukotic**
Umberto Ceriani, Elia Schilton

Dal 30 settembre al 12 ottobre

SESSO CON LUTTAZZI 2004
di e con **Daniele Luttazzi**
(Spettacolo fuori abbonamento)

Dal 4 al 19 ottobre

MI VOLEVA STREHLER
di Umberto Simonetta
e Maurizio Micheli
regia di Luca Sandri
con **Maurizio Micheli**
al Teatro Filodrammatici
(Spettacolo fuori abbonamento)

Dal 14 al 26 ottobre

**RAGAZZE SOLE
CON QUALCHE ESPERIENZA**
di Enzo Moscato
diretto e interpretato da
Geppy Gleijeses
con Gennaro Cannavacciuolo
Tonino Taiuti

Dal 15 al 31 ottobre

QUANDO TORNA LA PRIMAVERA
di Arnold Wesker
regia di Memè Perlini
con **Simona Marchini**
e Gigi Angelillo

Dal 28 ottobre al 9 novembre

TUTTO PER BENE
di Luigi Pirandello
regia di Jura Ferrini
con **Gianrico Tedeschi**

Dal 4 al 16 novembre

4:48 PSYCHOSIS
di **Sarah Kane**
regia di Daniele Abbado
con **Giovanna Bozzolo**

Dal 13 al 23 novembre

ODISSEA
di Omero
adattamento e regia di M. G. Cipriani
scene e costumi di Graziano Gregori
con **la Compagnia
del Teatro del Carretto**

Dal 18 novembre al 7 dicembre

AIOVIU'
testo e liriche di **Joe Di Pietro**
musiche di **Jimmy Roberts**
regia di Vito Molinari
con Marisa e Paola Della Pasqua
Luca Sandri, Roberto Recchia

Dal 25 al 30 novembre

**LA BIBBIA HA (QUASI)
SEMPRE RAGIONE**
di e con **Gioele Dix**
musiche dal vivo di Cesare Picco
collaborazione artistica di
Andrée Ruth Shammah

Dal 9 al 21 dicembre

**METTETEVE A FA'
L'AMMORE CU' MME!**
di **Eduardo Scarpetta**
regia di Arturo Cirillo
con A. Cirillo, M. Dalisi, G. Ludeno

Dal 12 al 21 dicembre

**LA BUFFA HISTORIA
DI CAPITAN FRACASSA**
musiche di **Roberto De Simone**
regia di Mico Galdieri

Gennaio

VARIÉTÉ
uno spettacolo di
Andrée Ruth Shammah
e Monica Maimone

Dal 9 gennaio all'8 febbraio

TANGO DI LUNA
coreografie di Susanna Beltrami
con **Luciana Savignano**

Dal 10 al 22 febbraio

**ALCESTI O LA RECITA
DELL'ESILIO**
di **Giovanni Raboni**
regia di Cesare Lievi
con Ester Galazzi
Roberto Trifirò
Gianfranco Varetto

Dal 9 marzo all'8 aprile

GARIBALDI AMORE MIO
di e con **Maurizio Micheli**

Dal 23 marzo all'8 aprile

LA MORTE DEI COMICI
di **Lorenzo Beccati**
e **Valerio Peretti Cucchi**
regia di Paola Galassi
al Teatro Ciak Le Marmotte
(Spettacolo fuori abbonamento)

Dal 14 al 30 aprile

GIULIETTA DEGLI SPIRITI
di **Federico Fellini**
regia di Valter Malosti
con **Michela Cescon**

Dal 15 aprile al 9 maggio

ORCO LOCO
di Andrea G. Pinketts
regia di Andrea Dalla Zanna
con **Francesco Baccini**
al Teatro Ciak Le Marmotte
(Spettacolo fuori abbonamento)

Dal 4 al 30 maggio

ESULI
di **James Joyce**
regia di **Mario Morini**

Abbonatevi subito al numero 02 59995700
via Pier Lombardo, 14 - www.teatrofrancoparenti.com

Banca Intesa



teatro de gli incomminati



2003/2004

TEATRO STUDIO

Dal 23 ottobre al 2 novembre 2003

FRANCO BRANCIAROLI

IN EXITU
di
Giovanni Testori

una delle più celebri opere drammatiche del grande scrittore lombardo,
riproposta, a dieci anni dalla sua scomparsa, nella forma che diede vita
ad uno dei più importanti avvenimenti teatrali degli anni ottanta.

Per informazioni: 0272333222

Regione Lombardia
Cultura, Musei e Attività
della Lombardia



Franco Branciaroli

in

CALIGOLA

di Albert Camus

scene di Giacomo Andrico

costumi di Gianluca Sbicca, Simone Valsecchi

regia **Claudio Longhi**

COS'E' L'AMORE

di Franco Branciaroli

con **Franco Branciaroli**

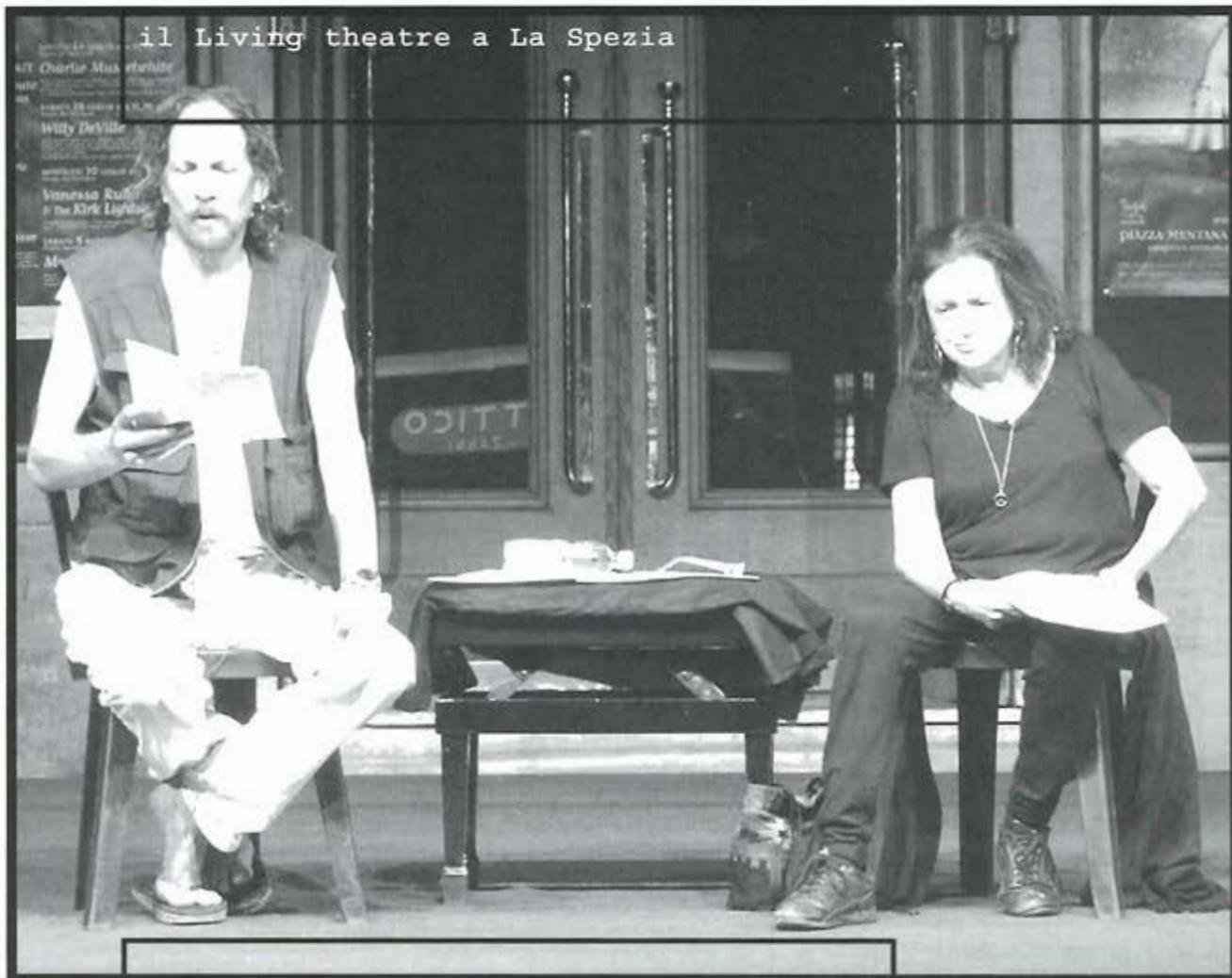
scene Giacomo Andrico

costumi Gianluca Sbicca, Simone Valsecchi

luci Juraj Saleri

regia **Claudio Longhi**

il Living theatre a La Spezia



TEATRO D'AMORE E D'ANARCHIA

di Anna Maria Monteverdi

Due serate
di poesia
in cui si
parla di
Piscator, di
Julian Beck e
dell'importanza
della memoria

Judith Malina e Hanon Reznikov del Living theatre sono stati invitati da Oreste Valente, attore e regista nonché direttore artistico del festival "Portovenere Donna", alla Spezia l'ultimo giorno di luglio, riuscendo così a smuovere un po' le acque in un territorio sempre più stagnante quanto a creatività e progettazione culturale. Per il programma teatrale estivo la direzione di Antonello Pischedda, evidentemente più attenta al valore numerico del pubblico che non alla qualità delle proposte artisti-

politico secondo il Living theatre e l'eredità che lei ha raccolto dal suo maestro Erwin Piscator, fondatore del Proletariches Theater, «il cui pensiero ha toccato tutte le sperimentazioni sulle forme artistiche contemporanee». Malina ama molto le costruzioni scenografiche "tecnocratiche" di Piscator, ricche di strutture a più piani, di pareti di proiezione per diapositive o film. Il vero lascito di Piscator - dichiara - è che «oggi il teatro si può fare ovunque; grazie alla sua idea di teatro totale tutto quello che facciamo nella nostra vita quotidiana è davvero un

che, aveva convocato i comici televisivi Anna Maria "Sconsolata" Barbera e Panariello. Sarà anche per questo che l'inattesa comparsa della coppia Malina-Reznikov sul palco allestito all'aperto in Piazza Mentana davanti al Teatro Civico è diventata un evento da ricordare, una serata davvero speciale in cui si sono mescolate poesia, argomentazioni politiche, sguardi e azioni sceniche. L'evento intitolato *Labirinti dell'immaginario* è stato inaugurato a Napoli, a Castel Sant' Elmo, in occasione dell'omonima mostra-omaggio a Julian Beck organizzata dalla Fondazione Morra (3 luglio-28 settembre 2003). Il reading poetico è aperto da una raggianti Malina con una sua poesia *Love and politics*, in cui la visione libertaria della vita genera una nuova classicità, cui seguono i ricordi in forma di poesia tratti da *La vita del teatro* di Beck. Malina, fra una lettura e l'altra, illustra il significato del teatro

momento di teatro, ma non nel senso che è finzione ma che è azione drammatica, rinnovato e consapevole modo di essere». Ancora sull'impegno dell'attore seguendo il pensiero di Piscator: «Il lavoro del regista è effimero, il lavoro dell'attore è nella testa; quando un attore entra in scena qualcosa succede, c'è un senso elevato in questo comunicare a teatro con altre persone, è un modo più intenso di vivere, è come vivere un più alto senso di realtà. Dobbiamo avere qualcosa di importante da dire, qualcosa di "bruciante" per noi, non ci deve essere culto della personalità né egoismo». C'è una frase di Piscator che Malina cita dai suoi *Diaries 1947-1957*: «Vorrei fare di ogni attore un pensatore e di ogni drammaturgo un combattente». Sul palco Malina racconta il momento in cui scoprì «la bella storia degli anarchici» da cui ha appreso «come è possibile organizzare tutta la nostra vita da un altro punto di vista che non sia quello del potere e del profitto» e che ha portato lei e Julian Beck a concepire quella forma di «rivoluzione permanente» che è il loro teatro, «teatro migliorativo», «teatro della consapevolezza sociale». La coppia dà poi corpo e voce all'immagine anarchica di *Utopia* che «non sta in nessun luogo perché non è un punto ma una linea dove dirigersi» ed emoziona il pubblico mostrando anche alcuni brevi frammenti dell'*Antigone*, spettacolo-manifesto del pacifismo. Il Living oggi, grazie alla drammaturgia di Hanon Reznikov (quattro delle sue più recenti opere sono state rappresentate e pubblicate anche in Italia: *Zero Method*, *Anarchia*, *Utopia* e *Capital changes*) legata ai grandi temi dell'anarchismo con un riferimento diretto a Errico Malatesta, esplora nuove forme di appello diretto allo spettatore mettendolo in una condizione di responsabilità materiale e morale nei confronti dei personaggi e di quello che rappresentano. In *Capital changes*, a cui Hanon e Judith accennano con un breve passo durante la serata spezzina, il Living theatre mette in scena proprio il lungo cammino del capitalismo. Gli spettatori comprano certificati di credito che corrispondono ai diversi personaggi della Storia e ne decretano così anche le rispettive "quotazioni sul mercato", cioè il loro destino di vita o di morte; trasformando il teatro in un affollato e rumoroso mercato azionario.

È sempre tempo di Antigone

Judith Malina e Hanon Reznikov hanno partecipato anche al progetto *Il tasto di Aladino* sulla "memoria olivettiana", a cui sempre Valente ha lavorato quest'inverno ad Ivrea e che è stato presentato alle Grazie il primo agosto in occasione del Festival "Portovenere donna". Nella prima parte Sara Bertelà ha letto e interpretato un testo, *Macchinerie*, ispirato alla mitica macchina da scri-

vere Lettera 22; nella seconda parte Judith e Hanon hanno letto poesie politiche e raccontato del ricchissimo archivio (conteso dalla New York University e da Yale) che la stessa Judith sta raccogliendo da oltre cinquant'anni. «Bisogna conservare tutto. Non sai cosa nel



In queste pagg. Judith Malina e Hanon Reznikov.

tempo diventa prezioso, cosa potrà servire a chi cercherà di capire che cosa è il teatro, questa cosa effimera, questa cosa inesplicabile e trascendente che è il teatro. La memoria serve per non ripetere gli errori del passato. Possiamo avanzare e possiamo capire dove vogliamo andare». La sera stessa incontriamo Judith e Hanon all'Hotel Paradise a Portovenere che ha una splendida terrazza sul Golfo. Parliamo della serata emozionante del giorno prima alla Spezia e dell'attualità dell'*Antigone*: «È sempre il tempo giusto per fare *Antigone* perché le guerre sono sempre in corso. Era il tempo giusto per l'*Antigone* quando ci avevano chiamato in Israele nel 1982 e scoppiò la guerra in Libano; era il tempo giusto per un'*Antigone* "clandestina" quando negli anni Ottanta eravamo in Polonia ad appoggiare il gruppo di Solidarnosc e Havel era in prigione. Con tutti i problemi del mondo non c'è però motivo di perdere la speranza». Raccontano con entusiasmo della grande mostra di Castel Sant'Elmo. Oltre ai materiali storici del Living theatre e di Beck, sono state allestite installazioni visive e sonore di artisti contemporanei; il programma prevede inoltre, performance, reading e concerti legati alla memoria e all'influenza, diretta o indiretta, del Living theatre e di Julian Beck nell'arte contemporanea (tra gli artisti ospiti, Nanni Balestrini con i fondali video di

TEATROLITTATeatro Litta
Corso Magenta 24_Milano
tel 02_86454546www.teatrolitta.it
info@teatrolitta.it**TEATRO LITTA**
una factory
per la cultura**LUNATICA**abbonamento
6 ingressi a teatro
48 euroLunatica è la card per andare
al Teatro Litta seguendo i
nostri cartelli.**STAGIONE 2003_04**Tra piccoli Shakespeares
Rocco e i suoi fratelli
Aspettando Godot
Labyrinth
Dialogo Il commarano
Noccioline
Il giro di vite
Il fucile della donna ragno

Corso di scrittura narrativa

INFORMAZIONI Teatro Litta 02_86454546 chiara agovio@teatrolitta.it

Corso di teatro da 6 a 99 anni

INFO ED ISCRIZIONI Teatro Litta 02_86454546

TEATRO MANZONI**STAGIONE TEATRALE 2003 - 2004**

Dal 7 ottobre al 2 novembre

GIANFRANCO D'ANGELO
BRIGITTA BOCCOLI*Il paradiso può attendere*

di Harry Segall

adattamento di Mario Scaletta

con la partecipazione di **MILLY FALSINI**

Regia di Anna Lezzi e Gianfranco D'Angelo

Dal 4 al 30 novembre

MARIA AMELIA MONTI
ANTONIO CATANIA*Ti ho sposato per allegria*

di Natalia Ginzburg

Regia di Valerio Binasco

Dal 3 dicembre al 4 gennaio

MARCO COLUMBRO
con **FRANCESCA DRAGHETTI**e con **CRISTINA PIETRO**
BORGOGNI DE SILVA*Funny Money*

tutti pazzi per i soldi

di Ray Cooney

Regia di Patrick Rossi Gastaldi

Dal 6 gennaio al 1 febbraio

MARIANGELA MELATO
Madre Courage e i suoi figli

di Bertolt Brecht

Regia di Marco Sciaccaluga

Scena di Matthias Langhoff

Dal 3 al 29 febbraio

GIANFRANCO JANNUZZO
Nord & Sud

di Gianfranco Januzzo

e Renzino Barbera

Regia di Pino Quartullo

FUORI
ABBONAMENTO

Dal 2 al 7 marzo

ADRIANA ASTI*Stramilano**(DieNOTT - storie di una città**tra musica e parole)*

Arrangiamenti e direzione musicale di

Alessandro Nidi

Dal 9 marzo al 4 aprile

GABRIELE LAVIA*L'Avaro*

di Molière - traduzione di Cesare Garboli

Regia di Gabriele Lavia

Dal 13 aprile al 9 maggio

"La gente vuole ridere!"

una commedia scritta, diretta e interpretata da

VINCENZO SALEMME

Dall'11 maggio al 6 giugno

ANDREA GIORDANA**MARIOLETTA BIDERI***Zio Vanja*

di Anton Chechov

con la partecipazione di **IVO GARRANI**

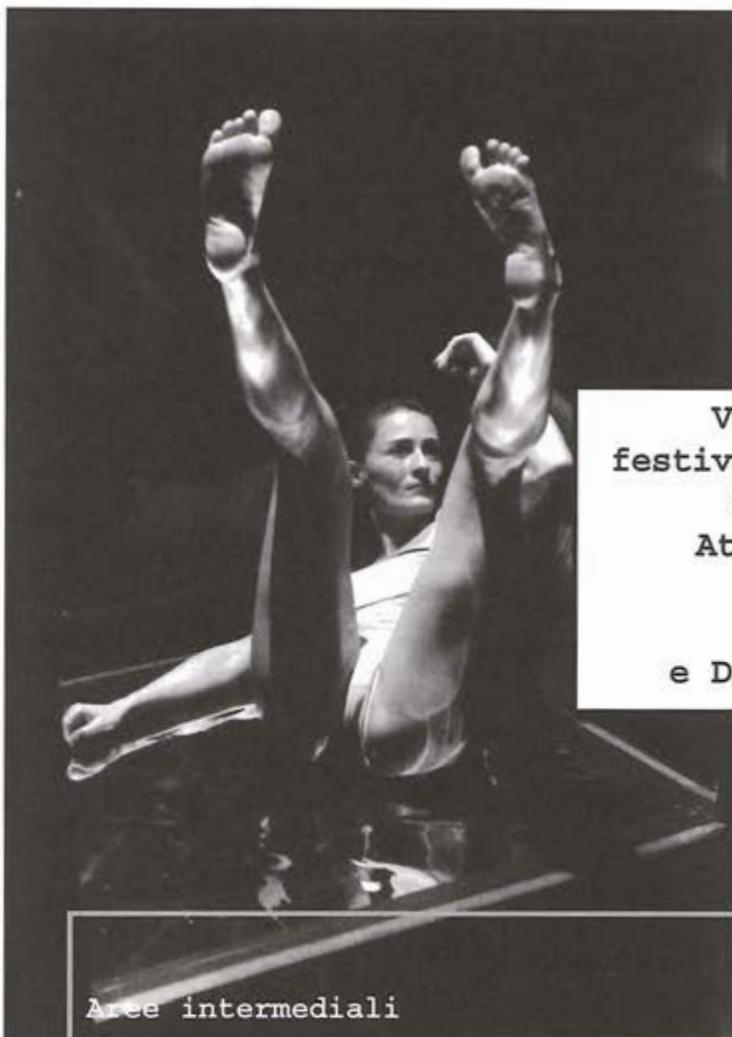
Regia di Sergio Fantoni

Il Teatro Manzoni S.p.A. Via Manzoni 42 - 20121 Milano
Tel. 02-7636901 fax 02-76005471
www.teatromanzoni.it - E-mail: info@teatromanzoni.it

ABBONAMENTI IN VENDITA FINO AL 19 OTTOBRE

Numero Verde
800-914350

Giacomo Verde; Geoffrey Hendricks, Roberto Paci Dalò, Sylvano Bussotti, Ira Cohen) e come evento più importante, l'anteprima del nuovo spettacolo del gruppo, *Enigmi*. Malina e Reznikov porteranno parte di queste opere anche a New York, nel nuovo spazio a cui stanno lavorando: «Abbiamo comprato il terreno per costruire un nuovo teatro, avrà duecento posti; i lavori sono già cominciati, lo inaugureremo tra marzo e maggio prossimo. È a Manhattan nella 49a strada. Nel cuore di New York a pochi passi da Broadway. I soldi li abbiamo avuto da sovvenzioni ma soprattutto da un'eredità dei genitori di Beck». Chiedo allora se si allontaneranno definitivamente dall'Italia. Ci risponde Hanon: «Judith dice: "L'Italia mi ama ma l'America ha bisogno di me". Così staremo otto mesi là e quattro in Italia e non il contrario come abbiamo fatto finora». Parlare della situazione di Rocchetta ligure dove loro sono ancora ospiti ma "non graditi," mette tristezza a Judith. La situazione era precipitata tempo fa quando il sindaco chiese loro perentoriamente o il pagamento delle spese di residenza o lo sgombero dei locali. La comunità teatrale italiana era intervenuta con una petizione al Comune per l'annullamento della vertenza di sfratto (se ne era fatta portavoce Cristina Valenti; il documento è on line su: www.ateatro.it nel forum Teatro di guerra). «La situazione - spiega Hanon - non è ancora chiara. Sin dall'inizio il Comune non aveva risorse, ma dal primo anno la Provincia di Asti ha approvato un protocollo per il sostegno delle spese della struttura dove abitiamo. Il Comune non era però soddisfatto e ci ha detto chiaramente che non poteva permettersi di sostenerci. Abbiamo avuto un incontro duro col sindaco che ci ha fatto capire che non eravamo desiderati, ma la Provincia ci tiene molto, invece, alla nostra presenza». Chiedo del nuovo spettacolo dal titolo *Enigmi* in anteprima mondiale a Napoli e poi in America. Ci spiega Malina: «È basato sulle note che ha lasciato Julian Beck e abbiamo iniziato a discuterne collettivamente da marzo. Ma prima ancora ne avevamo discusso con Julian, era un discorso aperto, ne abbiamo parlato per un anno e lui poi ha scritto queste note. Si parte da un'interrogativo: «Cosa è l'enigma della vita». Abbiamo chiesto a ciascun attore di pensare al proprio enigma. Finora abbiamo raccolto certe azioni e alcuni movimenti. Ma è ancora piuttosto vago». «Julian - continua Hanon - ha lasciato pochi appunti: sono tredici enigmi in chiave poetica, per esempio *L'enigma del lato destro del cuore*, oppure *L'Enigma di domenica pomeriggio*. Abbiamo lavorato in modo collettivo; ogni attore è stato incoraggiato a realizzare ciascuno il proprio enigma e io ho cercato di legarlo a quello di Julian. L'idea è di coinvolgere il pubblico, presentare loro degli enigmi che li portino a porsi delle domande. Negli appunti di Julian c'era un'enfasi su questo punto. Ci sarà anche *Amleto*. Stiamo ancora cercando una struttura dinamica, con momenti intrecciati, non singoli». Chiedo di *Resistance*: «Lo abbiamo realizzato completamente senza parole, abbiamo lavorato sui resoconti dei partigiani e abbiamo formulato certe azioni. Le testimonianze provenivano da uomini della Resistenza e io ho aggiunto diversi cori poetici. Ma è uno spettacolo che è stato rappresentato poco in Italia, ne abbiamo fatto una versione *Resistance now* per Genova al G8 creato con trenta artisti. Il nostro teatro pacifico ha invaso la città». Su *Resistance* è stato realizzato anche un film documentario, *Resist* diretto da Dirk Szuszies e un'opera video, *Resistance a Beirut* di Marco Santarelli, selezionata per il Premio Riccione TTV 2002. *Resist* sarà presentato a settembre a Viareggio in occasione del Festival Europa cinema. ■



Aree intermediali

RASSEGNE ROMANE: buone idee e pratiche incerte

di Alfio Petriani

Quando non si hanno consapevolezza teoriche e abilità pratiche in relazione alle miscele linguistiche eterogenee, sono pasticci. L'idea buona si combina con pratiche incerte e il guaio produce l'imbroglio. Nell'ambito della rassegna Attraversamenti Multipli, su progetto di Margine Operativo, ho visto *Peinting live act* (fa chic dirlo in inglese): un ragazzo dipinge un uomo al guinzaglio che azzanna un cane. *TV Radio Live Exsperience* è un miscuglio d'interviste, immagini artistiche e musica riempitiva, governato da un DJ, che non fora la comunicazione. *Liliac, ovvero studio di teratologia dell'amore* è un'installazione performativa che spiega tutto nel titolo: l'amore genera mostruosità. Katia Dalla Muta fa "esercizi" con un pube

nero posticcio sulla «commovente vulnerabilità del corpo» e Roberto Latini legge una paginetta sulla peste. Têtes de Bois canta «vomito, vomito, vomito» e, dopo aver vomitato fegatelli e salsicce, si sente «libero, libero, libero»; mentre io mi sento libero di uscire dal bunker della metropolitana.

Al Festival Metamorfosi è stato presentato *Baiser les Anges et tenter le Diable* di Marie-Anne Michel. Si tratta di uno spettacolo plurisensoriale di grande pregio, che ha fondamento in quelle conoscenze e abilità indicate all'inizio. Un balletto biomeccanico armonioso e coinvolgente.

Viaggio in tre festival del teatro multicode :
Attraversamenti Multipli, Metamorfosi e Danza und Tanz

Nessun ornamento. Tutto parla. Un intreccio sapiente di codici espressivi. Un crescendo di solitudine e di disperazione, fino all'approdo finale - utopico concreto, non disperato, mi pare -, con il movimento che va dal finito della terra all'infinito del cielo, dalla materialità del corpo all'immaterialità dell'anima. Ho assistito al trionfo dell'indicibile, alla materializzazione dell'impalpabile, all'apparizione dell'invisibile. Ho ricevuto un dono d'amore. Ho sentito il profumo della poesia. Ho assistito a un atto totale per l'uomo totale. Eccezionale. Marie-Anne Michel, un nome da non dimenticare. Anima che canta attraverso il corpo glorioso. Angelo e diavolo allo stesso tempo. Quella donna è salita veramente in precario equilibrio verso il cielo, oppure è discesa dal cielo verso la terra a «miracol mostrare»?

Presenti nella rassegna Danza und Tanz, segnalo altri due artisti di straordinaria capacità espressiva. Lara Martelli, con il suo spettacolo *For sale*, e Yann Marussich con *Bleu provisoire*. La Martelli è un'artista che lavora sulla pluralità del linguaggio, sull'atto totale dell'attore, quindi sulla produzione delle forme organiche. Il suo spettacolo è un incanto. Marussich ha scelto di lavorare sulla immobilità assoluta del corpo, rivelando la forza del movimento fisico interiore. Trasforma il colore della pelle e secerne liquidi blu. Un scelta coraggiosa. Un atto estremo. Fascinazione piena. Geniale. ■

In alto, Lara Martelli in *For sale* e, in basso, Marie-Anne Michel in *Baiser les Anges et tenter le Diable*.



emergenti, emersi o affondati?



GENERAZIONE 90

bilancio di un decennio

di Andrea Nanni

Quando, alla fine degli anni Novanta, una multiforme galassia di giovani gruppi si impose all'attenzione della critica e del pubblico con un nuovo modo di fare teatro, si parlò di una *nouvelle vague* pronta a rilanciare la scena italiana, ma anche di una meteora destinata a svanire nell'ignoranza e nella presunzione di chi ne faceva parte - Nel mezzo, mille sfumature e casi particolari, nel bene e nel male - *Hystrio* ha voluto mettere sul tappeto una serie di temi e problemi, interrogando critici e operatori - Il desiderio, anche se non tutti hanno accettato di rispondere, è quello di aprire uno spazio alla riflessione e al dibattito, che proseguirà anche sul prossimo numero

Quando, alla fine del decennio scorso, si profilò l'insorgere di una nuova ondata teatrale (comunemente indicata come "la generazione 90", dal nome della manifestazione milanese Teatri90, che le diede visibilità nazionale), gran parte della critica si arroccò su fronti contrapposti e, tra le grida di chi proclamava: «Mandiamoli tutti a scuola!» e quelle di chi inneggiava all'autopedagogia, si finì per concentrarsi sulle peculiarità del fenomeno contingente relegando in secondo piano l'anomalia tutta italiana di un sistema cronicamente privo della necessaria continuità e di una sana medietà (che niente ha a che vedere con la dilagante mediocrità che affligge le nostre scene), senza le quali si è condannati a procedere per strappi e sussulti, orfani di una tradizione che salvaguardi dal tradizionalismo e permetta una costante evoluzione secondo quello che dovrebbe essere - il condizionale, purtroppo, è d'obbligo - il naturale avvicinarsi delle generazioni. Qualcuno sottolineò il bisogno di un'attenzione non episodica da parte di critici, operatori e istituzioni, chiamati a incrociare gli sguardi in un processo di monitoraggio svincolato da risultati immediati (ma la ricerca, si sa, anche quella

legata alle imprese economicamente più rilevanti, in Italia ha sempre meno spazio). Che tutto questo sia rimasto perlopiù irrealizzato lo confermano con particolare evidenza alcune manifestazioni che di tale processo di monitoraggio dovrebbero costituire un provvisorio punto di arrivo, il trampolino verso un mercato anch'esso inesistente, presidiato com'è da consorzierie e potentati che difficilmente andranno in pezzi nel tanto invocato passaggio dall'amministrazione centrale a quella regionale. In particolare, la sesta edizione di Iceberg - concorso biennale curato dall'Ufficio spettacolo e giovani artisti del Settore Cultura del Comune di Bologna, creato (come recita il bando) «per censire, monitorare e promuovere i migliori talenti artistici di età compresa tra i diciotto e i trent'anni, che siano nati, vivano, frequentino un corso di studi o lavorino a Bologna e provincia» - solleva alcuni interrogativi di non poco conto sulla necessità di creare condizioni non velleitarie per la crescita di nuovi talenti. Non solo di teatro si tratta - il concorso bolognese prevede infatti l'esplorazione capillare di diverse discipline divise in sei grandi aree: arti applicate, arti visive, immagini in movimento, musica, narrazione e spettacolo - ma è dal teatro che vengono i segnali più allarmanti, dato che, per la prima volta in dodici anni di onorato servizio, il festival, che offre ai giovani artisti selezionati tra quelli in lizza (più di trecento per questa edizione) una prima occasione di visibilità, si è concluso quest'anno con un nulla di fatto proprio nel settore spettacolo. La commissione preposta a designare il vincitore ha rilevato che i tre spettacoli in concorso «hanno dimostrato nel complesso un'assenza di necessità creativa e artistica, correndo il rischio di una presenza fine a se stessa». Un giudizio severo, ma dal quale è difficile dissentire dopo aver seguito le prove della compagnia Lavori in corso - il suo *Neustria* è poco più di un saggio di fine anno in cui stilemi diversi si accatastano senza la minima elaborazione personale - e di *Zemrude Teatro*, artefice di una rilettura simil-amatoriale della *Filumena Marturano* di Eduardo, servita nella ormai stantia salsa teatro-danza con il titolo simil-bergmaniano di *Filumena carezze e gridi*. Diverso il discorso per *La nenia di nonno Anshel* di Zentrum Teatro, tentativo apprezzabile, pur se inficiato da numerose ingenuità, di affrontare con sensibilità scenica tutta contemporanea la tragedia dell'Olocausto (come la stessa giuria ha sottolineato). Quello che più colpisce e preoccupa, al di là dello scarso livello qualitativo degli spettacoli in questione, è l'assenza di una sincera urgenza espressiva, dell'elaborazione (per quanto grezza e *in nuce*) di un vocabolario personale.

Le vetrine dell'incultura

L'idea che si tratti di un "calo fisiologico", di una flessione endogena in un grafico di più ampio respiro diacronico, come qualcuno potrebbe suggerire addossando alla "mancata ispirazione" degli artisti l'intera responsabilità del fallimento, appare assai poco credibile, soprattutto se il dato bolognese viene messo a confronto con quello di altre manifestazioni votate all'osservazione del nuovo, dal toscano Debutto di Amleto alla lombarda Scena Prima, senza dimenticare la romana Enzimi (in quest'ultima edizione sempre più rivolta a formazioni sì giovani ma non proprio esordienti o sconosciute). La fragilità di queste occasioni perlopiù mancate è imputabile soprattutto alla mancanza di un investimento serio e continuativo da parte degli enti locali, che, invece di nutrire i giovani artisti con opportunità non solo finanziarie (penso a sostegni di vario

genere: occasioni formative degne di questo nome, sale prove, supporti tecnici, consulenze organizzative e via dicendo) si limitano a creare vetrine che finiscono per evidenziare l'inutilità di monitorare un territorio che nessuno si adopera a coltivare. Ne consegue la prospettiva desolatamente verosimile di una sempre maggiore incultura, visto che le istituzioni alle quali è affidata la gestione del patrimonio pubblico - patrimonio senza il cui apporto è impensabile immaginare un futuro per il teatro d'arte - appaiono sempre meno disponibili a sostenere una ricerca perseguita senza puntare a immediati ritorni di immagine, magari da spendere in vista di un prossimo mandato. Difficoltà del genere riguardano non solo i nuovi artisti, ma anche gli organizzatori (a volte anch'essi artisti, eppure generosamente ricettivi agli stimoli provenienti dalle esperienze altrui), come testimoniano le recenti e nefaste vicende di due festival - Opera Prima, occasione di spettacoli e di riflessioni teoriche organizzata a Rovigo dal Teatro del Lemming e ora costretta a chiudere i battenti, e Primavera dei Teatri, creato da Scena Verticale a Castrovillari e costretto quest'estate a emigrare a Cosenza - imposti all'attenzione nazionale come osservatori particolarmente attenti e affidabili del nuovo (come si può facilmente constatare dando un'occhiata ai cartelloni delle precedenti edizioni) e ora travolti dal cambio della guardia che ha determinato una radicale inversione di marcia sia nell'Ente Teatrale Italiano sia in tante amministrazioni locali. Paradossalmente il sindaco di Castrovillari ha scaricato Primavera dei Teatri proprio mentre l'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro premiava Scena Verticale per la sua attività complessiva in un'area culturalmente depressa come la Calabria, citando espressamente l'importanza di «Primavera dei Teatri, un festival giovane ma prezioso, in cui gruppi, critici, artisti e intellettuali incontrano un pubblico curioso, ampio, giovane e entusiasta, ricreando le condizioni di scambio e confronto che rigenerano la società teatrale». E che i festival abbiano finora costituito oasi spesso isolate di vitalità e progettualità è ampiamente dimostrato da numerose esperienze, da quella già citata di Teatri90 fino all'exkursus trentennale di Santarcangelo dei Teatri.

Il paese delle regole ottuse

D'altro canto sarebbe ipocrita non rilevare che nella maggior parte dei casi gli operatori culturali lavorano, nonostante il moltiplicarsi delle coproduzioni, secondo una logica asfittica che mira ad accaparrarsi l'esclusiva sull'artista del momento - come sta facendo il neonato Teatro Stabile di Napoli con la giovane Emma Dante - piuttosto che a creare una rete di scambi che non siano quelli, notoriamente assai diffusi, tra produzioni da far circuitare per garantirsi i borderò richiesti dal ministero. Ma le responsabilità di questa progressiva e - questa sì - nient'affatto episodica desertificazione



gravano anche - messa da parte la generica e fuorviante accusa di "crisi creativa" - sulle spalle di numerosi artisti che hanno contribuito a delineare questo quadro. Le generazioni più mature, almeno a livello anagrafico, hanno infatti evitato, nella maggioranza dei casi, il confronto con le nuove chiudendosi in una cultura della contrapposizione e della diffidenza. I più giovani, d'altro canto, si sono limitati perlopiù a lamentarsi per le regole imposte dalle vecchie istituzioni senza riuscire a formare un fronte unitario capace di emanciparsi da una logica rivendicativa: ben pochi hanno scelto l'autonomia, certo da pagare a caro prezzo; i più hanno preferito adeguarsi alle forche ministeriali, sempre più pericolosamente sganciate dalla realtà, esercitandosi nell'italianissima arte di "fregare" il sistema. Da responsabilità non è immune neanche la critica, troppo spesso occupata a difendere le proprie posizioni piuttosto che a costituire una concreta sponda dialettica sia per il pubblico sia per gli artisti in questione, incorrendo così in errori opposti e complementari: da una parte cavalcare l'ultima onda per aggiudicarsi paternità e delimitare orti da difendere a volte anche contro l'evidenza dei risultati, in ossequio a una vecchia concezione di militanza che non è riuscita a far passare il principio per cui un brutto spettacolo non è necessariamente sintomo di involuzione (più spesso denunciata da confezioni sempre più raffinate); dall'altra il farsi custodi di criteri normalizzatori - il primato del testo, la gerarchizzazione del lavoro secondo uno schema al cui vertice si trova invariabilmente la figura del regista - che ciclicamente riaffiorano dal secondo dopoguerra a oggi. Così, in attesa di riuscire a rompere l'isolamento tra le parti in causa, rimaniamo il paese delle eccezioni che confermano regole tanto ottuse quanto usurate. Un paese in cui tutti (o quasi) sono pronti a sottoscrivere che senza investimenti a lungo termine - economici ma prima di tutto progettuali - qualsiasi iniziativa è destinata al fallimento, eppure si continua a rimanere con lo sguardo fisso all'orizzonte in attesa dell'ultima onda o delle prossime elezioni. ■

In apertura, *L'occhio belva*: remake di *Motus* (1999); nella pag. seguente, *Eva futura* del Gruppo di Lavoro *Masque Teatro* (1999) e, in basso, una scena di *Sinfonia Majakovskiana* di Teatrino Clandestino e Fanny & Alexander.

Le domande

- 1 - Il rifiuto dei maestri, l'autopedagogia, il rapporto con il pubblico e le istituzioni. Radiografia sintetica, nel bene e nel male, della generazione 90.
- 2 - Tra assistenzialismo e indifferenza, velleitarismo e opportunismo culturale. Le responsabilità di operatori e istituzioni.
- 3 - Un'attenzione episodica e, a volte, interessata, consacrazioni premature e stroncature inutili. Colpe e meriti della critica italiana nei confronti della generazione 90.
- 4 - Una *nouvelle vague* già al tramonto o l'embrione di quel che sarà il teatro italiano del terzo millennio? Bilanci e prospettive.

Franco Cordelli (critico teatrale)

1 - Il rifiuto dei maestri, perché? Dove? Loro lo proclamano, ma è vero? Una cosa che mi colpisce in modo negativo in questi gruppi è la presenza, che sembra non consapevole, di elementi elaborati in anni precedenti. Nel momento in cui si proclama di rifiutare la maestria delle generazioni passate, ma ve ne è traccia, viene il sospetto che vi sia un pizzico di malafede o di falsa coscienza. L'autopedagogia: non capisco nemmeno bene che cosa sia. Se è il segnale di una chiusura, e quindi di un appagamento narcisistico di sé in quanto gruppo (e credo che vi siano tracce di questo aspetto), ovviamente la mia posizione è critica. Il teatro esiste soltanto in quanto si pone in rapporto con la realtà, cioè con il pubblico e le istituzioni. Quindi è un'arte che soffre di una contraddizione intrinseca al suo stesso linguaggio: io posso scrivere una commedia senza che sia mai rappresentata o letta, ma non posso fare uno spettacolo senza che ci sia almeno uno spettatore. Va bene il teatro povero, ma credo che il teatro non sia un'azienda, quindi non può che essere sovvenzionato.

2 - Sto notando in questo periodo un fenomeno abbastanza curioso. Che alcune realtà teatrali tradizionali stanno venendo meno, sono in evidente crisi. Mi riferisco in particolare ai grandi Stabili del nord: Torino, Milano e Genova. Torino, dilaniato da lotte intestine, ha fatto *harakiri* e si è dissolto in un *vacuum* culturale. Milano ha retto finché ha retto Ronconi, che ora sembra aver speso tutte le sue energie o i suoi denari e quindi segna un po' il passo. Genova funziona bene, come sempre, ma un po' in una routine d'alta classe. Viceversa Roma, un po' come negli anni Settanta, è esplosa all'improvviso come nuova realtà del teatro nazionale. Credo dipenda dal fatto che Comune, Provincia e Regione sono entrate in campo in modo importante e costante dando nuova vitalità, sarà pure per interessi elettorali, al teatro italiano. Lo stesso accade in Emilia Romagna o a Napoli, dove la presenza attenta delle istituzioni offre al teatro l'opportunità di liberare delle energie creative. I nuovi gruppi vivono dentro a queste realtà o danno loro vita. Non li vedo quindi contrapposti, penso ci sia un grande movimento in cui ognuno recita la sua parte. Senz'altro ci sono in gioco interessi politici, ma che l'attenzione si concentri sul teatro e non su altro è pur sempre significativo. Evidentemente alcune entità politiche vedono il teatro come un elemento di veicolazione non irrilevante, soprattutto nei confronti di un pubblico giovane.

3 - Quali critici stroncano qualcosa in Italia? Il problema centrale sono le consacrazioni premature. Gridare al genio mai, meglio esser cauti. Prendiamo, ad



esempio, *Buio re*, spettacolo di Roberto Latini a cui ho obiettato in modo abbastanza serio. L'ho fatto forse più di quanto avrei dovuto perché mi era giunto prematuramente consacrato. Oppure il "caso" Rodrigo Garcia. È giunto in Italia come genio proclamato, lo vado a vedere, lo trovo ai limiti del ridicolo e lo stronco. Se non fosse arrivato così, sarei stato più misurato. Non stronco tanto Garcia quanto il movimento ideologico-culturale, o meglio mercantile, che si crea attorno a un certo nome. E questo avviene anche intorno ai nomi più piccoli. Alcuni critici, anche i più giovani, sono portati a promuovere certi gruppi teatrali perché di fatto si creano un loro piccolo territorio di controllo. È comprensibile e naturale, se vogliamo, ma implica degli squilibri.

4 - Se c'è una *nouvelle vague* non credo che sia già al tramonto. Il teatro, proprio in quanto spettacolo dal vivo che per sua natura si oppone alle forme di comunicazione dominanti, ha acquistato negli anni Novanta una vitalità insospettabile. È così soffocante la comunicazione non dal vivo che il teatro nuovo, d'avanguardia e di sperimentazione, qualunque forma assuma in futuro, avrà una vita interessante.

Massimo Marino

(critico teatrale e condirettore del festival di Santarcangelo dal 1998 al 2003)

1 - La generazione 90 è stata un insieme di esperienze diverse, accomunate dall'essere nate nel vuoto, politico, culturale, teatrale. I rifiuti, dei maestri, delle scuole, del pubblico, delle istituzioni, sono stati una reazione a un mondo (politico, culturale, teatrale) senza maestri, incapace di trasmettere, con istituzioni sclerotiche e un'idea della comunicazione sempre più incentrata sul modello della superficialità e della mistificazione televisiva, che non comunica ma vende (merci, ideologie) a un pubblico illuso di partecipare, in realtà passivo dispensatore di consenso.

2 - Di fronte a un sistema malato, a spazi impenetrabili, i nuovi gruppi hanno caparbiamente cercato i mezzi per sviluppare la propria ricerca, per coltivare la propria differenza contro un mondo di espropriazione. Sono falliti vari tentativi, sia quelli di scontro frontale (piuttosto timidi), sia quelli di autonomia e creazione di una rete alternativa di luoghi, metodi di produzione, pubblico nuovo da "risvegliare" attraverso spiazzanti dispositivi di percezione. Non è rimasto che provare a incunearsi nei gangli molli o nelle poche sacche ricettive del sistema, sempre più in difficoltà economicamente e con spazi per la ricerca progressivamente limitati dalla richiesta di consenso immediato di amministratori, consigli di amministrazione, operatori culturali.

3 - È normale che avvenga quello che la domanda suggerisce. Segnalerei piuttosto la nascita, in parallelo, a volte accanto, a volte lontano dal fenomeno dei "nuovi gruppi", di una nuova generazione di critici e di nuovi strumenti per fare critica. Critici trentenni o appena più vecchi hanno segnalato i primi fermenti della generazione 90 nelle sue varieguate espressioni; insieme all'attenzione verso questi artisti capaci di trascendere i generi, di incrinare e potenziare il teatro in relazione con altri linguaggi e con bisogni contemporanei, sono cresciuti critici ventenni. Si sono sviluppate riviste e *fanzine on line* o su carta, trasmissioni radio, luoghi di descrizione, d'intervento, di riflessione.

4 - Né l'uno né l'altro. Abbiamo assistito a uno scossone che ha cercato di svecchiare un sistema malato e di trovare strade contemporanee per la vecchia, un po' esaurita arte del teatro. Il rinnovamento è rimasto incompiuto proprio per l'impermeabilità del sistema, per l'incapacità tutta italiana di confronto fra tradizione

e innovazione, fra medietà e ricerca, fra arroccata cittadella del teatro e nuovi linguaggi e bisogni. Il cambiamento, che pure c'è stato, corre il rischio di essere riassorbito come altri precedenti o di germinare solo rami troppo fragili. La prospettiva mi sembra obbligata: avere il coraggio di cambiare radicalmente o morire. La questione in gioco è la vitalità stessa del nostro teatro, che corre il rischio di diventare un'arte sempre più marginale e incapace di confrontarsi con le tensioni profonde dei nostri tempi.

Renato Palazzi

(critico teatrale)

1 - In una polemica a mio avviso fin troppo strumentale di qualche anno fa, credo di essere stato additato come uno dei primi e principali fautori del famigerato «tutti a scuola». Ritengo tuttora questa visione fuorviante e personalmente offensiva, pur ribadendo di credere solo fino a un certo punto all'autopedagogia e al tanto declamato rifiuto dei maestri, un'ipotesi di lavoro affascinante che però si è risolta, in molti casi - anche per quanto riguarda i giovani registi - nel puro e semplice rifiuto dei più elementari rudimenti del mestiere. Certo non è solo questione di frequentazione di una scuola, ma un attore, qualunque sia il genere di spettacolo in cui è impegnato, fosse anche il più sfrenatamente visivo e visionario, ha l'elementare dovere di sapersi destreggiare con le parole, fossero anche tre battute, senza impacci o cadenze fastidiose. L'alternativa a una rudimentale capacità fonatoria non è una sorta di recitazione spontanea, dotata di naturale forza innata, come qualcuno sembra credere, ma è la cattiva recitazione, la recitazione orecchiata, velleitaria, approssimativa, col rischio del birignao sempre in agguato. Intendiamoci, il primo impatto con questa sorta di energia "barbarica" è stato per molti aspetti positivo, perché ha immesso nel sistema teatrale una forte carica di curiosità e freschezza. L'effetto va però valutato alla distanza. Il vero pericolo che corre in prospettiva la "generazione senza maestri" non è infatti di non riuscire a trovare un proprio autonomo modulo espressivo, ma di scavalcare, di ignorare tout court l'essenza stessa del problema interpretativo, escludendosi dalla possibilità di confronto col testo, di qualunque genere esso sia, e condannandosi quindi a moduli fatalmente ripetitivi, senza vera prospettiva di crescita.

2 - Riprendendo il discorso di cui sopra, non è solo questione di scuola: certe istituzioni, certi operatori con un ruolo più mirato si sarebbero dovuti assumere maggiormente la responsabilità di aiutare la generazione in questione a trovare un proprio margine di maturazione, creando le occasioni di un confronto meno occasionale col mercato, sostenendo una visione più meditatamente progettuale, ma intervenendo anche - in sede produttiva - per correggere, suggerire, rimediare a eventuali carenze ed errori di mira. Alcune realtà, specialmente la rassegna Teatri 90 e il Premio Scenario, pur fra inevitabili contraddizioni hanno avuto il merito di aprire gli orizzonti, di rendere la delicata fase dell'esordio, dell'ingresso nella professione meno proibitiva che in passato. Nella loro scia, però, la mia impressione, forse un po' pessimistica, è che in troppi si siano limitati a seguire l'onda, creando delle pure vetrine, sfruttando potenzialità tutte da verificare, alimentando illusioni e in qualche caso bruciando forse dei talenti che si sarebbero dovuti più adeguatamente valorizzare.

3 - Ciò che il critico più paventa è la routine, l'assuefazione a un panorama eternamente immutabile. Questo atteggiamento spinge inevitabilmente verso l'indiscriminata ansia di novità, verso il gusto della scoperta, o presunta tale. Non è escluso che in tutto questo vi siano anche state corse ad aggiudicarsi "paternità interessate", destinate a trasformarsi in "orti da difendere", ovvero aree di influenza che in definitiva sono anche spazi di (piccolo) potere. Ma il fenomeno, di per sé, mi sembra sostanzialmente ininfluente, certo non dannoso. Non credo poi

che l'atteggiamento della critica nei confronti dei gruppi giovani sia stato così schizofrenico: è vero che talora ci può essere stato qualche sbilanciamento, qualche eccesso di entusiasmo. Nel complesso mi sembra tuttavia che a spettacoli molto, molto promettenti di certi gruppi e registi, di cui in sede di recensione sono stati obiettivamente segnalati i pregi e i motivi di interesse, abbiano spesso fatto seguito impreviste e rovinose cadute degli stessi, a loro volta registrate con uguale franchezza e sincerità, magari non senza un senso di crescente delusione.

4 - Né l'una né l'altra cosa. L'errore è stato porre la questione in termini puramente generazionali, cercando appunto di individuare una *nouvelle vague*, un'area di teatro giovane da privilegiare, da promuovere, da valorizzare soprattutto o soltanto in quanto giovane, al di là delle forme specifiche che assumeva e dei valori reali che vi si esprimevano. Si è voluto individuare un movimento di ispirazione prevalentemente anagrafica, laddove probabilmente si era solo in presenza di un naturale ricambio fisiologico, magari più accelerato che in altri momenti. Nessun tramonto, dunque, ma neppure spiragli di "magnifiche sorti e progressive": come sempre accade, alcune realtà, alcuni singoli registi più dotati di personalità e talento si sono giustamente imposti e fanno ora parte del patrimonio vivo del teatro italiano, un patrimonio non necessariamente compatto e omogeneo, che varia da Ascanio Celestini a Emma Dante, da Fanny & Alexander a Fausto Paravidino, da Antonio Latella a Jurij Ferrini, per citarne solo alcuni. Altre presunte "rivelazioni", dopo un sorprendente inizio, si sono ripiegate su se stesse, si sono ridimensionate già alla seconda o alla terza esperienza. L'unico rischio, in tutto ciò, è che la preponderante attenzione che si è imposta in questi anni nei confronti dei ventenni-trentenni abbia finito col togliere ossigeno e terreno a un'area del teatro di ricerca che si colloca, in vari sensi, un po' più a metà strada, e non solo per questioni di età: penso a gruppi come Marcido Marcidorjs o Lenz Rifrazioni, che faticano tanto a far girare le loro produzioni, e realizzano creazioni impegnative in uno splendido isolamento, quasi ai margini del sistema. Ma penso anche a vari registi vicini ai quarant'anni, che per allestire spettacoli di livello accettabile se ne stanno andando a lavorare all'estero.

Domenico Rigotti (critico teatrale)

1 - E se invece di "Generazione 90" la volessimo, definire "Generazione degli anni acerbi"? Acerbi, difficili, graffianti, asprigni come certa frutta che lascia un sapore particolare. Agri e aspri proprio come del resto sono la maggior parte degli spettacoli di questi gruppi, che remano, più che da ribelli, in modo controcorrente nei riguardi del vecchio teatro. Sfuggenti, e non solo perché sono proli-

ferati in maniera bizzarra e sproporzionata, ma proprio perché le loro linee estetiche, i loro linguaggi, in molti casi dovremo dire anche i loro non più che balbettii, sono sovente diversissimi. Alcuni poi facilmente riconoscibili, altri a vivere in una sorta di limbo. Se infatti i Motus, Teatrino Clandestino, il Teatro del Lemming, Fanny & Alexander, Masque Teatro, tanto per citare alcuni dei nomi più noti, sono andati soggetti, a torto o a ragione (i media a esaltare), a una sorta di *cult*, altri, e le sigle sono infinite, i loro esperimenti, le loro ricerche, le hanno dovute compiere o le vanno compiendo con enorme fatica, spesso rimanendo in zone d'ombra, fra mille ostacoli e riserve. Una piccola galassia che va tenuta sotto controllo e ammirata e non solo perché essa o gran parte di essa ha rifiutato i maestri, i padri nobili, le accademie (l'avevano già fatto coloro che erano saliti sulle barricate del '68, età preistorica!) e si è "promossa" pedagoga di se stessa, ma piuttosto perché con orgoglio e tenacia (non tutti i gruppi è vero; qualcuno non ha retto alla prova) ha tentato, (questa la novità, questo l'azzardo, questo il lievito che ha recato e di cui siamo a essa debitori), di riflettere magari confusamente, fuori dalle ideologie o con scarsa convinzione nelle ideologie, ma con fruttifera audacia e ostinazione, le contraddizioni, le incertezze, le fratture, le amarezze di un tempo insicuro che non conosce il proprio futuro. Ricerca autonoma che talora sarà dettata sì da orgoglio e presunzione, ma che però rivela il bisogno di registrare l'eterno conflitto tra fantasia e ragione, la necessità di trovare un'eufonia tra ciò che è tenebra e ciò che splende dentro all'uomo. È il loro *pedigree*. Per qualcuno affascinante, da altri rifiutato. Comunque degno di interesse perché è il segno, l'anello di congiunzione fra il teatro di ieri e quello di domani.

2 - Se non fosse offensivo si potrebbe dire che operatori culturali e istituzioni si comportano come quei "medici della mutua" che ricevono il paziente, ma poi non lo visitano. Qualche bella parola, poi avanti il prossimo. Le promesse e le considerazioni nei riguardi di chi cerca di "costruire" il nuovo o il diverso a rimanere solo nelle dichiarazioni, che si leggono a volte in apertura dei patinati programmi di sala, stampati in occasione dei vari festival o rassegne dedicate al settore. «È motivo di soddisfazione (per il Comune, per la Provincia, per la Regione) la partecipazione a questa proposta che coinvolge...», «Bisogna andare oltre il consolidato, oltre la logica del botteghino, oltre il prodotto televisivo...», "oltre": avverbio che può valere più in là, più in qua, più avanti, ma che a volte non reca da nessuna parte.

3 - Quanto e come ancora incide la critica teatrale in Italia e quanto spazio ha ancora sui giornali? L'attenzione è sempre e solo sempre più rivolta a quelli che vengono considerati eventi. Eventi, a vedere dall'andazzo, sono quelli in cui coinvolto è un regista noto, un attore famoso o magari di celebrità televisiva. O evento è lo spettacolo con aureola di scandalo. La carenza d'attenzione sovente, più che da pigrizia intellettuale (è vero, c'è anche questa) deriva proprio da ciò. Solo qualche critico si salva e allora può succedere che si erga a salvatore della patria e pronunci verdetti sommari. Appunto, consacrazioni premature o stroncature inutili. Non è legge nuova. Danneggia, ma ci sono altre leggi peggiori. E poi a volte la stroncatura nasce solo da un esercizio di cattiva retorica e l'esaltazione da un innamoramento passeggero.

4 - Se *vague* vale onda e l'onda è qualcosa che è in perenne movimento, qualcosa pronta a mutarsi in continuazione, allora diciamo che, dopo la "terza ondata" sarà in arrivo una "quarta ondata". Non me ne prefiguro la portata e la forza ma se arriverà, certamente è destinata ad avere in sé almeno un pizzico di quel sale di cui è stata ricca l'onda che l'ha preceduta.



Paolo Ruffini

(critico teatrale, attualmente operatore culturale presso il Dipartimento Cultura del Comune di Roma)

1 - I bagliori, il dato critico, il gusto che mi ha fatto avvicinare a questa generazione (che poi è la mia) è stato il tentativo, in parte riuscito, di radicalizzare dei linguaggi, tentando di "spostarli". Quando ho visto gli spettacoli di Motus, Accademia degli Artefatti, Fanny & Alexander, Masque Teatro e Teatrino Clandestino, vi ho riconosciuto una sintonia forte con l'esistente della filosofia, dell'arte e dell'estetica. Se parliamo di maestrie interne alla grande tradizione teatrale, credo che la loro involontaria negazione sia in realtà il voler far riferimento ad altri maestri, traslati dalla letteratura, dalla filosofia, dall'estetica, come Deleuze o Foucault, ma anche, tra le esperienze più recenti della scena, ai Magazzini e alla Societas Raffaello Sanzio. Le loro modalità di relazionarsi al pubblico non hanno mai tenuto conto di dover mettere un interlocutore nella condizione di ascoltare, seguire e capire. La loro riflessione è completamente interiorizzata, provocatoria, estrema. Lo spettacolo deve essere in grado di parlare da solo, come se fosse un'opera d'arte esposta in una grande sala dove, se passi e incontri accidentalmente lo sguardo, ti appartiene e subito dopo non più.

All'inizio le istituzioni e il teatro ufficiale di loro non si occupavano. Da parte sua, la "generazione 90" ha risposto con un comportamento contraddittorio, volendo da una parte essere assistiti, ma dall'altra sentirsi senza vincoli. Questo, però, fa parte del gioco dell'artista. Forse oggi non hanno cambiato opinione sulle istituzioni, ma sicuramente il loro atteggiamento è diverso, spesso mediato dalla necessità. In parte si sono integrati, trovandosi con una sorta di cappio al collo: se cresci, maturi e lo fai grazie all'appoggio delle istituzioni poi devi in qualche modo rendicontare.

2 - Come sempre succede, le istituzioni e gli operatori arrivano dopo. Certo è che, da qualche anno a questa parte, tutti cercano di accaparrarsi l'ultimo spettacolo dei Motus (tanto per fare un nome) perché sono diventati di moda. In questo momento, in cui va per la maggiore un altro tipo di teatro, quello di narrazione (Ascanio Celestini, Davide Enia), è cambiata l'attitudine, la curiosità o la coerenza delle istituzioni. Quanto di opportunismo c'è in questo? Forse molto.

3 - Fermo restando che la critica non ha più il ruolo di una volta, cioè di essere interlocutore per il lettore-spettatore rispetto all'evento, e che siamo di fronte a una società spettacolarizzata a 360 gradi, credo che il suo ruolo sia stato positivo e negativo al tempo stesso. Nel primo caso perché ha dato a questa generazione spazio e sostegno immediato, anche se ha volte questo comportamento ha tolto loro il tempo necessario per maturare realmente. Nel secondo caso non hanno dato la possibilità a questo processo creativo di essere guardato per quello che è nella fase della sua costruzione, dando giudizi sommari e troppo affrettati, magari anche in senso positivo. Soprattutto c'è stato uno schieramento netto su posizioni che corrispondevano a posizioni di politica culturale e di potere: sostenere o meno un gruppo significava appartenere più o meno a un'area oppure rafforzare un proprio territorio d'azione. Questo è stato letale per tutti: per la critica, per i lettori-spettatori, che erano disorientati, per i gruppi.

4 - Non ho la sfera di cristallo e non lo so. Vedendo alcuni gruppi di giovanissimi o non c'è realmente niente o stanno peggio, perché non riescono a farsi sentire e sostenere. Hanno "rubato" molto dalla generazione 90 e questo significa che alcuni elementi e suggestioni sono passati. In particolare una modalità: il guardare dentro il teatro, con il teatro e per il teatro servendosi di tutto il resto. Che poi questo voglia dire aver raggiunto una maturità, non lo so. A differenza degli anni Settanta e Ottanta, in cui le istituzioni hanno in qualche modo sostenuto la ricerca, oggi i gruppi della generazione 90 non hanno le stesse opportunità. È cambiato anche lo scenario politico nazionale, quindi certe aree del teatro risentono di più rispetto ad altre della situazione. Non parlerei di meteore, ma ho difficoltà a parlare di maturità se non ci sono le circostanze e le coincidenze, che permettono a queste realtà di respirare. ■



Convegno

TEATRO EDUCAZIONE INNOVAZIONE

infanzia e adolescenze: rappresentazioni / mutazioni

omaggio a Gianni Rodari a 30 anni dalla pubblicazione della

"Grammatica della Fantasia"

Teatro Politeama di Cascina (Pisa)

23 - 24 - 25 ottobre 2003

stage · laboratori · dibattiti
tavole rotonde · performance · video

L'idea del convegno nasce dalla necessità di coloro che operano nel mondo del teatro e dell'educazione di individuare nuovi modelli di intervento teatrale, rivolti al mondo dell'infanzia, dell'adolescenza e di altri contesti sociali. Uno degli obiettivi sarà quello di individuare strumenti di tipo metodologico per "rileggere il teatro" nell'incontro con soggetti in difficoltà o portatori di culture e visioni del mondo diverse, oltre ad offrire spunti per la gestione creativa dei conflitti, in situazioni di convivenza sociale.

con il contributo di Centro G. Rodari (Pontedera) - Gruppo Abele (Torino) - A.S.L.5 Pisa
Comuni di Cascina - San Giuliano Terme - Ponsacco

informazioni: Sipario Toscana & Teatro Politeama
via Toscoromagnola 656 Cascina - 56021 Pisa
tel. 050.744400 fax 050.744233

info@politeama.net · centrostudi@politeama.net
Il programma completo è disponibile su www.politeama.net

TEATRO METASTASIO
STABILE DELLA TOSCANA

900

PRATO, STAGIONE TEATRALE 2003-2004

uno sguardo sul '900

INFO METASTASIO: tel. 0574-608501 - <http://www.metastasio.it> - e-mail info@metastasio.it
BOX OFFICE tel. 055 210804 - CAP TOURS tel. 055 283770

di
Alessandra Faiella

La scatola magica



Questa rubrica debuttava qualche mese fa con uno sguardo piuttosto cinico sul difficile rapporto tra l'attore comico e la televisione. Amata, odiata, desiderata, snobbata o adorata che sia, la televisione è da anni un punto di riferimento imprescindibile per l'attore che voglia fare della comicità il proprio mezzo espressivo. È stato così sin dagli albori quando personaggi del calibro di Valeri, Panelli, Valori, Chiari, Proietti vennero lanciati dai varietà televisivi dell'epoca. Grazie alla televisione ieri come oggi il comico allarga enormemente il proprio pubblico dando un forte slancio alla carriera. Attualmente il fenomeno ha assunto dimensioni spaventose, poiché la piccola scatola da salotto è diventata così potente da renderti in un nanosecondo il più grande e a farti ridiventare in un secondo un nano. Insomma come comico o fai televisione o non esisti. Chiedete a chiunque: «conosci il tal comico?» «che cosa ha fatto?» ti risponderà «in che programma televisivo posso averlo visto?» La televisio-

ne crea suggestioni, climi emotivi e diversi "passaggi" televisivi sono in grado di creare una dimensione psicologica molto potente: la notorietà. Notorietà che come si può continuamente constatare è fortemente insidiosa: il mezzo televisivo è costantemente alla ricerca di volti nuovi da lanciare sul mercato sempre più affamato di nuovi prodotti da smerciare. È il trionfo del comico "usa e getta". Sentite cosa diceva Marx qualche anno fa: «Questi... che sono costretti a vendersi al minuto, sono una merce come ogni altro articolo di commercio, e perciò sono egualmente esposti a tutte le vicende della concorrenza, a tutte le oscillazioni del mercato». Indovinate: che parola c'è al posto dei puntini? Attori comici? Bravi! Avete sbagliato, ma avete seguito il filo del discorso, oggi un comico è un po' come un lavoratore a cottimo, pagato certo non come un operaio dell'800, ma altrettanto facilmente estromettabile dal mercato del lavoro e altrettanto omologabile a qualsiasi altro oggetto di consumo. Ci sono agenti, manager di attori più o meno famosi che girano col catalogo dei loro prodotti con tanto di foto e di costo: «ecco qui abbiamo un Pinco Pallo d'annata ad un ottimo prezzo, perfetto per *convention*, spettacoli all'aperto, film commerciali... se lo prende le diamo anche Tizio e Caio, oggi

c'è il tre per due». Non è uno scherzo sappiate, è la pura verità, altrimenti perché io di notte mi sognerei di essere una scatola di pelati sullo scaffale del supermercato? Il problema è che un anno vanno di moda i pomodori a pezzettoni, l'anno dopo i pelati, l'altro ancora i ciliegini. Quindi se sei, che ne so, "pelato" e hai un grande successo nel 2002, devi stare attento a riciclarli come "pezzettoni" l'anno dopo, se no sono dolori, finisci in cantina e rischi di rimanerci fino alla prossima carestia. E se per caso ritorni in auge come "passata verace" - occhio! hai sempre una data di scadenza. Ma i problemi non sono finiti qui. Le logiche mercantili non sono le uniche insidie: i ritmi degli spot pubblicitari hanno a poco a poco condizionato anche i ritmi degli sketch comici che diventano sempre più brevi e veloci. La drammaturgia del comico, che in teatro ha tutta la possibilità di dipanarsi e di svilupparsi appropriatamente, viene qui costretta in una scansione temporale veloce e molto ritmata. Lo sguardo comico, privato dello spazio-tempo della riflessione rischia di diventare limitato e superficiale. Non solo: le logiche commerciali che oggi rendono i programmi televisivi schiavi dell'auditel e dunque degli sponsor, impongono al comico di emergere in fretta e bene e di garantire un impatto immediato sull'immaginazione del pubblico. Il personaggio creato dall'attore deve essere facilmente riconoscibile, semplice, diretto. Di qui il ricorso ad iconografie standardizzate, caricaturali: il personaggio diventa inevitabilmente "macchietta" e il linguaggio sarà infarcito di espressioni gergali e dialettali con parole ad effetto facilmente memorizzabili dal pubblico. Ed ecco che nasce il famigerato "tormentone", ovvero una parola o una frase costantemente ripetuta durante il pezzo, da sempre un elemento fondamentale della drammaturgia comica. Chi non ricorda il «siamo uomini o caporali?» o il famosissimo «ma mi faccia il piacere» di Totò. Il meccanismo della parola reiterata è risibile perché riduce l'essere vivente a meccanismo funzionante, alludendo agli aspetti ossessivi del personaggio, ad una certa ottusità, al bisogno di rimarcare la propria presenza grazie all'uso di frasi ripetitive. Inoltre il pubblico ripetendo il tormentone televisivo partecipa ad un gioco comunicativo sentendosi partecipe di un evento condivisibile con altri. La televisione però, spesso banalizza questo meccanismo comico, soprattutto quando il tormentone viene studiato a tavolino. Se a volte, la frase ripetuta è coerente col personaggio, altre volte è puramente meccanica e artificiosa. Decidi che «bumba bumba wow wow» è un bel tormentone, lo verifichi in trasmissione e se il giorno dopo senti sul tram gli studenti che ripetono «bumba bumba wow wow», puoi star certo che il tuo personaggio funziona. Spesso poi, ti identificano col tuo tormentone: per anni la gente mi ha chiamato "Ambient" (tormentone della cubista Alexia del *Pippo Chennedi show*) ignorando il mio vero nome e cognome. Una volta mi è arrivata una multa a casa indirizzata ad Alexia Ambient. Tutto negativo dunque? La televisione banalizza, omologa, consuma, svilisce e basta? Per il comico fare televisione è pura necessità, mera prostituzione senza alcun risvolto artistico o creativo? Non sempre. A volte, anche se non spesso, la televisione riesce ad essere intrattenimento intelligente o almeno non banale, e a volte, ora dico un'eresia, alcuni programmi televisivi riescono ad essere più divertenti e creativi di alcuni pallosissimi spettacoli teatrali. In questi casi "fare tv" può essere per l'attore un'esperienza non del tutto avvilente. Anzi può anche insegnarti qualcosa. I ritmi serrati insegnano ad essere sintetici e la sintesi è un elemento chiave della comicità. I ritmi produttivi piuttosto pressanti stimolano la creatività inducendo l'attore, spesso pigro per natura, ad uno sforzo creativo più intenso. Le rare volte poi che si riesce a far satira intelligente la soddisfazione è grande. Mai però quanto sentire in tram «bumba bumba wow wow»! ■

TEATRO Libero

STABILE DI TORINO
CORRADO d'ELIA

stagione 2003-2004

DIREZIONE OBBLIGATA

www.teatrolibero.it

dal 6 al 13 ottobre

Compagnia Filarmonica Clown **DON CHISCIOTTE** regia di Bolek Polivka

dal 15 al 23 ottobre

Teatro Libero Esperimenti **LOCANDA ALMAYER** regia di Gianlorenzo Brambilla

dal 24 ottobre al 2 novembre

Prod. Maura Catalan **LA VOCE UMANA** regia di Antonio Salines

dal 3 novembre al 13 novembre

Teatro Stabile di Torino **OLIVETTI** di Laura Curino e Gabriele Vacis

dal 14 al 30 novembre

Compagnia Teatri Possibili **CIRANO DI BERGERAC** regia di Corrado d'Elia

dal 3 al 12 dicembre

Compagnia Teatri Possibili **ROMEO E GIULIETTA** regia di Corrado d'Elia



**scuola
di teatro** 

www.teatripossibili.it



TP Milano

via Savona, 10
20144 MILANO
tel. 02.8323182
02.87381500
formazione@teatripossibili.it

TP Cesano I Raddomanti

c/o Teatro Piana
via Turati, 6
20090 - Cesano Boscone (Mi)
tel. 0331.580072
cesano@teatripossibili.com

TP Legnano

c/o Scuola G. Leopardi
via XXIV Maggio, 34/36
San Vittore Olona (MI)
tel. 0331.597988
legnano@teatripossibili.com

TP Roma

roma@teatripossibili.com

TP Monza

vicolo Carrobiolo, 2
20052 - Monza
tel. 039.2305099
333.9775031
monza@teatripossibili.com

TP Lugano

vicolo dei Conti, 7
6932 - Breganzona TI
Tel (0041) 076 3467488
(0041) 091 9663149
lugano@teatripossibili.com

TP Verona

c/o Teatro Alcione
via Verdi, 20
37131 - Verona
tel. 045.8006100
verona@teatripossibili.com

TP Trento

trento@teatripossibili.com

festival di Edimburgo



UN MILIONE sotto il solleone

Battuto il record di biglietti venduti al Fringe - La nuova drammaturgia trova come sempre il suo luogo d'elezione al Traverse Theatre - Due nuovi spazi suggestivi nei sotterranei dove venivano sepolte le persone infette dalla peste - Nel programma ufficiale *l'Amleto* anni Ottanta del catalano Calixto Bieito

Lo scorso agosto anche Edimburgo ha avuto la sua dose di caldo, registrando temperature oltre i trenta gradi, un record nella storia della meteorologia scozzese, all'ordine del giorno le scene di svenimento in sale teatrali soffocanti e per nulla adatte a essere utilizzate in un'estate così calda. Ma parliamo del Fringe festival, anche lui ha battuto un record: per la prima volta in cinquant'anni sono stati venduti più di un milione di biglietti, segno che l'afflusso di spettatori che



di Maggie Rose

ogni estate prende d'assalto la città non ha ancora raggiunto l'apice. La mia prima tappa è il Traverse Theatre, che sembra conservare il suo marchio d'eccellenza nel campo della nuova drammaturgia con le sue produzioni e co-produzioni e le ospitalità di compagnie britanniche e straniere, oltre ai frequentatissimi incontri con autori e registi. Fra i nuovi testi, *Dark Earth (Terra scura)*, creato da uno degli scrittori scozzesi più apprezzati, David Harrower. La pièce si incentra sul viaggio di Euan e Valerie, due giovani di Glasgow che restano in panne nel nord della Scozia, vicino alle Mura Antonine, l'ultima frontiera dell'antico impero romano. Davanti a queste rovine archeologiche vengono soccorsi da una coppia, Petey e Ida, e dalla loro figlia

Christine. Anche se la trama risulta talvolta un po' banale e sfilacciata, Harrower ha saputo creare un incontro-scontro fra città e campagna di notevole interesse, dove valori e linguaggi entrano in collisione, facendo emergere due diversi modi di vivere e di pensare. Mentre Petey e la sua famiglia sono alla ricerca del passato e si appassionano alle vicende dell'impero romano in Scozia, i giovani di Glasgow risultano privi di una propria storia e poco interessati a ricercarne una. Inoltre il linguaggio di Petey e Ida, un inglese arricchito di coloriture scozzesi, si rivela un mezzo di comunicazione ancora vivo, a differenza dell'idioma più appiattito e stereotipato dei giovani di Glasgow. Comunque, i perdenti sembrano essere proprio i rappresentanti del mondo contadino e nel finale in cui Petey e Ida cacciano via malamente gli ospiti, prendendoli a sassate, emerge l'aspra e irrisolta divergenza fra due mondi, lontanissimi l'uno dall'altro.

Sogni senza memoria

Sempre al Traverse, *Napoleon in Exile*, scritto e elaborato dal Cpt (Camden's People's Theatre di Londra), un gruppo di giovani artisti provenienti da tutto il mondo, il cui intento è quello di dar vita a un teatro fatto di nuovi linguaggi. La scena è divisa in tre zone: a destra un giovane sdraiato su un letto d'ospedale nella Vancouver contemporanea; al centro una piccola scrivania, con la figura minuta di Napoleone che, dall'esilio in Italia, redige la propria autobiografia fatta solo di lettere d'amore a Josephine; a sinistra uno studio medico degli anni Trenta, dove un dottore un po' matto compila cartelle cliniche ad una vecchia macchina da scrivere. Questi luoghi, appartenenti ad epoche diverse, sembrano voler suggerire universi multipli e paralleli che convergono per poi tornare a separarsi come in un sogno; il sogno dell'uomo a letto, afflitto da amnesia totale, che cerca di ricordare chi fosse prima dell'incidente. Non fa emergere nessun ricordo il bizzarro rituale del medico che gli porta una grande torta con le candeline e gli canta a pieni polmoni «Tanti auguri a te»; così come non sortiscono effetto i tentativi di seduzione da parte di Napoleone (interpretata da una bravissima Gemma Brockis, nella caratteristica divisa dell'Imperatore), che gli recita poesie d'amore e lo fa ballare. Un'unione di musica, danza e testo poetico, orchestrata sapientemente dal regista Chris Goode, per descriverci la realtà-sogno di una mente alla deriva. *One-Two* di Suspect Culture rappresenta, invece, una nuova tappa nel percorso di questa nota compagnia di Glasgow diretta da Graham Eatough, come sempre alla ricerca di una forma teatrale originale, dove possano trovare spazio anche i linguaggi del film e dei media. Mentre sentiamo la musica rock del gruppo Oskar, suonata dal vivo, su due schermi, posizionati in alto, vediamo videoproiezioni di una grande città in piena attività. Ed è in questo mondo frenetico che entrano due personaggi, un uomo e una donna, i cui corpi vengono messi in relazione con la musica e le immagini. A tratti sembrano schiacciati e risucchiati dalla metropoli, ma il dialogo fra di loro rimane soltanto abbozzato, come se il lavoro di scrittura della compagnia non fosse stato elaborato fino in fondo. Spostiamoci ora nella zona delle caves (i sotterranei

dove, durante le epidemie di peste, venivano sepolte vive le persone sospettate di essere infette). Quest'anno due teatri, lo Smirnoff Underbelly e il Gilded Balloon, hanno creato spazi suggestivi anche se un po' umidi. All'Underbelly, ecco *Meat (Carne)*, scritto da Sarah Colvin, pièce *noir* con protagonista un macellaio a cui un uomo tutto in nero chiede, in cambio di una considerevole somma, di tenere nel suo frigo dei misteriosi pacchi. Il macellaio accetta senza troppi problemi questa sorta di patto faustiano del ventunesimo secolo, e diventa l'improbabile complice di un serial killer. Ambientato nello Yorkshire degli anni Ottanta, sono evidenti le allusioni allo Yorkshire Ripper (che uccise una ventina di donne) e al clima di rapace arrivismo del periodo Thatcher. Purtroppo Colvin non ha il coraggio di andare a fondo, e sia il personaggio dello squartatore che le sue vittime risultano soltanto abbozzati. Interessante, comunque, la regia di Kate Nelson che, spinta dal lato grottesco della vicenda, opta per uno stile di messinscena totalmente sopra le righe, infarcita di pop music e balli degli anni Ottanta. Al Gilded Balloon, invece, *Damaged (Daneggiato)*, scritto da Paul Sellar, si compone di due brevi monologhi, il primo di notevole invenzione linguistica, modellato sul teatro in versi alla Steven Berkoff. Il protagonista, il bravissimo Andrew Dickens un uomo sulla trentina, ci racconta la storia di suo padre, un famoso campione di freccette rimasto invischiato in un giro di criminalità e alla fine ucciso per evitare che vincesse il campionato. Il testo apre uno squarcio su un mondo particolare, poco conosciuto, quello dei campionati di freccette, dal linguaggio violento e grossolano. L'ultima tappa è all'Assembly Rooms, centro del cabaret e della *stand up comedy*, dove il pubblico aspetta in lunghissime file per strada di poter vedere i suoi comici preferiti, ma dove arrivano anche compagnie teatrali di prim'ordine. Dopo lo straordinario successo di *Medea* nel 2001, quest'anno il Theatre Babel di Glasgow - specialista nella rivisitazione di testi classici - ha portato *Thebans*, sempre firmata dalla drammaturga e poeta Liz Lochhead. In questa occasione ha riscritto *Edipo Re*, *Sette contro Tebe* e *Antigone*, facendoli diventare un unico testo di due ore, il cui linguaggio - un inglese moderno con forti inflessioni scozzesi - e la forma alleggerita, sono capaci di raggiungere un pubblico più vasto.

Ofelia in minigonna

Al Festival ufficiale, invece, presenti diversi classici, da Cechov a Shakespeare, accanto a qualche nuovo testo, con una campagna marketing del tutto rinnovata: biglietti in vendita a cinque sterline (sette euro) qualche minuto prima dell'inizio dello spettacolo, orari degli spettacoli più flessibili e, per la prima volta, un volantaggio

In apertura, la scena e, in queste pagine, i protagonisti di *Amleto*, regia di Calisto Tanzi.



degli spettacoli in tanti luoghi della città. Tutto nella speranza forse di attirare un pubblico più popolare e arginare quelle voci che accusano il Festival ufficiale di essere troppo elitario. L'*Amleto* diretto da Calixto Bieito in una co-produzione fra il Festival di Edimburgo e il Birmingham Repertory Theatre è sicuramente lo spettacolo che ha suscitato più polemiche e ha diviso la critica: chi ha deprecato lo scempio provocatorio del testo, chi invece ha apprezzato la linea interpretativa radicalmente nuova proposta dal regista catalano. L'ambientazione è un

night anni Ottanta, sul quale giganteggia la scritta al neon "Palace", da un lato un bar, dall'altro un pianoforte al quale un insolito Orazio suona e canta e poi diventa, nello sviluppo dell'azione, il regista dell'intera vicenda. Avendo trasportato Elsinore ai giorni nostri, a Bieito interessa esplorare la corruzione della corte, oltre alla passionalità e alla carnalità insite nella tragedia. Non manca uno studio attento del testo né momenti belli e spiritosi come quando Laerte arriva da Parigi, portando con sé un modellino della Tour Eiffel e palloncini colorati, o quello in cui Amleto sfoglia rotocalchi come *Hello* e commenta come la corruzione sia rimasta uguale, oggi come ieri.

Comunque la lettura di Amleto e di alcuni altri personaggi - il regista esegue tagli sostanziosi - mi è sembrata troppo riduttiva; il principe risulta poco più che un depresso con problemi d'alcolismo, che vede il fantasma in un'allucinazione in seguito a una sbronza. È un uomo essenzialmente senza dubbi che vive una passione senza freni: violenta Ofelia davanti a tutti, bacia appassionatamente la madre lasciando intendere il loro rapporto incestuoso. E anche Ofelia, fisico da fotomodella, minigonna e décolleté sexy, perde quel lato di innocenza e ambiguità del personaggio shakespeariano: seduta sulle ginocchia del padre Polonio, lo bacia e lo abbraccia con un affetto certo non solo filiale. Nonostante questi limiti, la messinscena sfida in continuazione le nostre aspettative e tiene desta la nostra attenzione, portando la vendetta alla sua conclusione in un tempo di sole due ore (senza intervallo). *Strictly Dandia*, scritto e messo in scena da Tamasha, una fra le compagnie indiane più importanti della Gran Bretagna (di cui si sono visti al cinema *Due matrimoni e un funerale* e *East is East*), è un musical alla *West Side Story*, con originali e suggestive

Per recitare al Fringe

Chi desidera portare uno spettacolo a Edimburgo nel 2004 può iscriversi alla mailing list inviando un messaggio a admin@edfringe.com dietro pagamento di una modica cifra. A partire da dicembre riceverà informazioni sugli spazi disponibili. Dovrà quindi prendere contatto diretto con l'organizzazione teatrale che gestisce lo spazio prescelto; the Fringe Office rimane a disposizione per consigli e suggerimenti.

canzoni, musica, e danza. Due giovani aspiranti campioni di Dandia (una festa asiatica di fine inverno in cui i giovani si incontrano per ballare e forse trovarsi un compagno, scontrandosi talvolta, come in questo caso, con problemi di casta e di religione), si conoscono a lezione di ballo e s'innamorano a prima vista. I problemi sorgono

quando si scopre che lui è musulmano, mentre lei è indù. Nello spirito del *musical* tutto deve finire bene, ma non senza un aspro conflitto prima fra i genitori della ragazza. Una presa di posizione da parte della madre, che difende la libertà della figlia di sposare chi desidera, fa intuire una comunità in cui ormai le gerarchie sessuali vengono messe in discussione. L'invito della compagnia al Festival ufficiale rappresenta senz'altro un importante segnale di apertura verso le minoranze etniche e infatti, per la prima volta, nell'elegante King's Theatre, si è visto un folto gruppo di spettatori asiatici (sito web del festival: www.eif.co.uk). ■

dal college al Fringe

Musical in sedici portate

FOOD - A SIXTEEN COURSE MUSICAL, drammaturgia di Sal Trapani & Gerrit Van Der Meer. Regia, musica e testi delle canzoni di Sal Trapani. Direzione musicale di Jay Stollman. Coreografie di Jen Turey. Design di Liz Popiel. Con Justin Rosini, Colleen DiTarando, Jen Van BusKirk, Cheryl Haller, J. Kelvin Morfa, Allison Panissidi, James Coscina, Chris van Jura, Bryan Vierow, Jamie Records. Prod. William Walton, NEW YORK.

Noi siamo ciò che mangiamo, si suol dire. E non solo: anche dove, quando e soprattutto perché mangiamo - sembrano suggerire gli autori di questo "musical in sedici portate". Dal paese col maggior numero di obesi al mondo è approdato al Fringe Festival un musical sul cibo. Ma non è che una provocatoria satira dell'America stessa e dell'ossessiva ricerca di denaro, potere e fama che ne caratterizza perlomeno alcune fasce sociali. Il protagonista, il cui nome (Fatty, ciccione) è tutto un programma, vuol trovare il cibo "perfetto"; compie così un viaggio per vari luoghi deputati alla nutrizione, che consente agli autori di raccontare l'atto del mangiare in molte delle sue possibili valenze. La ricerca compulsiva del cibo («mangia e sarai te stesso», dice una delle canzoni) diventa allegoria del pensiero capitalista degenerato, del consumismo, dell'ansia di possedere sempre qualcosa in più, naturalmente destinata a non appagare mai. Tutti i modelli comportamentali sono messi alla berlina e le trasformazioni fisiche del giovane, entusiasta e talentoso cast sono aiutate da elementi scenici artigianali, che accentuano la sensazione di stereotipo quasi fumettistico. Le musiche sono eseguite dal vivo, da una piccola band ad un lato del palco; il che aggiunge immediatezza, freschezza e "vita" all'insieme. E qui da noi, qualcuno si ostina ancora a negare che il pubblico percepisca la differenza con una base registrata. Lo spettacolo, come spesso accade oltreoceano, è nato in un college, alla Western Connecticut State University (presso la quale Sal Trapani, l'ideatore, è professore di teatro) e prima di approdare al Fringe è stato rappresentato a New York. È insomma una bella idea, realizzata a costi relativamente contenuti da giovani artisti. L'uovo di Colombo, che però non sempre le nostre galline hanno la possibilità di scodellare. Rita Charbonnier

Théâtre du Soleil

ODISSEA di OGGI nella violenza della storia

di Laura Caretti

LE DERNIER CARAVANSÉRAIL (ODYSSÉES), idea e regia di Ariane Mnouchkine. Musica di Jean-Jacques Lemêtre. Spazio e scene di Guy-Claude François, Serge Nicolai, Duccio Bellugi-Vannuccini. Luci di Cécile Allegoedt, Carlos Obregon. Costumi di Marie-Hélène Bouvet, Nathalie Thomas. Con S. Beheshti, D. Bellugi-Vannuccini, V. Bianchini, C.H. Bradier, S. Brotte-Michel, J. Carneiro de Cunha, H. Cixous, V. Colemyn, O. Corsini, D. Cottu, E. Doe-Bruce, M. Durozier, S. Gorny, A. Grant, E. Gruat, P. Guarise, J. James, M. Larranaga y Ausin, J. Lemêtre, S. Lolov, E. Loukiantchikova-Sel, Mangado, J. Maricot, J. Marvan Enriquez, S. Masson, F. Mello e Souza, A. Mnouchkine, S. Nicolai, S. Onochi, M. Rauchvarger, F. Ressorf, E. Rodrigues, Santonja-Ruiz, A. Simma, N. Sotnikoff, K. Valavane. Prod. Théâtre du Soleil, PARIGI.

« Il teatro è un luogo di parola, di pensiero, di esplorazione del significato, dell'anima della storia in un'epoca in cui tutti questi luoghi sono negati o rifiutati. Il teatro resta un luogo dove si impara, dove si cerca di comprendere, dove ci si commuove, dove si incontra l'altro e dove si è l'altro». A questa sua idea di teatro Ariane Mnouchkine non solo continua a tener fede con eccezionale coerenza, ma la rinnova ogni volta, ne accresce la forza d'opposizione al silenzio, alla censura, ne affina gli strumenti creativi. E con lei tutta la numerosa troupe del Théâtre du Soleil che in questo spettacolo dà vita sulla scena a frammenti di storie del nostro tempo, odissee di tanti migranti da un capo all'altro del mondo, viaggiatori e viaggiatrici in fuga, animati dalla speranza di raggiungere una società dove sia possibile ritrovare tutto quello che nella propria terra si è perduto. Odissee fatte di speranza e di disperazione, con il sogno di un approdo felice che non è però, come per Ulisse, la propria isola a cui si ritorna, ma un paese straniero che somiglia più alla cupa caverna di Polifemo, da cui è necessario fuggire di nuovo. Il caravanserraglio del titolo è il luogo dove queste storie si raccolgono, si intrecciano e si raccontano: spazio provvisorio di sosta del viaggio, come per le carovane del deserto, e insieme palcoscenico di una costruzione teatrale ibrida, aperta, capace di "accogliere" le voci, i ricordi, i desideri, le paure, le angosce, il coraggio di tanti. Lo spettacolo che vediamo (portato da Parigi anche a Roma, a Villa Borghese, dal 10 al 14 settembre di quest'anno) è solo una parte della grande tela tessuta da tutte queste vicende, ascoltate in varie parti del mondo, poi messe in scena attraverso quell'arte dell'improvvisazione che da tempo la regista sperimenta con i suoi attori e che è il vero momento della crea-

zione teatrale. Di qui, come dalla pellicola di un film, attraverso il montaggio di scene che ancora conservano il numero con il quale sono state "girate", è nata una prima sequenza di questa epica contemporanea, dal titolo *La Fleuve Cruel*. L'inizio è folgorante: sul palcoscenico nudo si levano all'improvviso le onde vorticosose di un fiume in tempesta percorso da una piccola barca che si alza e si inabissa. Donne, uomini e bambini tentano di passare da una riva all'altra. Qualcuno già arrivato tende le braccia in attesa di quelli rimasti che il traghettatore ricaccia indietro, mentre il vento sibila sempre più forte, i vortici si fanno ancora più pericolosi. E tuttavia tutti vogliono attraversare, anche a rischio della vita. «Meglio annegare nell'acqua, che nelle lacrime» dice una voce. La scena prefigura, a mo' di prologo, la dinamica di tanti altri "passaggi" rischiosi, di tante fughe che si lasciano alle spalle la casa, gli affetti, la propria lingua e cultura per arrivare in luoghi dove l'accoglienza offerta è un recinto che imprigiona, cancella ogni identità, rinserra, lascia solo la forza di tentare di nuovo di scappare dal buco di una siepe. Sangatte, il centro costruito nel 1999 dalla Croce Rossa francese, è lo scenario di molti di questi frammenti autobiografici diventati teatro. Da qui, "passiamo" anche noi spettatori, di continuo da una riva all'altra del fiume crudele, dai paesi dove la violenza impedisce la vita (dall'Afghanistan, dall'Iran, dall'Irak, dal Kurdistan...) ai paesi-miraggio (alla Francia, all'Inghilterra, all'Italia, all'Australia...) Le scene si susseguono veloci secondo un montaggio costruito su raccordi interni, analogie e contrasti tra una vicenda e l'altra. Raccontano storie di rapporti spezzati, di conflitti, di violenze e illusioni, di donne vendute, sfruttate o punite perché amano o lottano per la libertà. Personaggi e oggetti di scena appaiono e spariscono rapidamente, sospinti su piccole pedane scorrevoli come in un perenne, forzato andare. Solo alla fine, dopo l'accelerazione del ritmo delle entrate e delle uscite, mentre il pubblico applaude, ecco che gli attori ritornano in scena camminando a passi lenti, da una parte arrivano gli uomini, dall'altra le donne, si guardano, sospesi nella distanza, poi all'improvviso corrono l'uno verso l'altro e il loro abbraccio, che riunisce e affratella, ricongiunge anche la rappresentazione di questa tragedia contemporanea alle nostre speranze, alle nostre utopie. È un ponte di braccia sulle onde del fiume crudele: l'immagine forte di un teatro come luogo di esplorazione della violenza della storia e insieme spazio dove si cerca di capire, dove ci si commuove, dove ci si incontra. ■

Belgrado

NIENTE DI NUOVO sul fronte orientale

di Mario Mantilli

Cominciamo dalla fine. L'edizione 2003 del Bitef (Beogradski Internacionalni Teatarski Festival) sarà forse ricordata come l'edizione delle conferme. Krystian Lupa e il Teatr Dramatyczny di Varsavia vincono il Gran Premio della Giuria per il miglior allestimento e il Premio per il gradimento del pubblico (con un punteggio medio di 4,78 su un massimo 5) con una versione di *Extinction* di Thomas Bernhard (autore già frequentato dal regista polacco), che brilla per pulizia e rigore formale pur nella consueta prolissità (più di cinque ore) comunque mai noiosa. Árpád Schilling e il Krétakör Színház di Budapest si aggiudicano il Premio Speciale della Giuria con il potente (e già visto in Italia) *W-Worker/Circus* (adattamento del *Woyzeck* di Georg Büchner) e Thomas Ostermeier si guadagna il riconoscimento come miglior regista (offerto dal prestigioso quotidiano belgradese *Politika*) con *Nora*, versione vibrante e intensa di *Casa di bambola* di Ibsen, riportata a una contemporaneità che trova la sua naturale collocazione tra le luci calde e soffuse e i rassicuranti mobili stile Ikea di una scenografia montata su una piattaforma rotante che appare volutamente come uno studio televisivo. Per completezza di informazione annotiamo anche la presenza dell'ormai classico *Hamletas* di Eimuntas Nekrosius e di quel *Lighting Poem - Omaggio a Nikola Tesla* (visto anche al Crt di Milano) del gruppo italiano Masque

Teatro di Forlì, che fa la proposta forse più originale di tutto il festival

con una produzione insolita ma assolutamente onesta e partecipe, tutta giocata su una partitura scenica complessa e rigorosa come un meccanismo, nella quale gli attori si integrano con organica logicità. Chiudiamo l'elenco dei soliti noti citando anche la presenza di altri due lavori (entrambi francesi ed entrambi coreografie) uno a opera dell'ormai affermata ditta José Montalvo/Dominique Hervieu (*Babelle Heureuse*, Centre Coreographique National de Creteil du Val de Marne, Parigi), e l'altro di Josef Nadj (*Les Philosophes*, Centre Coreographique National d'Orléans).

Alla trentasettesima edizione del Bitef, famoso soprattutto durante gli anni Settanta e Ottanta come una delle più interessanti vetrine di certa avanguardia, si incontrano e si confrontano le (nuove?) tendenze teatrali dei paesi dell'area balcanica. Con uno sguardo (interessato) all'Europa

Shakespeare in pelliccia

Il futuro del teatro è nella filosofia. Questo il sottotitolo (preso in prestito da Brecht) e *fil rouge* sotteso al programma del Bitef di quest'anno, che oltre alla rassegna teatrale includeva anche un breve ciclo di proiezioni di film, alcuni workshop di studio sulla prassi lavorativa teatrale e un simposio di approfondimento per teatrologhi e critici. La riflessione sull'umana condizione e natura come ispirazione e motore per lo sviluppo (scenico) nell'incessante indagine del teatro sull'uomo e su se stesso. Come nell'antico teatro greco. Come in Shakespeare. Come in Beckett. Come (anche se ad un livello di speculazione affatto diverso) in *Parete se otepuvatcka (I soldi uccidono)* di Risto Krle, forse il più famoso testo drammatico macedone, coevo di quel *Le malentendu* di Camus cui è così simile sia come riflessione che come sviluppo drammatico, con la sua storia di accidentale omicidio tra congiunti per eccessiva avidità, portato al Bitef dal Teatro Nazionale di Bitola (Macedonia) sotto la direzione di Ljupco Gjorgievski, regista da sempre attento alla realtà teatrale macedone, che propone una lettura del testo tesa a *esasperare* tutti gli elementi (peraltro già fortemente connotati nella drammaturgia) relativi alla cultura locale. Ed ecco che in scena si trova un gruppo di musicisti che accompagna tutta la durata dello spettacolo con motivi tradizionali e folkloristici contribuendo alla caratterizzazione "geografica". Scelta che appare ostentata e artificiosa



soprattutto nell'allestimento di un testo che forse avrebbe bisogno proprio del contrario. Simile è la riflessione che si può fare sul *Racconto d'inverno* di Shakespeare proposto dal Teatro Nazionale di Sofia sotto la direzione del giovane Marius Kurkinski, che veste i suoi attori con pellicce più adatte ai Balcani che alla Sicilia e li dirige improntando l'allestimento ad una espressività forse un po' troppo carica. Lo spazio scenico, quadrato tutto nero e vuoto fatta eccezione per una stufa a legna, appare troppo grande e vuoto in modo imbarazzante anche quando tutti gli attori sono in scena. Lo spettacolo fatica a ingranare nelle parti più drammatiche, mentre acquista ritmo e consistenza nelle scene comiche grazie alla *verve* e all'estro di attori evidentemente più abituati a tale tipo di dinamica scenica.

La città bianca si tinge di nero

Una curiosa affinità lega le uniche due produzioni locali presenti quest'anno al festival: in entrambi i casi si tratta di allestimenti dai quali emerge un certo compiacimento per un gusto estetico vicino a canoni gotici e ad un immaginario visivo (oramai abusato) oscuro e grottesco. È il caso di *Strah i njegov sluga* (*Paura e il suo Servitore*), un allestimento coprodotto da Atelije 212 (una piccola sala situata nel centro più antico della città, che ha costruito la sua fortuna sul teatro d'avanguardia soprattutto durante gli anni Settanta) e festival Belef (Beogradski Letnji Festival: una lunga rassegna estiva promossa dall'amministrazione municipale e dal ministero e volta a valorizzare spazi e risorse della città) e realizzato in forma di spettacolo *open air* sfruttando come scena naturale un bastione dell'antica fortezza turca Kalemegdan, le cui torri si specchiano sulla confluenza tra Sava e Danubio. Lo spettacolo, tratto dal romanzo omonimo, mette insieme, in una precisa cornice storica di ambientazione austro-ungarica, la conquista di Belgrado da parte dei turchi e alcune popolari storie di vampiri, con dispiego di croci, corvi e bare. Il diavolo stesso viene scomodato (insieme all'arcangelo Michele e alla principessa Maria Augusta) in un oscuro intrigo di corte che culmina in una rocambolesca caccia al mostro. Il risultato è una performance altamente spettacolare (che a volte indulge a effettacci da baraccone), che però mostra il limite di mero intrattenimento anche considerando che è stata evidentemente pensata e realizzata sfruttando la straordinaria specificità del luogo (ne aspettiamo comunque il riallestimento, quest'inverno, nell'assai meno suggestiva sala dell'Atelije 212). Diversa valutazione merita invece l'imponente adattamento della seconda parte del *Faust* di Goethe prodotto e realizzato al celebre Teatro Nazionale di Belgrado. Prima di tutto perché nonostante i vari emendamenti cui è stato sottoposto il testo si tratta comunque di materiale di tutt'altra qualità rispetto alla pretenziosa storia di regnanti e vampiri vista a Kalemegdan. In secondo luogo perché la regia è affidata alla mano ferma della veterana Mira Erceg, che forte della lunghissima esperienza maturata, e nonostante i compiacimenti per certa magniloquenza scenica e attorale, riesce comunque a confezionare una macchina teatrale precisa e funzionale, di sapore vagamente ronconiano, che sfrutta in pieno tutte le possibilità tecniche di un grande teatro e polemizza apertamente con la grande voglia di Europa (o soltanto di euro?), che sembra ossessionare tutti gli stati dell'area balcanica. Il *Faust* proposto dalla Erceg è un uomo vecchio e stanco che osserva quasi con stupore lo svilupparsi della propria vicenda e appare inadeguato, riluttante e infine rassegnato davanti a essa. Elena sembra invece eccessivamente tormentata, mentre Mefistofele è ambiguo e insinuante, come ce lo si potrebbe aspettare, ma illuminato in alcuni momenti da una leggerezza di modi che riscatta in parte una certa generale pesantezza nella lettura dei personaggi. Un progetto ambizioso comunque, che segue a distanza di un anno la messinscena della prima parte del testo da parte del medesimo teatro, uguale la direzione e la compagnia. Un allestimento che ha suscitato molto interesse in tutta la Serbia e che è stato seguito con curiosità prima e durante tutto il periodo di lavorazione e poi come spettacolo di punta della passata stagione del Narodno Pozoriste u Beogradu. ■



In apertura, una scena di *Faust* di Goethe, regia di Mira Erceg; in alto, una scena da *I soldati uccidono di Risto Krle*, regia di Ljupco Gjorgievski.

STAGIONE 03 | 04

LA COSA PIÙ PERICOLOSA DA FARE
È RIMANERE IMMOBILI William Shakespeare

TEATRIDITHALIA

ELFO PORTAROMANA ASSOCIATI

INFORMAZIONI
TEATRO DELL'ELFO
tel. 02 716791
TEATRO LEONARDO DA VINCI
tel. 02 26681166
www.elfo.org
info@elfo.org

con
tel. 02 592261
www.ticketone.it

Abbonamenti e Carte

ABBONAMENTO LA COPPIA
(valido per due persone)
7 spettacoli a scelta € 95
ABBONAMENTO 0/26 (giovanil)
5 spettacoli a scelta € 35

CARTA TEATRIDITHALIA
5 ingressi
come quando con chi vuoi € 75
CARTA TDT 1° SETTIMANA
5 ingressi
come quando con chi vuoi
da utilizzare nella prima settimana
di repliche € 30

Foto: Raimond Depardon / Magnum/Contrasto

Foto: Giuseppe/Contrasto

inchiesta

Sono quattordici in Germania le scuole superiori pubbliche che hanno al loro interno corsi di recitazione. Abbiamo scelto di parlare della Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch che, fondata da Reinhardt nel 1905 con intenti innovativi, nel 1951, dopo la drammatica separazione di Berlino, rimase nel settore orientale della città - Anche se accolse le teorie brechtiane, l'insegnamento stanislavskiano rimase quello portante della pedagogia della scuola legata, naturalmente, al mondo sovietico - Poi entreremo nell'Escola superior d'art dramàtic di Barcellona, da due anni traslocata in un moderno e ampio edificio ai piedi di Montjuïc dove dovrebbe sorgere in futuro una Città del teatro. *r.a.*



scuole di teatro/5
Germania e Spagna

*non
hinter
en*

sanno imitare a dovere; no,
hanno di mira degli scopi. Possiate voi
grandi artisti, magistrali imitatori, in questo
non essere inferiori a loro! Non allontanatevi troppo,
in qualunque modo perfezionate la vostra arte,
da quel teatro d'ogni giorno, che
si svolge sulla strada.

Guardate là quell'uomo all'angolo della strada! Egli mostra
com'è avvenuto l'incidente. In verità
consegna il conducente al giudizio della folla. Mostra come
stava seduto alla guida, e ora
imita chi è stato investito, all'apparenza
un uomo anziano. Di tutti e due
da solo quel tanto che serve a spiegare l'incidente e tuttavia
abbastanza perché i due appaiano ai vostri occhi. Ma
non li rappresenta in modo che siano
incapaci di sfuggire a un incidente. L'incidente
diventa così comprensibile e tuttavia incomprensibile, perché
entrambi

potevano anche muoversi in modo diverso. Lui ora mostra come
in

effetti

avrebbero potuto muoversi perché l'incidente
non capitasse. Poiché questo testimone oculare
non è superstizioso, lui non abbandona
i mortali alle stelle ma solo
ai loro errori.

Osservate anche
la serietà e lo scrupolo della sua imitazione. Costui
sa che dipende molto dalla sua esattezza, se l'innocente
sfuggirà alla rovina, se la parte lesa
verrà risarcita. Guardatelo
ora mentre ripete la scena che ha già rifatto. Esitando,
chiamando in; aiuto i ricordi, incerto
sul valore della sua imitazione, interrompendosi
e invitando un altro a correggerlo
su questo o quel punto. È questo
che dovete guardare con rispetto!
E con stupore possiate
notare una cosa: che questo imitatore
non si perde mai in una imitazione. Non si trasforma mai
del tutto nella persona che imita. Sempre
resta colui che mostra, lui stesso non viene implicato. Quello
non lo ha iniziato a una fede, lui
non condivide né i suoi sentimenti
né le sue opinioni. Di quello sa
solo poche cose. Nella sua imitazione
non c'è un intermedio, che consti di lui e dell'altro
o forse di entrambi, nel quale
batta un cuore e
un cervello pensi. In perfetta coscienza
è colui che mostra, e mostra
il vicino estraneo.

La misteriosa trasformazione
che si vuole avvenga nei vostri teatri
tra spogliatoio e palcoscenico: un attore

lascia lo spogliatoio, un re
entra in scena, quell'incantamento
di cui ho visto così spesso ridere gli operai di scena
con le bottiglie di birra fra le mani, qui non avviene.
Il nostro attore all'angolo della strada
non è un sonnambulo che sia vietato chiamare. Non è
un alto prelato durante il servizio divino. In ogni momento
potete interromperlo; lui vi risponde
in tutta calma e continua,
quando avete parlato con lui, la sua rappresentazione.

Ma voi non dite: quell'uomo
non è un artista. Alzando un tale muro divisorio
tra voi e tutto il mondo, non fate che scagliare
voi stessi fuori dal mondo. Se dite che non è
un artista, lui potrebbe dire
che voi non siete uomini, e questo
sarebbe un grande rimprovero. Dite piuttosto:
è un artista perché è un uomo. Noi
possiamo perfezionare quello che fa e
ricavarne applausi, ma quello che noi facciamo
è qualcosa di normale e umano, che vien fatto
ogni ora nel brulichio della strada, che piace
all'uomo quasi come il mangiare e il respirare.

Il vostro fare del teatro
riportate dunque sul terreno della pratica. Le nostre
maschere, dite,
non sono niente di speciale, in quanto sono solo
maschere:

là il venditore di sciarpe
si mette in testa il cappello rigido, tondo, del rubacuori,
si appende un bastone al braccio, si incolla una barbetta
sotto il naso e dietro la sua bancarella
muove qualche passo ondeggiante
mostrando così la proficua trasformazione
che gli uomini possono attuare
con sciarpe, baffi e cappelli. E i nostri versi, dite,
li avete anche voi: i venditori di giornali
gridano gli annunci ritmicamente, in modo
da aumentare l'effetto e da facilitare
la frequente ripetizione. Noi
recitiamo un testo estraneo ma gli amanti
e i venditori imparano anche testi estranei e quante volte
voi citate sentenze! Così
maschera, verso e citazione divengono usuali, ma maschera
vista di grandezza inusitata, verso recitato a perfezione
e citazione a proposito.

Ma per intenderci: anche se voi miglioraste
quello che fa l'uomo all'angolo della strada, voi fareste meno
di lui, se
faceste un teatro meno significativo, dai motivi più futili,
meno mordente sulla vita degli spettatori e
meno utile.

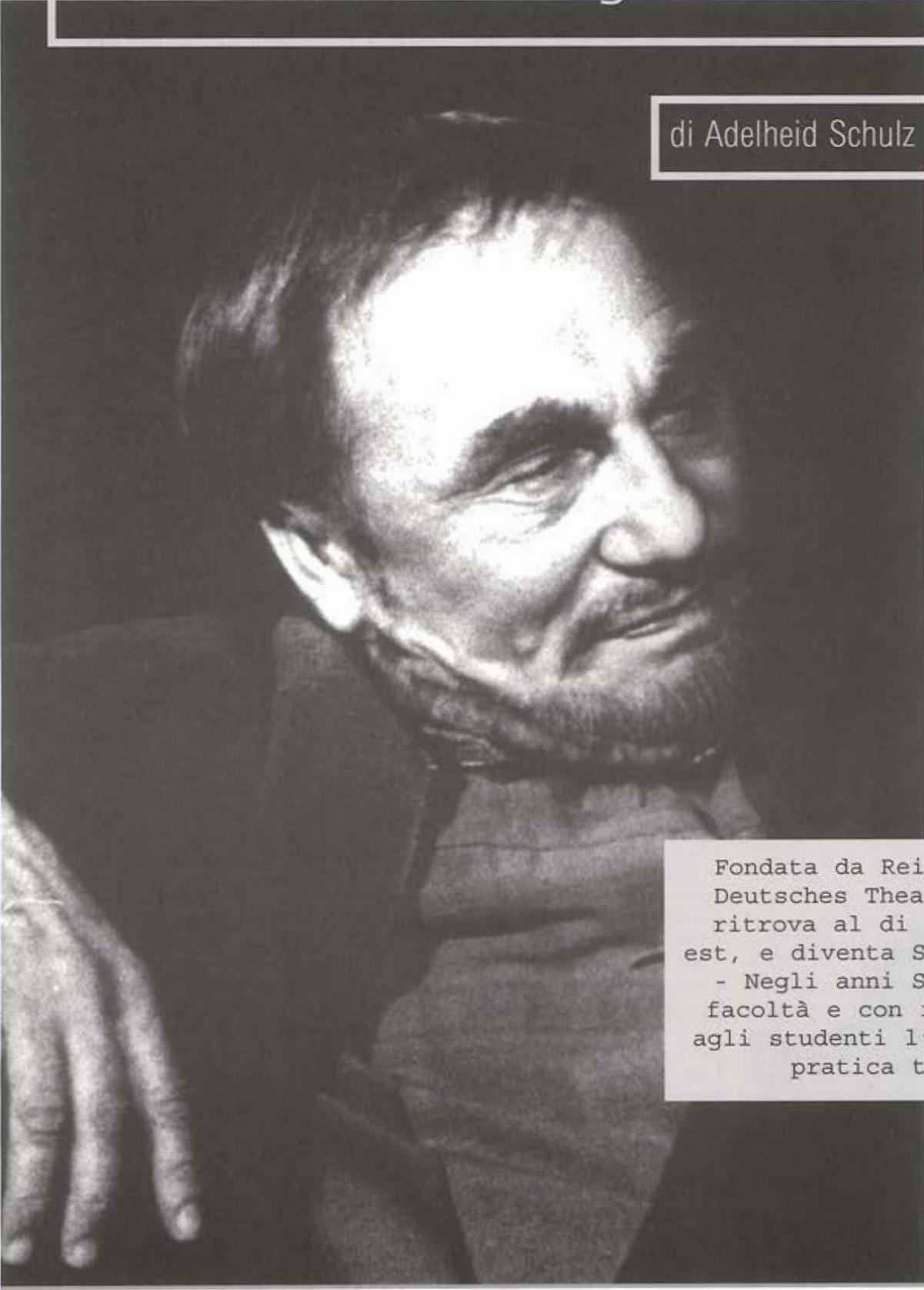
(Tratto da *l'Acquisto dell'ottone*, 1937-51, in *Scritti
Teatrali II*, Einaudi, Torino, 1975)

Berlino: Scuola superiore d'arte drammatica Ernst Busch

DOVE CONVIVONO

Stanislavskij e Brecht.

di Adelheid Schulz



Fondata da Reinhardt come scuola del Deutsches Theater, dopo la guerra si ritrova al di là del muro, a Berlino est, e diventa Scuola superiore di stato - Negli anni Settanta aumenta le sue facoltà e con il suo teatro-studio dà agli studenti l'opportunità di svolgere pratica teatrale d'insieme

«**C**ambia il mondo, ne ha proprio bisogno»: questo è il motto brechtiano della Scuola superiore d'arte drammatica Ernst Busch di Berlino, dei suoi circa duecento studenti ed è anche il motto che ha guidato la vita del suo patrono, l'attore e cantante Ernst Busch. Tutti e due videro la luce all'inizio del ventesimo secolo: Ernst Busch, figlio di un muratore, viene al mondo nel gennaio del 1900 (e vivrà fino a ottant'anni), la scuola di teatro invece nasce nel 1905 come "bambino desiderato" di Max Reinhardt, all'interno del Deutsches Theater di cui era diventato direttore: con le giovani leve voleva rinnovare la scena teatrale. In Germania ai tempi di Reinhardt, l'idea di creare una scuola di recitazione era una novità. Alla base c'era la convinzione, ancor oggi valida, che il talento non si può insegnare ma si può educare, sviluppare, e far crescere. All'inizio le materie insegnate erano: studio della parte, lavoro di insieme, voce, dizione, ballo, ginnastica, scherma, trucco, storia del teatro e della letteratura, scenografia, storia dell'arte. Nel 1920, dopo le dimissioni di Reinhardt da direttore del Deutsches Theater, la scuola passa alla direzione di Berthold Held, che aveva un rapporto stretto con il teatro, così che nella scuola hanno potuto insegnare molti attori che si esibivano sulla celebre scena berlinese. Gli studenti, fra l'altro, erano obbligati a prendere parte ad ogni rappresentazione del teatro. Fino 1938 la Scuola di recitazione presso il Deutsches Theater riesce a mantenersi economicamente un'istituzione indipendente, nonostante le ripetute richieste di sovvenzioni statali da parte del suo direttore siano sempre state rifiutate. È sotto il regime nazista che per la prima volta la scuola riceve finanziamenti. Il Reichtheaterkammer prende il controllo della scuola e da quel momento per entrarne a far parte diventa obbligatorio dimostrare la propria discendenza ariana. Inoltre diventa obbligatorio un corso di formazione per predisporre l'alunno a una certa "visione del mondo". Ma l'interesse dei nazisti per la scuola si esaurisce ben presto, e alcuni cominciano ad accusare l'istituto di essere "un vivaio di elementi sospetti". Così nel 1944 viene decretata la chiusura della scuola. Seguono due anni di silenzio, in quello stesso periodo Ernst Busch, ignaro che un giorno la scuola prenderà il suo nome, è in prigione a Berlino-Moabit accusato di istigazione all'alto tradimento, per avere diffuso il comunismo in Europa attraverso le sue canzoni. Nel 1937-38 Busch era andato a combattere con le brigate internazionali in Spagna, dopo il 1940



era stato arrestato e internato nel sud della Francia. Pur riuscendo a fuggire, mentre cerca di entrare in Svizzera viene arrestato e consegnato nelle mani della Gestapo. Busch è sopravvissuto grazie al grandissimo attore Gustav Grundgens, celebre Mefistofele goethiano. Anche la scuola sopravvive e nel 1946 ricominciano le lezioni nelle aule



Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch Berlino

Anno di nascita - 1905

Indirizzo - Schnellerstrasse 104 - 12438 Berlino - Tel.: 030-639975-0; fax: 030-639975-75 - www.berliner-schauspielschule.de

Finanziamenti - Statali

Corsi di studio - Recitazione, regia, coreografia, teatro dei burattini.

Durata dei corsi - 4 anni.

Modalità d'ammissione - Minimo 18 anni (regia 21) massimo 25 anni (regia 28 e spettacolo di burattini 30), per coreografia non c'è limite d'età.

Prove d'esame - Attori: tre brani teatrali, una poesia, una canzone, una ballata oppure un testo di prosa. Tutte le parti dell'esame devono mostrare il talento musicale del candidato, ma anche la capacità d'espressione del suo corpo. Regia: dimostrazione della pratica attività teatrale; esame scritto; lavoro scenico con gli attori; la presentazione della proprio lavorata parte. Coreografia: dimostrare di avere competenze nella danza e di avere già svolto lavori coreografici, prova coreografica di 5 minuti, elaborazione di uno schizzo coreografico su un brano musicale proposto; esame orale di cultura e d'arte. Teatro dei burattini: un brano teatrale, una canzone, animazione e recitazione di un brano teatrale per burattini, animazione e recitazione di una scena di propria invenzione per i burattini.

Titolo di studio - Equivalente alla laurea.

Segni distintivi della scuola - Ha due teatri autonomi.

**Scuola superiore delle arti
L'altra scuola di Berlino**

Hochschule der Künste (Fasanenstrasse 1b, 10623 Berlino; tel 0049-30-3185.2322; fax 0049-30-3185.2689 - www.hdk-berlin.de) Fondata nel 1975, è la fusione della Scuola statale di belle arti e della Scuola statale di musica e d'arte drammatica che risalgono al 1875. Il dipartimento di Arte della rappresentazione (Darstellende Kunst) ha sette corsi di studio: canto e musica teatrale (6 anni), recitazione, musical e show (4 anni), scenografia, costume (5 anni), scrittura creativa, pedagogia teatrale (4 anni). La selezione avviene in tre fasi, al corso di recitazione sono ammessi circa 12 allievi, a quello di scrittura scenica, che parte ogni due anni, 6-10. È dotata di un pensionato per gli studenti, può concedere un sussidio, ha un suo teatro. ■



all'interno del Deutches Theater, di cui è nominato direttore Wolfgang Langhoff (padre del noto regista Matthias Langhoff), che negli anni del nazismo si era rifugiato in Svizzera. Apporta delle modifiche alla struttura scolastica come il prolungamento della durata degli studi da due a tre anni, con l'intento di dedicare quest'ultimo periodo al tirocinio nella compagnia del teatro. La Germania è divisa in due e la scuola che è nel settore orientale della città, viene a far parte di Berlino est. Nel 1951, in seguito alla statalizzazione dell'istruzione, all'istituto è conferito lo status di Scuola superiore statale di arte drammatica e in sintonia con quanto allora si propagandava di "avvicinare l'arte al proletariato", la scuola cambia sede e si trasferisce a Berlino-Schöneweide, in una zona industriale e il tipo di formazione, che prima era sempre stata strettamente collegata al lavoro del

Deutsches Theater, cambia di segno. E così

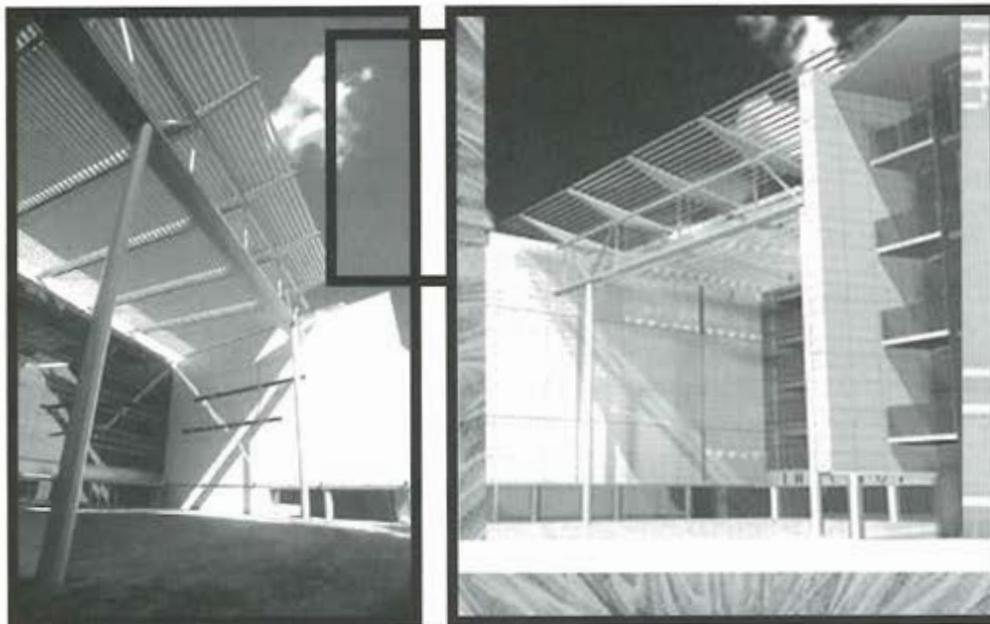
il metodo di Stanislavskij, come già accaduto in Unione Sovietica, diventa, senza alcuna colpa del grande regista e pedagogo russo, rigida e schematica dottrina di insegnamento a sostegno di un teatro realista. Ma questi sono anche gli anni in cui Brecht è al centro del mondo teatrale con le sue opere teatrali e teoriche. E allora accanto al

supposto realismo interpretativo di Stanislavskij trovano posto anche le teorie dell'estraniamento di Brecht. Gli insegnanti concordavano su un punto: che «nell'educazione del futuro attore è importante non distruggere il suo carattere individuale, non costringerlo a tecniche di lavoro estranee oppure a ruoli che possano guastare la sua particolarità e frenare il suo naturale talento». Per superare la mancanza di pratica, che si era verificata dopo la separazione con il Deutsches Theatre, alla fine dei anni Sessanta trova realizzazione l'idea di teatro-studio, che esiste tutt'oggi. Viene prolungata ulteriormente la durata degli studi, che passano da tre a quattro anni, in modo da permettere agli studenti di partecipare al lavoro pratico di insieme. Nel corso degli anni anche le materie di insegnamento aumentano e così oggi abbiamo: improvvisazione, studio della scena, studio delle parti, lavoro sul progetto/allestimento in scena, danza, scherma, acrobatica, pantomima, diverse corsi di movimento, dizione, musica, storia dello spettacolo e della drammaturgia, storia dell'arte, estetica, storia della cultura, sociologia dell'arte. Da quando sono state annesse altre facoltà come teatro dei burattini (1971), regia (1974) e dopo l'introduzione di coreografia, le messinscene dello Studio sono diventate ancora più importanti. Così il teatro-studio in Belforter Strasse 15 - chiamato anche "bat" - dà la possibilità tramite "la produzione comune" di far collaborare insieme gli studenti dei diversi corsi di studio. Tante nuove facoltà



avevano bisogno di più spazio. La vecchia "casa-barca" a Schöneweide viene restaurata e ampliata, e nel 1981 riceve il nome di Ernst Busch, in omaggio all'attore scomparso l'anno prima che, fiero della sua origine proletaria, aveva aderito alla Ddr recitando al Berliner Ensemble in molti testi brechtiani, diventando famoso in particolare per il suo Azdak nell'*Anima buona del Sezuan* e per *Galileo* nell'omonimo dramma. «L'unica chance che avete è nuotare contro corrente, perché seguendo la corrente non arriverete mai alla sorgente», con queste parole Klaus Volker, rettore della scuola, ha salutato nel 2000 gli studenti diplomati. (Traduzione di Urszula Rams) ■

In apertura, Ernst Busch; nella pag. precedente, da sinistra, una foto giovanile di Max Reinhardt, un ritratto di Wolfgang Langhoff e, in questa pag., alcune immagini della Hochschule Ernst Busch e della Hochschule der Künste di Berlino.



Esad di Barcellona

La scuola della futura Città del teatro

di Pep Martorell Coca

A Barcellona, ai piedi del monte Montjic, nei pressi della spirale disegnata nella piazza dedicata all'attrice catalana Margarida Xirgu, si sono già posate le fonda-

menta della futura Ciutat del Teatre. Il Mercat de les Flors-Teatro Municipale di Barcellona-, situato proprio in un'antica nave adibita a mercato, che Peter Brook trasformò in teatro; la nuova sede del Teatre Lliure, ex Palazzo dell'Agricoltura della Esposizione Universale del 1929, il nuovo edificio dell'Institut del Teatre, oltre allo spazio estivo del Teatre Grec, fulcro del cittadino Festival Grec, costituiscono i quattro pilastri di un maestoso progetto architettonico, artistico e umano, in via di consolidamento. Dell'intero conglomerato dedicato alla scena, il tocco più moderno è stato riservato all'Institut del Teatre. Circa due anni fa, nel 2002, l'istituto aveva dovuto abbandonare la sua sede provvisoria nel centro storico di Barcellona. L'attuale edificio è una delle aree più rilevanti di questo nuovo centro, che si definisce integrale - unico secondo il suo direttore - poiché accoglie scuole superiori, biblioteca, due teatri e aule appositamente adeguate alle diverse specializzazioni. Ventimila metri quadri perché la magia del teatro non abbia limiti. L'edificio, arioso, lineare, dalla pianta a grappolo, avvolge uno spazio all'aperto dove pure si realizzano attività sceniche e dà il benvenuto ai visitatori: una facciata semitrasparente, di vetro

attraversato dalla luce del giorno, lo fa assomigliare ad un'imponente scenografia se non addirittura ad un'installazione. Prima di parlare della Esad, occorre un'introduzione sull'Institut del Teatre che è l'organismo autonomo, creato dal Comune di Barcellona, per promuovere l'insegnamento delle arti sceniche, nel cui alveo sboccano scuole, centri e centri territoriali che fanno capo all'istituto. Così, insieme alla Esad, il Csd (Conservatori Superior de Dansa), la Eesa/Cpd (Escola d'Ensenyament Secundari i Artistic y el Conservatori Professional de Dansa), la Estae (Escola Superior de Tècniques de les Arts de l'Espectacle), i Serveis Culturals (Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas, che comprende biblioteca, archivio, videoteca, un museo e una sezione per le pubblicazioni) anche i centri territoriali del Vallès (a Terrassa, a circa trenta chilometri da Barcellona) e quelli di Osona (a Vic, a circa cento chilometri dalla sede centrale) finiscono per configurare tutta la struttura dell'Institut del Teatre che, in definitiva, non sarebbe completa senza i due spazi del Teatre Ovidi Montllor e del Teatre Estudi nell'edificio di piazza Margarida Xirgu. La Esad, per la verità, costituisce storicamente il nucleo originale e con-

Ventimila metri quadri, in un edificio modernissimo dalle pareti di vetro, accolgono oltre all'Institut del Teatre, che dispone di due teatri, scuole superiori di danza, di tecniche dello spettacolo, un centro di documentazione e un museo delle arti sceniche

centra la maggioranza degli studenti che si distribuiscono tra le diverse specializzazioni distinte in quattro aree: regia, drammaturgia, scenografia, interpretazione. Quest'ultima, a sua volta, si suddivide in teatro di movimento, di parola, di marionette e oggetti, e musicale. La gran parte delle lezioni è in catalano, poiché gli studenti devono essere in grado di dominare questa lingua. Senza dubbio, come sostiene il suo attuale direttore, Raimon Àvila, si tratta di un progetto pedagogico che cerca, da un lato di rispondere alle necessità attuali delle arti sceniche, dall'altro di esprimere uno spiccato senso pratico. Infatti, sembra che le statistiche diano ragione a questo progetto se tra il 75 e l'80% degli studenti che si iscrivono concludono con esito il corso di studi. Si richiede una dedizione esclusiva, soprattutto agli attori, sebbene il loro corso permetta una maggior flessibilità di orario. D'altra parte, l'itinerario formativo è molto eclettico, tanto che perfino la commissione direttiva si azzarda a definirlo personalizzato, poiché ogni studente completa la sua specializzazione scegliendo una serie di materie facoltative da un ampio ventaglio, oltre quelle di indirizzo comune. Effettivamente la direzione del centro ritiene fondamentale che gli allievi possano diversificare la loro formazione, che definiscono aperta a tecniche diverse. «Non si pretende di fornire né la formula né la tecnica perfetta; non si tratta di un percorso di studio chiuso», aggiunge Raimon Àvila. Questa convinzione di non dar niente per dogmatico o definitivo implica un continuo dibattito tra i professori (circa cento-dieci) su quali debbano essere gli obiettivi futuri nella formazione e preparazione degli allievi. Gli studi hanno una durata di

quattro anni accademici - da settembre a giugno -, il che significa che un allievo investe grosso modo 3.600 ore di lezione, prima di ottenere il titolo. Un massimo di sei anni - incluso proroghe - è il limite stabilito per terminare il ciclo di studi. Nella speranza di un nuovo piano di studi europeo che unifichi una serie di criteri assai disparati, sostiene Raimon Àvila, soprattutto per quanto concerne il numero di ore di formazione del futuro artista. Il centro offre inoltre laboratori, dottorati e corsi post-diploma, come quello che si terrà tra febbraio e giugno 2004 a cura del Teatro Visual diretto da Joan Baixas e che include professori del calibro di Marcel·lí Antúnez o Claire Heggen che dirige il Théâtre du Mouvement. L'accesso alla Esad e a qualsiasi centro dell'Institut, avviene dopo il superamento di prove di selezione. I requisiti sono il possesso di diploma di scuola superiore, avere compiuto diciotto anni e ottenere uno dei pochi posti in palio. Non c'è nessun limite d'età massima. I posti disponibili al primo anno sono 60. Di questi 36 per attori, 12 per autori e registi e 12 per scenografi. Cifre che il direttore riconosce piuttosto generose se si considerano i "numeri chiusi" di altre istituzioni pedagogiche europee, ma che nello stato spagnolo rientrano nella fascia alta di numero di studenti che possono venir ammessi. Le prove di ammissione sono obbligatorie, anche per gli aspiranti che abbiano già una formazione teatrale, qualora essa non fosse in linea con la scuola; il che solitamente non accade se la provenienza è da altre scuole spagnole. Ma potrebbero sussistere delle contraddizioni di metodo allorché si passasse ad ambito più ampio, per esempio, europeo. La selezione si basa su una serie di esercizi. Una prima parte teorica di carattere generale introduce a una serie di prove tecniche che durano una settimana - per gli aspiranti registi, drammaturghi, scenografi - e due settimane per gli attori. In questo periodo si affrontano cinque tecniche (corpo, voce, dizione, musica e danza) e la preparazione di un esercizio scenico. Comunque Àvila è consapevole che la selezione assicura solo l'accesso alla scuola, senz'altro non il futuro professionale, una dimensione molto più complessa.

La caratteristica del piano di studi prevede che dopo la frequenza delle discipline obbligatorie e facoltative, si realizzino laboratori e stage con professionisti. Stephan Metz, Carles Santos o Franco di Francescantonio, per esempio, hanno insegnato nei laboratori come professori invitati a realizzare sessioni pratiche di connessione tra il mondo accademico e quello professionale. I laboratori sono rivolti innanzitutto agli studenti del quarto anno e rappresentano un punto d'incontro tra le specializzazioni dell'Esad, con lo scopo di riprodurre esattamente una situazione professionale per concludersi con spettacoli aperti al pubblico. Quest'anno si sono rappresentati *Després de la pluja* di Sergi Belbel, *Pene d'amor perdute* di Shakespeare, *La vetlla fúnebre* di Gui Foissy e il musical *Lady in the dark* di Moss Hart, Ira Gershwin e Kurt Weill e si sono tenute letture drammatizzate di nuovi autori: Anaïs Schaaf (*El caixer*), Isabel Díaz (*El clan*),

ESAD (Escola Superior d'Art Dramàtic) Barcelona

Anno di nascita -1913, Ecad (Escola Catalana d'Art Dramàtic); 1930, Institut del Teatre; 1939, Institut del Teatre; 1944, iniziano i corsi di danza; 1952, Escola Superior d'Art Dramàtic i Dansa; 1970, Institut del Teatre. Dal 1992 la scuola assume l'aspetto attuale.

Indirizzo - ESAD, Plaça Margarida Xirgu, s/n 08004 Barcelona; tel. 93 227 39 00; fax 93 227 39 39; e-mail: i.teatre@diba.es; www.diba.es/iteatre.

Direttore: Raimon Àvila; **vice direttore**: Jorge Vera.

Finanziamenti - È finanziata al 90% dalla Diputació de Barcelona, contribuiscono anche la Generalitat de Catalunya e il ministero d'Educación, Cultura y Deporte del governo spagnolo.

Corsi di studio - Regia e drammaturgia, scenografia, recitazione (teatro verbale, gestuale, di figura, musicale).

Durata dei corsi - 4 anni

Modalità di ammissione - Possesso di diploma superiore.

Prove richieste - Una prova teorica generale e diverse prove specifiche, nel corso di un o due settimane, secondo la specialità scelta.

Numero di allievi ammessi - 60 in tutto (36 a recitazione, 12 a regia e drammaturgia, 12 a scenografia).

Titolo di studio - Equivalente alla laurea.

Punti di riferimento teorici - Stanislavskij, biomeccanica, Lecoq, Decroux.

Materie di insegnamento - Divise in dipartimenti. Dipartimento di teoria e storia del teatro: antropologia, drammaturgia, estetica, storia dell'arte, storia della regia, storia della scenografia, letteratura drammatica, teoria drammatica. Dipartimento di Spazio Scenico: bozzetto, spazio scenico, disegno, fotografia, illuminazione scenica, modellismo, macchinari scenici, prospettiva scenica, pittura, prospettiva del bozzetto nello spazio scenico, teoria della luce. Dipartimento di tecniche dell'interpretazione: biomeccanica, interpretazione, pantomima, Commedia dell'Arte, maschera, clown... Dipartimento di espressione e tecniche della voce: dizione, voce, corpo. Dipartimento di espressione e tecniche del movimento: acrobazia, danza, scherma, espressione corporea... Dipartimento di messinscena e drammaturgia: regia, gestione, produzione, scrittura drammatica. Dipartimento di caratterizzazione e disegno dei personaggi: figurinismo, trucco, maschera, costume...

Insegnanti di rilievo passati o presenti - Scenografia: Fabià Puigserver, Iago Pericot Regia: Jaume Melendres, José Sanchis Sinisterra, Joan Abellan, Hermann Bonnin, Sergi Belbel. Interpretazione: Joan Castells, Andrej Leparski, Pere Planella, Joan Ollé, Jordi Mesalles, Ramon Simó, Joan Anguera, Pawel Rouba. Hanno tenuto seminari: Lluís Pasqual, Carles Santos, Albert Boadella, etc.

Segni distintivi della scuola - eclettica, inquieta, con l'obiettivo essenziale che l'alunno contribuisce alla creazione del proprio itinerario accademico.

Altri corsi - Seminari di formazione e di specializzazione, corsi di perfezionamento e di dottorato in arti sceniche in collaborazione con altri centri universitari della Catalogna.

Teatro Giuditta Pasta

Via I maggio - Saronno VA

Segreteria Organizzativa

Tel : 02.96701990

Stagione 2003/2004

DANZARIA



Sabato 20 novembre 2003 - ore 21.00
PILOBOLUS TOO
THE PILOBOLUS TOO SHOW

Venerdì 12 febbraio 2004 ore 21.00
Compagnia Teatro Nuovo-Porogio Santoro
PICCOLI CAPOLAVORI
Coreografia di G. Colibero, M. De, S. De, S. De

Venerdì 5 marzo 2004 ore 21.00
Balletto Teatro di Lione - L'Orchestra Funic
**SLIPPERY-FRICTION-
SKIPPED and STRECH**
Coreografia Matica Lovaggi

Venerdì 26 marzo 2004 ore 21.00
Abbondanza Bertoni
ROMANZO D'INFANZIA
Teatro Diana Sisti
Coreografia e interpretazione
Abbondanza Antonella Bertoni

Venerdì 26 aprile 2004 ore 21.00
Cala Frazzese del Balletto-Balletto di Lione
Raffaello Paganini e Monica Porogio
ROMEO E GIULIETTA
Coreografia di Fabrizio Monteverdi
Musica di Sergio Pizzelli

Venerdì 5 maggio ore 21.00
Associazione Gruppo Uomini Grassi Bologna
ASTAMNERA
repa e coreografia di Enzo Celli

Stage di Coreografia con:

28 novembre ore 21.00
PILOBOLUS TOO
17 febbraio ore 21.00
POMPEA SANTORO
25 marzo ore 21.00
M.ABBONDANZA e A. BERTONI
3/45 maggio
ENZO CELLI

IDEA DANZA Spazio Giovani

Sabato 6 dicembre 2003 ore 21.00
VETRNA IDEA DANZA
Sabato 3 maggio 2004 ore 21.00
VETRNA NUOVE COREOGRAFIE
Gala mondanità

Bandi e regolamenti su www.teatroguidittpasta.it

Per prenotare: 02/96702127

LE PRODUZIONI

CTB Teatro Stabile di Brescia
Emilia Romagna Teatro Fondazione
LA BROCCA ROTTA
di Heinrich von Kleist - traduzione e regia Cesare Lievi

Emilia Romagna Teatro Fondazione
CTB Teatro Stabile di Brescia
DINNER PARTY
di Pier Vittorio Tondelli - regia Nanni Garella

CTB Teatro Stabile di Brescia
**ALCESTI O LA
RECITA DELL'ESILIO**
di Giovanni Raboni - a cura di Cesare Lievi

CTB Teatro Stabile di Brescia
in collaborazione con il Conservatorio "Luca Marenzio" di Brescia
**LE ONDE DEL MARE
E DELL'AMORE**
di Franz Grillparzer - regia Monica Conti

CTB Teatro Stabile di Brescia
IL GIOCO DEGLI DEI
di e con Stefano Jotti

CTB TEATRO STABILE DI BRESCIA
direzione Cesare Lievi

contrada delle Bassiche 32 - 25122 BRESCIA
Tel. 030 2928611 - Fax 030 293181
www.ctbteatrostabile.it - infoctb@libero.it

Esteve Soler (*Runes*). Inoltre grazie ad accordi con teatri pubblici di Barcellona (Teatre Nacional de Catalunya e Teatre Lliure, soprattutto), alcuni allievi possono svolgere il loro apprendistato o lavorare come assistenti registi. Anche il Sitges Teatre Internacional, il Festival Cos de Teatre (Reus) o la Fira de Teatre al Carrer di Tàrraga accolgono progetti o spettacoli della scuola. Sia gli allievi che i professori della Esad partecipano ai programmi Erasmus-Socrates laddove esistano accordi di collaborazione. La lista è molto lunga però ricordiamo tra gli altri istituti, la Amsterdamse

Hogeschool voor de Kunsten di Amsterdam, l'École Nationale Supérieure des arts Décoratifs di Parigi, l'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano, la Universität der Künste de Berlino. Nella speranza che una serie di cambiamenti nella legislazione conferiscano alla Esad una autonomia a livello universitario che la sottragga definitivamente dalle limitazioni previste per una scuola superiore parificata a università, ma in pratica soggetta a legislazione analoga a quella di una scuola secondaria, e, soprattutto, nella concretizzazione del suo ruolo di primo piano nella futura Ciutat del Teatre, la Esad si pone come obiettivo immediato - con le parole del suo direttore Raimon Avila - quello di essere una scuola «aperta, partecipativa, innovativa e di qualità». Aperta, con la vocazione di inserirsi sempre più nel circuito internazionale così da normalizzare la presenza di docenti stranieri invitati a tenere stage di formazione. Partecipativa, perché si basa su un progetto d'équipe che non vuole finire nelle trappole e nei meccanismi che caratterizzano il "funzionariato" universitario. Innovativa: è proprio una delle etichette consolidate di questa istituzione. E, prima di tutto, di qualità, perché l'intero progetto di formazione non sia superficiale, né una serie di azioni per uscire dal guado, ma risponda a un lavoro di indagine approfondito e a un sacrificio serio. Avila intende sottolineare che i registi del teatro commerciale o l'intrattenimento televisivo non sono spazi in cui la Esad si trova a suo agio. La commissione direttiva che ha preso le redini dall'anno accademico 2002-2003 ci tiene a ribadire che il progetto pedagogico progettato per la Ciutat del Teatre, convertirà la Esad in uno spazio d'incontro tra studenti, diplomati e professionisti. Di certo, il progetto futuro della Ciutat del Teatre è più un sogno che una realtà. Nonostante tutto, la Esad si sta impegnando a fondo per trasferire ciò che più serve a questo importante obiettivo artistico: la vita teatrale. (Traduzione di Anna Ceravolo) ■



STAGIONE DI PROSA 2003
2004



Informazioni

Biglietteria TST via Roma, 49 - Torino, Tel. 011 517 6246
Biglietteria TST via Rossini, 8 - Torino, Tel. 011 815 9132
Numero Verde 800 235 333
Informazioni 24 ore su 24, Tel. 011 516 9490
www.teatrostabiletorino.it
e-mail: info@teatrostabiletorino.it

TEATRO CARIGNANO

dal 14 ottobre al 23 novembre 2003

PECCATO CHE FOSSE PUTTANA

di John Ford

regia di Luca Ronconi

Teatro Stabile Torino

Santacristina Centro Teatrale

in coproduzione con Teatro Festival Parma

Mercadante, Teatro Stabile di Napoli

Piccolo Teatro di Milano, Teatro d'Europa



Luciano Roman, Laura Pasetti

dal 31 marzo al 10 aprile 2004

PENE D'AMORE PERDUTE

di William Shakespeare

regia di Dominique Pitoiset

in collaborazione con IUAV Venezia

Teatro Stabile Torino

in coproduzione con Actes Premiers



Stefano Bini, Nicola Russo

TEATRO GOBETTI

Fuori abbonamento

dal 13 al 18 gennaio 2004

L'ETÀ DELL'ORO

di Laura Curino e Michela Marelli

regia di Serena Sinigaglia

Teatro Stabile Torino

con il sostegno della Città di Valenza



Pene d'amore perdute

PALAZZO CARIGNANO

Aula del Parlamento Italiano

PROGETTO INTERNAZIONALE

dal 3 febbraio al 7 marzo 2004

Prima nazionale

VOCAZIONE

Teatro del diventare grandi secondo

"Wilhelm Meister"

da Wolfgang Goethe

un progetto di Gabriele Vacis

in collaborazione con Roberto Tarasco

regia di Gabriele Vacis

Teatro Stabile Torino con il patrocinio

del Goethe Institut Turin

Spettacolo inserito nel progetto SINTONIE



Laura Curino

CARCERE LE NUOVE

TEATRO E SOCIETÀ

Fuori abbonamento

dal 13 gennaio all'1 febbraio 2004

L'ISTRUTTORIA

di Peter Weiss

regia di Gigi Dall'Aglio

Fondazione Teatro Due

in collaborazione con Teatro Stabile Torino



Laura Cleri

TEATRO BARETTI

TEATRO E SOCIETÀ

Fuori abbonamento

dal 19 al 27 febbraio 2004

Prima nazionale

L'ESTREMA SOLITUDINE

da Tahar Ben Jelloun

adattamento di Ola Cavagna

e Mauro Avogadro

regia di Ola Cavagna

Teatro Stabile Torino



Franco Branciaroli

LIMONE FONDERIE TEATRALI

di Moncalieri

dal 4 maggio al 6 giugno 2004

Prima nazionale

LA PESTE

di Albert Camus

regia di Claudio Longhi

Teatro Stabile Torino - Teatro de gli Incamminati



Elisabetta Pozzi

IN TOURNÉE IN ITALIA

novembre 2003/febbraio 2004

IL BENESSERE

di Franco Brusati

regia di Mauro Avogadro

Teatro Stabile Torino - Fondazione Teatro Due



Anita Bartolucci



Luca Lazzareschi

Un lavoro tutto intessuto su una danza possente, visionaria, ricca di immaginazione. Dobbiamo considerarlo fra gli spettacoli più significativi e interessanti questo *Amleto* russo visto nel corso di questa estate torrida che difficilmente dimenticheremo nell'ambito di Bolzano Danza, rassegna che ormai è da considerare tra le più vivaci e attive? Certo è stato capace di entusiasmare il pubblico e di permettere di ritenere il coreografo Boris Eifman uno dei talenti più conside-

revoli della scena europea. Il suo nome, anche se altra è la sua sensibilità e così la sua estetica (ma alto il suo talento teatrale, da mettere accanto al regista Lev Dodin. Autore (e in toto, visto che ne è anche il drammaturgo) di più di quaranta titoli (e a brillare quella *Giselle rossa* applaudita anche da noi giusto due anni fa e che proprio a Bolzano ha ricevuto il prestigioso premio Danza & Danza, l'Oscar italiano del settore), il siberiano Eifman da quando, sul finire degli anni Settanta, ha

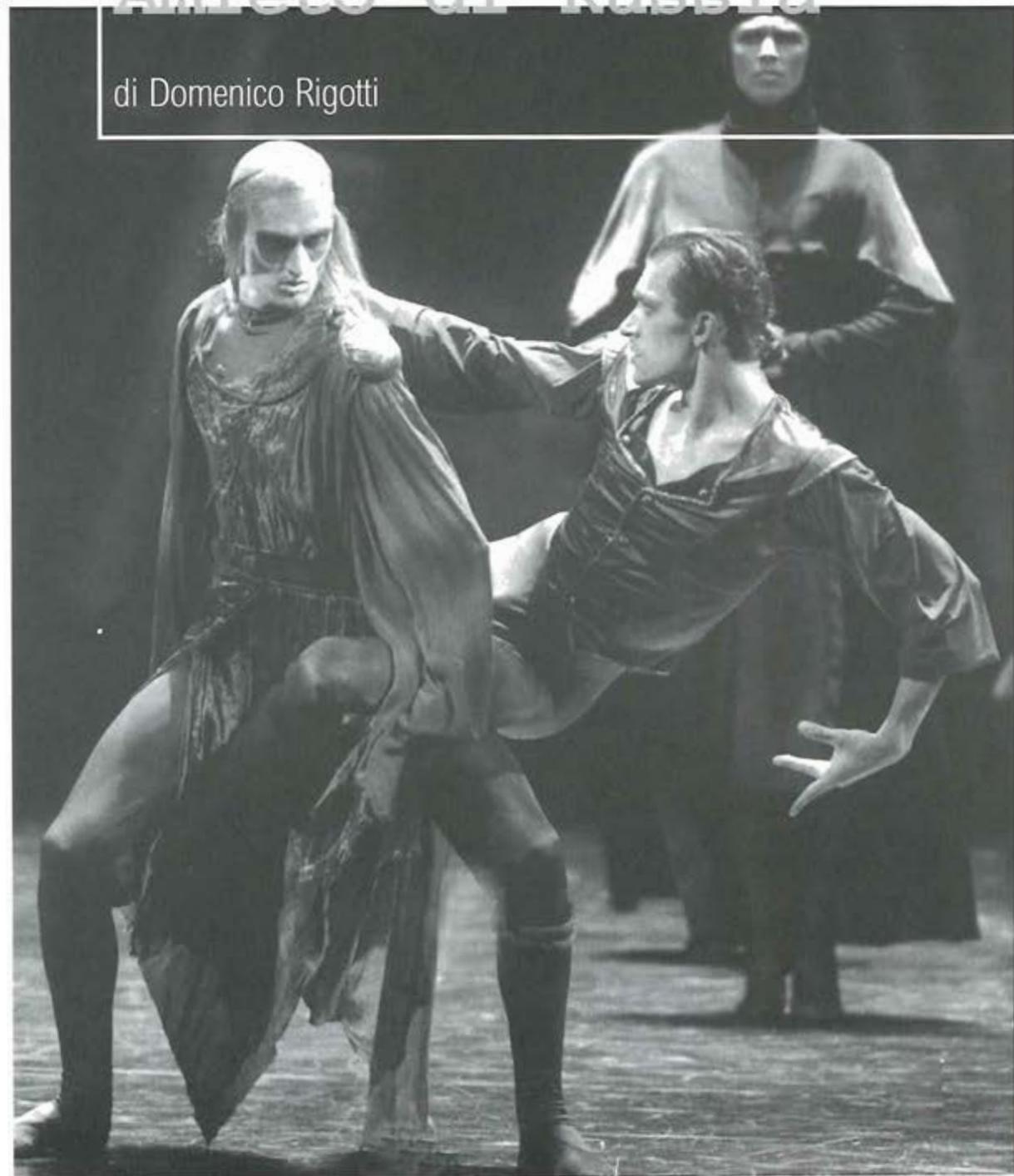
dato vita a una sua splendida e poderosa compagnia, l'Eifman Ballet Theatre con sede a San Pietroburgo, ha orientato la sua ricerca coreografica all'indagine delle problematiche del nostro tempo, ai lati oscuri della psiche umana, alla messa in scena di personaggi singolari, da Molière a Ciaicowskij, ma molti anche tratti dalla fantasia di grandi autori della letteratura di ogni tempo e assurti a simbolo di tutti noi. Ne è dimostrazione anche o soprattutto questo *The Russian Hamlet* che è poi la tragica vicenda umana dello zarevic Paolo (il futuro Paolo II), figlio della grande Caterina di Russia. Storicamente, il nostro personaggio appunto soprannominato "Amleto russo" per l'alone di mistero che sempre l'avvolse e per il destino che ebbe a legarlo all'eroe shakespeariano. Per educazione ricevuta pronto sempre al servizio della Patria, Paolo visse un'esistenza quanto mai travagliata. Avendo in tenera età assistito all'uccisione del padre, Pietro III, per mano di Potiomkin il favorito della madre (e nome che arriva a noi attraverso la mitica corazzata del film di Eisenstein), la sua esistenza fu scandita da allucinazioni, da continue manie di persecuzione, da profonda solitudine derivata anche dalla mancata affettività materna. Sempre la terribile Caterina (anche se poi nelle sue lettere sembrava voler grondare amore; e son lettere da leggere anche per la loro valenza artistica) lo osteggiò in quanto legittimo erede di un trono che lei si teneva ben stretto. Un trono che poi Paolo ottenne ma per brevi e non facili anni, visto che morì presto, anche lui per mano assassina (1801). Altamente teatrale nell'affinamento psicologico dei personaggi (e soprattutto quello di Caterina affidato a una superba Svetlana Zacharova, star della compagnia), verdiano potremmo dire nell'immediatezza popolare della narrazione, e naturalmente shakespeariano quando entra nelle profondità dell'animo umano, inondato dalla musica di Beethoven nella prima parte e da quella di Mahler nella seconda e meno geniale (tutto si fa più truce e in qualche sequenza si sfiora l'horror), il lavoro di Eifman corre via rapido con un montaggio cinematografico che cattura sempre l'attenzione del pubblico. In una scena unica e suggestiva dove una grande cupola impero è presentata in prospettiva e da una alta loggia l'Imperatrice tiranna osserva la disgraziata parabola esistenziale del figlio, fra duetti fortemente drammatici, robuste

Bolzano danza

IL DESTINO DI UNO ZAR

Amleto di Russia

di Domenico Rigotti



scene d'insieme, nonché, come nella tragedia del Bardo inglese, apparizioni del fantasma del padre, il balletto trova poi vigore dallo slancio e dalla bravura di danzatori di belle qualità espressive e di grande forza tecnica. Danzatori forgiati su una base classica, ma è da sottolineare questa però corretta da un linguaggio contemporaneo e affatto personale quale è appunto quello di Boris Eifman. Coreografo, e aggiungiamo drammaturgo, Eifman che ormai anche le platee italiane stanno apprezzando visto che sempre nel corso

dell'estate altri festival (in particolare a Cremona e a Vignale Danza) hanno ospitato altri suoi lavori (*Requiem* e *My Jerusalem*) e a Reggio Emilia nel corso della prossima stagione si potrà rivedere la gettonatissima *Red Giselle*. Quanto a Bolzano stessa poi, lo ha già riprenotato per un suo prossimo festival (fra due anni) con un nuovo titolo. ■



In apertura, una scena da *The Russian Hamlet*, in alto, un'immagine di *L'occasione fa il ladro* di Rossini, regia di Pressburger; in basso, da sin., Lindsay Kemp e Carla Fracci, interpreti di *Per la dolce memoria di quel giorno* di Berio (foto: Piero Tauro).

Mittelfest di Cividale

SEI COREOGRAFI per i Trionfi di Berio

Lontani i temi urgenti e drammatici - guerra e pace, partire e tornare - che nelle ultime edizioni hanno caratterizzato il Mittelfest di Cividale del Friuli, Festival di frontiera nato per spalancare una grande e opportuna finestra sui Paesi dell'Est. Questa dodicesima edizione sembra aver voluto ripiegare su una linea più facile e meno impegnativa, quella (Sorrisi d'Europa l'insegna dal sapore di un valzer) della comicità, o, meglio, dell'umorismo colto in tutti i suoi più vari registri. Attraverso la musica, la prosa il cinema, il cabaret, il teatro-canzone. Ed ecco, piccola chicca tolta dall'oblio, fatta rivivere nel *plein air* di Piazza Paolo Diacono, con garbo e con simpatiche "fantasie" visive da Giorgio Pressburger, in veste in questo caso di regista e non di direttore artistico della manifestazione, *L'occasione fa il ladro* del sempreverde Gioachino (Rossini, s'intende). Il sorriso ma anche la riflessione morale perché inanellata nella manifestazione c'è una proposta piuttosto particolare. E questa di Teatro-Danza arrivata non gratuitamente ma per rendere omaggio ad uno dei nostri più significativi musicisti, Luciano Berio che al Mittelfest negli ultimi tempi aveva guardato con occhi interessati. Nel magico incanto infatti della Piazza San Francesco, e con una madrina d'eccezione e interprete sempre luminosa, Carla Fracci, si è avuta, se vale il termine, la rivisitazione di un celebre balletto firmato da Béjart, nato appunto sulla musica personalissima del compositore recentemente scomparso. Per *la dolce memoria di quel giorno*, ispirato a *I Trionfi* di Francesco Petrarca. Béjart a Boboli, con un collaboratore d'ingegno quale appunto fu Berio, con un linguaggio moderno, sorretto dalla sua cultura e dalla sua fantasia aveva creato una delle sue coreografie più nobili. I sei *Trionfi* nel più sobrio e asciutto remarke cividalese sono stati affidati invece alla rilettura di sei diversi coreografi di preparazione ed estrazione artistica differente. Ecco *Il Trionfo dell'Amore* delegato agli incisivi danzatori del Balletto del Sud diretto da Fredy Franzutti che si sono espressi in termini di una danza classico-moderna. La stessa cui ha attinto ma in maniera più asciutta anche Gheorghe Iancu (lui stesso in scena nei panni del Poeta) per l'episodio della Castità (una esemplare Letizia Giuliani. Per *Il Trionfo della Morte* il testimone passato invece,

ma con risultato peraltro più mediocre, al gruppo nerovestito de "I Bottega" diretti da Enzo Celli; danzatori di strada. I Bottega dotati di molta fisicità ma assai poco espressivi. Più interessante certo (anche se la presenza in scena di un gruppo di danzatori su trampoli -gli OPLAS di Umberto- risultava una inutile, banale cornice) il quadro del *Trionfo della Fama*, al quale a recare il suo carisma era la vedette Carla Fracci. Ma a vincere sulla Fama, ecco subito dopo il Tempo: il Tempo che il redivivo Lindsay ha voluto rappresentare con le vesti azzurrine di una farfalla dalle immense e larghe ali agitantesi di continuo e che, alla fine, imprigioneranno il giovane uomo che ha inseguito (l'aitante Xavier Martinez). Ultimo dei *Trionfi*, quello dell'Eternità. E qui a essere impegnati nella poco affascinante coreografia di Alessandro Mezzetti e Alessandra Bersiari, i giovani del romano Iusm ovvero l'Istituto Universitario di Scienze Motorie. Domenico Rigotti

PER LA DOLCE MEMORIA DI QUEL GIORNO, ispirato a *I Trionfi* di Francesco Petrarca. Coreografie di Fredy Franzutti, Gheorghe Iancu, Enzo Celli, Luca Bruni e Mario Ferrari, Lindsay Kemp, Alessandro Mezzetti. Musiche di Luciano Berio. Con Carla Fracci, Gheorghe Iancu, Letizia Giuliani, Enzo Celli, Lindsay Kemp, Xavier Martinez, Balletto del Sud, Bottega, Oplas, Gruppo di Studio e di espressione corporea (Iusm). Prod. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (UD).

L'OCCASIONE FA IL LADRO, burletta per musica in un atto di Luigi Prividali. Musica di Gioachino Rossini. Regia di Giorgio Pressburger. Scene di Andrea Stanisci. Costumi di Fabio Bergamo. Video-allestimento di Martina Kafon. Luci di Claudio Schmidt. Con Gabriella Costa-Maluberli, Maurizio Leoni, Antonis Koroneos, Angela Bonfitto, Luciano Graziosi, Giovanni Maini e le allieve della Scuola di Danza di Erica Bront coordinate da Erica Bront. Prod. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (UD).



Pesaro e Macerata

Registi all'opera



Pasqual e Kaegi mettono a dura prova i melomani più tradizionalisti al Rossini Opera Festival - Il debutto nella regia lirica di Massimo Ranieri e la storia dell'ultimo schiavo nero secondo Henze e Brockhaus le punte di diamante del Macerata Opera Festival

di Pierfrancesco Giannangeli

LE COMTE ORY, opera in due atti di Eugene Scribe e Charles-Gaspard Delestre-Poirson. Musiche di Gioachino Rossini. Regia, scene e costumi di Lluís Pasqual. Luci di Lluís Pasqual e Wolfgang Zoubek. Direttore Jesus Lopez Cobos. Orchestra del Teatro Comunale di Bologna. Coro da camera di Praga. Con Juan Diego Florez, Alastair Miles, Marie-Ange Todorovitch, Bruno Praticò, Stefania Bonfadelli, Marina De Liso, Rossella Bevacqua. Prod. ROF, Pesaro - Teatro Comunale di Bologna. ROSSINI OPERA FESTIVAL, PESARO.

È tutto un gran parlare di regie in questo Rossini Opera Festival 2003. D'altra parte il sovrintendente Gianfranco Mariotti e il direttore artistico Alberto Zedda lo avevano detto già in aprile, in occasione della conferenza stampa romana: il Rof vuole alimentare la discussione e il confronto, rinunciando a sicurezze tranquillizzanti e a felici esiti scontati. Ecco dunque che a Pesaro arrivano lo svizzero Dieter Kaegi per la *Semiramide* e Lluís Pasqual per questo *Le Comte Ory*. Uno, Kaegi, si prende una buona dose di insulti per aver ambientato la vicenda affidatagli in un contesto alla Star Trek, citando anche l'Onu e la sua assemblea generale. L'altro, Pasqual, deve far fronte anch'egli a qualche contestazione, per-

ché ha trasferito la storia in un salone delle feste. Colpe gravi, da plotone d'esecuzione? Sì, secondo i melomani incalliti. Proprio no, secondo noi, che nella lirica cerchiamo un rinnovamento sul fronte dello spettacolo e a patto che gli allestimenti abbiano una coerenza interna, cioè che dalle premesse date devono scaturire logiche conseguenze. Ben vengano, allora, nuove e contemporanee suggestioni estetiche. Parlare la lingua dei fatti, quella più vicina al sentire dello spettatore, non significa forse compiere una meritoria opera di avvicinamento della lirica a un'attualità che, mai come oggi, chiede di essere interpretata con tutti i mezzi a disposizione della creazione artistica? Il dibattito è aperto. Venendo al nostro *Le Comte Ory*, la lettura di Pasqual è decisamente mediterranea. La vicenda del conte libertino, che alla fine sarà turlupinato proprio dalle donne - nella cui trappola cadrà - è raccontata dal regista spagnolo giocando su una divertita comicità, accentuata dall'imperiale presenza di uno degli interpreti rossiniani più amati, Juan Diego Florez. Nel salone tutto tendaggi e lampadari, il protagonista agisce con la sua aria scanzonata. Gli assoli servono a comprendere la psicologia di ciascuno, mentre le scene d'insieme sono meccanismi perfetti che suscitano il sorriso, senza mai passare la misura. Come il finale del primo atto con la "ola"

o quando le mani dei protagonisti e il coro si muovono sul ritmo della musica. Questa forma di spettacolo, cari puristi contestatori, forma raffinata e artigianale insieme, non rappresenta appieno lo spirito di Rossini?

CAVALLERIA RUSTICANA, di Pietro Mascagni. Regia di Massimo Ranieri. Scene di Roberto Francia. Costumi di Nanà Cecchi. Luci di Franco Ferrari. Coreografie di Giorgio De Bortoli. Direttore Piergiorgio Moranti. Orchestra Filarmonica Marchigiana. Coro Lirico "V. Bellini". Con Anna Maria Chiuri, Marianna Cappellani, Luis Lima, Alberto Mastromarino, Patricia Borromei. **PAGLIACCI**, di Ruggero Leoncavallo. Con Amarilli Nizza, Nicola Martinucci, Alberto Mastromarino, Francesco Zingariello, Giorgio Caoduro. Prod. MACERATAOPERA.

Subito la valutazione, perché è la più attesa: Massimo Ranieri, alla sua prima prova da regista lirico, ha superato l'esame. Se non proprio a pieni voti - per carità, tutto è perfezionabile - lo ha fatto con buoni risultati. L'artista napoletano si è confrontato allo Sferisterio di Macerata con *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*, titoli presentati in una serata in cui Ranieri ha portato dentro colori, sapori, odori, climi della sua origine mediterranea. In *Cavalleria* il lungo muro che chiude l'arena (costruita per il gioco della palla al bracciale, cantato anche da Leopardi) è

stato riempito da tappeti multicolori, quelli che si stendono ancora oggi nei paesi del sud al passaggio della processione. La storia d'amore tra Santuzza e Turiddu è raccontata su tutto lo spazio disponibile, pure della platea, e resa ancora più drammatica dalle luci di taglio. Il resto è tutto un agitarsi degli interpreti, che hanno assecondato la lettura registica anche laddove è sembrata un po' eccessiva. Ranieri, comunque, ha avuto il merito di tenere sotto pressione il pubblico, di non dargli tregua - un'immagine via l'altra - per tutta la durata della vicenda. Stilisticamente perfetta è sembrata invece la messinscena di *Pagliacci*. Una storia di palcoscenico che Ranieri ha giustamente accentuato con la tecnica del teatro nel teatro. Gli attori, prima di dare vita al fosco intreccio di sentimenti, arrivano su un carretto, che viene aperto in mezzo al palco. Sembra l'apparizione di Ilse nei *Giganti* di Strehler, maestro riconosciuto e più volte citato con affetto da Ranieri negli incontri che hanno preceduto il debutto. L'azione viene ambientata negli anni Venti e dedicata all'ultima recita di Caruso al Metropolitan di New York, per cui, precedendo la prima nota, il regista fa arrivare in palcoscenico auto d'epoca e bravissimi ballerini neri di tip tap, mentre sul muro un manifesto annuncia l'uscita del *Monello* di Chaplin. Alla fine il carretto non viene distrutto da alcun sipario di ferro, ma in un certo senso, visto il finale tragico che rompe la magia del teatro, un po' è come se lo fosse. E la coerenza di stile viene premiata.

EL CIMARRON, di Hans Werner Henze. Regia di Henning Brockhaus. Scene di Benito Leonori. Luci di Franco Ferrari. Con Zelotes Edmund Toliver e i musicisti Andrea Oliva, Gianluca Gentili, Fausto Bombardieri diretti da Daniele Belardinelli. Prod. MacerataOpera - Festival Terra dei teatri. MACERATAOPERA.

Il capannone di una fabbrica, foderato di pareti bianche, come bianca è la terra sul pavimento, l'azione al centro e lungo il perimetro. Sono gli ingredienti di *El Cimarron* di Hans Werner Henze, secondo il regista tedesco Henning Brockhaus e nell'intelligente spazio scenico pensato da Benito Leonori. A catalizzare l'attenzione degli spettatori sono gli sguardi magnetici e le movenze stu-

regia di Serena Sinigaglia

Una culla per Adelina

Che brava la giovane Sinigaglia, alle prese con questa farsa di Generali, in scena per due volte a mezzogiorno - con la platea colma, nonostante il caldo di metà agosto - al Rossini Opera Festival di Pesaro. L'opera in un atto, un melodramma sentimentale di Gaetano Rossi, diventa occasione per una serie di trovate intelligenti, per una saggia animazione del palcoscenico, per una gradevolissima occasione di svago. La trama racconta la storia di Adelina, figlia del ricco del villaggio, Varner, che torna a casa con un bimbo nella culla, dopo aver vissuto molti mesi a casa dello zio. Il figlio lo ha avuto dal suo amante, Erneville, che per caso compra un villino di proprietà di Varner. I due si incontrano, ma non sanno uno dell'altro, e il vecchio Varner si sfoga con il giovane: la figlia è tornata a casa mamma senza marito, disonorando così la famiglia. Dopo una serie di colpi di scena e trovate, tipici di questo genere musico-teatrale, alla fine tutto si ricompone: il padre perdona Adelina, che a sua volta vivrà felice e contenta con l'amato Erneville e il loro bambino. Ciò avviene anche grazie alla mediazione continua e divertente di Don Simone, il maestro del villaggio. Serena Sinigaglia sfrutta a pieno le potenzialità della trama. Già all'inizio, a sipario aperto, ci fa vedere, messo sopra una valigia, come in mostra, il vero oggetto dell'azione, la culla. Poi fa vestire i cantanti sul palco, facendoli diventare personaggi, impegnati a costruire la scena con gli oggetti che calano dall'alto, quasi una citazione dall'*Atto senza parole* di Beckett. La regista ci fa vedere quello che accade, ma anche i fantasmi che agitano la mente di Adelina, mettendo una maschera bianca sui volti degli attori. Tutto è magia: gli esterni diventano interni, gli elementi scenici cambiano di posto e funzione, a volte il palcoscenico rimane spoglio e sono allora le luci a illuminare gli stati d'animo. Il tutto, sapientemente mescolato, prende vita grazie a una compagnia di canto splendida, fatta di giovani interpreti che sanno il fatto loro in materia musicale e che sono anche attori di talento. Pierfrancesco Giannangeli

ADELINA, melodramma sentimentale di Gaetano Rossi. Musica di Pietro Generali. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Giovanna Avanzi. Luci di Alessandro Verazzi. Con Andrea Conceffi, Cinzia Forte, Simone Alberghino, Riccardo Botta, Annarosa Agostini, Lorenzo Muzzi. Direttore Julian Reynolds. Orchestra del Festival. Prod. ROSSINI OPERA FESTIVAL, PESARO.



In apertura una scena dal *Comte Ory* con la regia di Pasqual; in alto, una scena da *Adelina* di Rossi, regia di Serena Sinigaglia.

diate del protagonista, il gigantesco olandese nero Zelotes Edmund Toliver, l'attore-cantante che con gran bella presenza e mimica efficace restituisce la storia, i pensieri, il dramma, la gioia e la delusione dello schiavo nero scovato nel 1963 a Cuba, alla bella età di 104 anni, da Miguel Barnet e reso personaggio letterario dal testo di Hans Magnus Henzensberger. Brockhaus rende parte dell'azione anche i musicisti, per il resto impegnati a riprodurre la coinvolgente e avvolgente partitura di Henze. Gli spettatori sono seduti su cumuli di pietre

chiusi da una gabbia di fil di ferro, piccoli totem ingentiliti dai comodi cuscini distribuiti prima dell'inizio dello spettacolo. Essere pubblico del *Cimarron* è un'esperienza che conduce su un doppio piano: in alcuni momenti sembra di vivere le pene dello schiavo che conquista con le unghie la libertà, in altri l'impressione è di essere in un ambiente asettico, oltre lo spazio e il tempo, in una dimensione che prende distanza dalle cose. Coinvolgimento e distacco, d'altronde, sono forse gli elementi principali della contemporaneità. ■

Due bugiardi per Bosetti e Mauri

di Domenico Rigotti

Un Bugiardo di troppo? E perché mai? Penso non sia un errore, anzi è cosa piacevolissima vedere e in due luoghi incantevoli quali la Piazzetta Sant'Agostino della medioevale Verezzi e il Teatro Romano di Verona, una stessa e simpatica commedia, appunto *Il bugiardo*, affrontata da due diversi mattatori. Leggasi Giulio Bosetti, cioè un veterano di Goldoni, e leggasi Glauco Mauri che al contrario invece, al Grande Veneziano, almeno in veste di regista, si è accostato per la prima volta. *Il bugiardo* dunque, che sì, è pur vero, non è nella rosa dei grandi capolavori del Nostro e però da essi non è molto lontano. Per la vivacità dell'intreccio, per gli spunti di cui è ricca la commedia, preziosa anche per la qualità di alcuni dialoghi che di Goldoni sono tra i migliori. Giusto poi ricordare come essa nacque quale una di quelle sedici "commedie nuove" che l'autore si impegnò a scrivere nel 1750 per uno dei più importanti teatri della sua città: il Sant'Angelo. Una sfida destinata a essere vinta su vari fronti. E innanzitutto quello dell'indagine psicologica dei personaggi che qui prendono e alla grande le distanze dagli stereotipi della Commedia dell'Arte. Nel caso poi de *Il bugiardo*, Goldoni introduce, attraverso la metafore delle menzogne del giovane Lelio, il protagonista, i primi elementi critici verso la società che gli stava intorno. Con questo lavoro, che ha come lontano modello *Le menteur* di Corneille, Goldoni comincia a mettere sotto l'occhio dello spettatore debolezze e ipocrisie della sua Venezia. Un mondo ingessato e ordinato, un teatrino in cui tutto sembra muoversi fra ciacole e contrasti superficiali dove s'inserisce beffardo il giovane Lelio che rivendica la libertà di mentire, di esercitare la fantasia, di mettere alla prova l'intelligenza e la perspicacia altrui. Lelio elemento perturbatore e di seduzione che con le sue bugie, o, come lui sostiene, con le sue "spiritose invenzioni", fa vacillare le istituzioni, le ridicolizza, le manda all'aria. Questo il senso della commedia, che non manca di trasparire anche dallo spettacolo di Bosetti (il suo un ritorno a distanza di anni al famoso titolo). Spettacolo saldamente confezionato anche se poi non esce dagli schemi di una certa tradizione. E in cui Bosetti, con giusto passaggio di testimone, affida il ruolo protagonista al disinvolto e biancovestito Luciano Roman. Per sé, Bosetti riservandosi e tratteggiandolo con robusto disegno, il personaggio di Pantalone. Un Pantalone forse più solenne che arcigno, più amabile che avaro. Comicamente molto efficace nello sdegno e nello stupore. A rompere certi vieti schematismi ci ha provato invece Glauco Mauri. Che con Goldoni - senza peraltro che la lezione morale si vanificasse - ci si è messo allegramente a giocare. Il suo bugiardo a trovare, tra eleganze e raffinatezze, un malizioso respiro settecentesco: quello di Marivaux, di Mozart, ma anche dell'opera buffa napoletana. Le trovate e intelligenti e gustose, a sprecarsi. Un continuo esercizio di fantasia grazie al contributo anche dello

IL BUGIARDO, di Carlo Goldoni. Regia di Glauco Mauri. Scene e costumi di Alessandro Camera. Luci di Gianni Grasso. Con Glauco Mauri, Roberto Sturno, Giulio Pizzirani, Stefania Micheli, Valentina Valsania, Daniele Griggio, Giorgio Lanza, Chiara Andreis, Mino Manni, Nicola Bartolotti, Natale Russo. Prod. Compagnia Glauco Mauri, Roma - ESTATE TEATRALE VERONESE, VERONA.

IL BUGIARDO, di Carlo Goldoni. Regia di Giulio Bosetti. Scene e costumi di Guido Fiorato. Musiche di Giancarlo Chiaramello. Con Giulio Bosetti, Luciano Roman, Enrico Bonavera, Sandra Franzo, Arianna Comes, Elena Ferrari, Emiliano Iovine, Flavio Parenti, Giorgio Bertan, Giuseppe Scordio, Matteo Romani. Prod. Teatro Carcano, Milano - Compagnia Bosetti. FESTIVAL TEATRALE DI BORGIO VEREZZI (SV).

scenografo e costumista Alessandro Camera. Mauri anche lui infilandosi come Bosetti nell'abito di Pantalone. Un bonario e senile Pantalone che sogna di poter giocare con un sorridente nipotino e che sguscia in scena (volete che manchi l'applauso) su una bizzarra gondola-triciclo, anche un po' riscio, lasciando modulare al bravissimo Roberto Sturno con una gamma di segni sottili e l'accento similnapoletano il personaggio di Lelio. ■

Dodici donne per Latella

LA DODICESIMA NOTTE O QUEL CHE VOLETE, di William Shakespeare. Regia di Antonio Latella. Scene e costumi di Annalisa Zaccheria. Luci di Giorgio Cervesi Ripa. Suono di Franco Visioli. Con Anja Sesia, Angela Burico, Silvia Ajelli, Alessia Vicardi, Maddalena Recino, Daria Panettieri, Anna Coppola, Elisa Lepore, Cristina Cavalli, Elisabetta Valgoi, Giorgia Porchetti, Ottavia Casagrande. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, Perugia. ESTATE TEATRALE VERONESE, VERONA.

Doveva rappresentare l'Italia ad Avignone, invece *La dodicesima notte* di Latella è approdata in prima assoluta al festival shakespeariano di Verona. E Shakespeare non perdona. Per la verità suggestiona non poco la scelta della rappresentazione simbolica dell'Illiria - il non-luogo in cui si svolge la vicenda dell'amore impossibile tra il duca Orsino e Olivia e poi dell'amore ritrovato per l'apparizione di Viola-Sebastian: due gemelli identici che si fanno carico di rappresentare le vie tortuose e confuse del sentimento e dell'attrazione - attraverso una serie di palloni aerostatici, pronti ad alzarsi, ad abbassarsi e ad assumere luce e colore secondo le esigenze del momento. L'idea suggerita da questa verticalità pare essere quella di un mondo fiabesco - il teatro, appunto - appeso a un filo e pronto a volare via. Idea tanto più rafforzata per la cornice dissolta in un poetico e acquatico refrain che si ripete all'inizio e alla fine della pièce, come viatico alla "sospensione dell'incredulità". Ma se già questo era un segno forte di regia nella lettura del testo, Latella va oltre e lo prende come spunto per fare un ideale attraversamento della storia del teatro: dal "teatro-teatrale" di Strehler, con tanto di presenza delle maschere tradizionali interpretate dai personaggi di contorno, alle forme più audaci di sperimentazione (in questa direzione dovrebbe andare la spogliazione finale delle maschere e anche l'atto, abbastanza gratuito, del denudamento del *full-Feste*, qui in fattosi Arlecchino). Un ulteriore zampata: decide per un cast tutto femminile, una scelta che potrebbe essere



solo il rovescio di quella filologia che vorrebbe shakespearianamente solo attori maschi in scena, e quindi ancora filologia, se non fosse che l'energia vibrante di alcune interpreti (non tutte all'altezza per la verità), e tra queste senz'altro almeno la giovane ma sempre più solida Elisabetta Valgoi (Viola-Cesareo), Silvia Ajelli nei panni di un'esuberante Olivia, Alessia Vicari in una vivacissima Maria e Anna Coppola impeccabile quasi fino alla freddezza nel ruolo di Malvolio, fa risultare in più tratti sorprendente la recita dell'amore visto dagli uomini ridetto da una donna, e certo non solo per "par condicio". C'è naturalmente in questo ulteriore travestimento dei sessi un voler eccitare ancor più il gusto dell'equivoco erotico che regge la storia. Questa ridondanza di segni registici rischia di far naufragare il testo del Bardo e in fondo di non portare da nessuna parte. Ma attenzione: non si tratta di uno spettacolo brutto, grazia e poesia sono anzi dosate con tocco sapiente: si tratta di uno spettacolo troppo atteso. Forse, e per sua fortuna, per l'incoronazione del giovane Latella a Maestro si può ancora attendere. *Giulia Calligaro*

Elena ospite di Saddam

ELENA, di Euripide. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene e costumi di Valeria Manari. Musiche di Andrea Nicolini. Con Eros Pagni, Frédérique Loliée, Mariella Lo Giudice, Sebastiano Tringali. Prod. Teatri stabili di Genova e di Catania. TEATRO OLIMPICO DI VICENZA

Aprè lo spettacolo una giovane vagabonda, bionda, con trecchine rasta, che ancora a luci accese si aggira tra il pubblico foderata di cartoni in cui si ripercorre per illustrazioni la sua triste odissea. E si fatica davvero, nonostante l'indubbio talento della giovane Loliée, martoriato da uno strano accento da Est-Sud del mondo, a riconoscere in lei la bella Elena di Troia, per cui si scatenò la madre di tutte le guerre e a cui Euripide dedicò una trage-

regia di De Capitani

Nel cabaret infernale di Shylock

Se Shakespeare è un nostro contemporaneo, il suo mondo è diventato un varietà. Così è almeno nella versione del *Mercante di Venezia* rivista e corretta da Elio De Capitani per il Festival shakespeariano di Verona. Complice la traduzione dello stesso Ferdinando Bruni che veste i panni dell'oscuro Shylock: una traduzione tutta aperta al parlato e alla babele dialettale anche se la dichiarata precisione endecasillabica risulta irricognoscibile nella costante rottura della dizione. Ma per raccontare in breve quali sono le maggiori novità nella lettura che fa l'Elfo basterebbe passare in rassegna la variegata passerella di costumi messi in scena da Carlo Sala. L'ambientazione veneziana basta da sola a suggerire patenti escursioni goldoniane, che a tratti attraversano anche la rivisitazione drammaturgica, di cui si fanno portatori sostanzialmente Salerio e Solanio (Alessandro Genovesi e Luca Toracca) in abiti esibitivamente settecenteschi; il citato Shylock si presenta a metà tra il filosofo e lo stregone, Antonio (Giancarlo Previati) - il Mercante - è un borghese informale; Bassanio (Paolo Pierobon), personaggio che sta all'origine di tutta la sventura poiché è a causa sua che Antonio cade nello strozzinaggio dell'usuraio ebreo per ottenere il denaro necessario a fargli raggiungere l'amata Porzia a Belmonte, è un po' showman da nightclub e un po' gigolò americano. De Capitani pare poi ispirarsi a immagini del cinema e del teatro, come nei fotogrammi lunari, quasi felliniani, dei due giovani innamorati Jessica (Elena Russo Arman) e Lorenzo (Mario Perrotta). Ma è nella rappresentazione del mitico Belmonte che l'arguta direzione del regista si scatena: il regno della divina Porzia diventa una sorta di scenario da gran quiz che si apre con velari colorati dietro al palco nudo, con tanto di regina "luna nera" (Ida Marinelli) e la valletta eros-noir Nerissa (Cristina Crippa). Intorno si assiepano i personaggi più vari, tutti con visibili segni esteriori di una degradata interiorità - puttane, soldati, burocrati, potenti - a popolare un'umanità che si riproduce per metastasi impazzite. In questo mondo rovesciato in forma di cabaret infernale, interpretato magistralmente nelle figure maggiori come nelle minori, geniale risulta il personaggio squillante di Lancillotto (un sorprendente Bolo Rossini) in veste di clown, che raccorda i vari frammenti della vicenda con lazzi colorati linguisticamente tra la sceneggiata napoletana e l'italiese di Stanlio e Ollio. E anche se la seconda parte della storia, quella del processo beffa a Shylock che confonde definitivamente vittime e colpevoli, costringe per sua scrittura ad una maggiore filologia rappresentativa, la tragicommedia shakespeariana si è qui veramente fatta farsa. Ha ragione Tondelli «Il vero tragico oggi è l'ironico, perché non permette la tragedia». *Giulia Calligaro*

dia che non è una tragedia, ma un labirinto dell'identità, che porta a ben più insondabili inferni interiori. La storia propone, infatti, una variante del mito, per la quale la donna amata da Paride sarebbe stata solo un fantasma, mentre la vera Elena avrebbe trascorso gli anni della guerra in Egitto, restando fedele al marito Menelao. Elena verrebbe così a rappresentare il duplice volto femminile dell'a-

mante e della moglie ideale, inserendosi nel contempo nel topos teatrale del doppio. Non solo: la guerra di Troia, ovvero la guerra *tout court*, è combattuta per qualcosa di inesistente. Su questa chiave di lettura gioca la regia di Sciaccaluga che, innestandosi nella cornice palladiana dell'Olimpico di Vicenza, cosparge il sottile palcoscenico di residui dell'umanità, come in una subterrena scarica dell'esistenza, che dovrebbe rappresentare

Nella pag. precedente, Glauco Mauri, interprete e regista de *Il bugiardo* di Goldoni; a sinistra, una scena di *Elena* di Euripide, regia di Sciaccaluga.



l'Egitto e insieme lo spazio della contesa, che, attualizzando, si colloca nel minato Medioriente. E se già la profuga e la terra perduta avevano fatto abbastanza, la tragedia diventa irrestitibile parodia (volontaria?) quando compaiono in scena niente

meno che Saddam Hussein e l'Ufficiale gentiluomo made in Usa nelle vesti del re d'Egitto e del trionfante Menelao (quest'ultimo interpretato da Eros Pagni, onesto nel suo ruolo di vecchio marito di Elena) che alla fine si ricongiunge alla

sposa. Se la tragedia greca deve la sua persistenza proprio al fatto di aver toccato i temi eterni dell'uomo, un'attualizzazione così pesante, che espone fino al ridicolo le istruzioni per l'uso, fa davvero torto al testo. *Giulia Calligaro*



Mittelfest

MICROCOMMEDIE

in Europa c'è poco da ridere

MICROCOMMEDIE, di Gjergj Vlashi, Peter Turrini, Olga Demianova, Nenad Velikovi, Kamen Donev, Elio Bartolini, Darko Luki, Vincenzo Cerami, Anina Mirevska, Dumitru Crudu, Tadeusz Różewicz, Arno Goldflam, Matéi Visniec, Viliam Klimček, Marko Sosi, Gábor Görgey. Regia di Giuseppe Rocca. Con Alvaro Piccardi, Giusi Saija, Gaia Saitta, Riccardo Zinna. Prod. Mittelfest 2003. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (UD).

Pare proprio che la civiltà contemporanea abbia dimenticato l'arte di far ridere, almeno a giudicare dalla miscellanea di commedie proposte all'edizione 2003 di Mittelfest (e non solo quelle cadute sotto al titolo di *Microcommedie*, come seguito all'Olimpiade teatrale già inaugurata due anni fa dai *Microdrammi*). O forse dovremmo dire che la realtà si è fatta talmente risibile e tragica di suo che non serve più deformatla in versione parodica o espressionista per suscitare riso o pianto. Fatto sta che nelle tre ore di spettacolo di quella che doveva essere l'opera di punta del Festival della Mitteleuropea non si è sentita una sola risata. Nemmeno un sorriso. Forse un po' di noia, verso la fine, poiché l'assemblaggio antologico certo non giova a una tensione prolungata. Alla prova era messo il meglio

Insomma: oltre ad un'impennata di classe per il rappresentante austriaco Peter Turrini con il suo *Gala Nestroy*, i migliori restano, pur con stili decisamente diversi, i due autori italiani Cerami e Bartolini (quest'ultimo anche autore di casa, l'unico a presentare la sua pièce in lingua altra, in friulano appunto, non si sa per quale lasciassero che lo avvantaggiasse rispetto a tutti gli ospiti stranieri). Il primo ha ripreso la classica commedia degli scambi e degli equivoci con lazzi lussuriosi di matrice plautina, rifacendone l'*Anfitrione* dal punto di vista di Alcmena; l'altro ha presentato un raffinato *tranche de vie* autobiografico nel dolce-amaro rapportarsi di un vecchio con la morte (*La muart è une gran biele fantate, La morte è una gran bella giovane*). La messa in scena, curata al meglio da Giuseppe Rocca, sfrutta bene lo spazio aperto del Chiostro di San Francesco a Cividale, utilizzando le varie uscite e gli edifici pertinenti, nonché organizzando il montaggio dei pezzi in una sorta di giornata ideale, dalla luce all'oscurità, che è naturalmente sempre anche una metafora della vita. Ma niente di nuovo sotto al sole, così

come al buio: forse, giudicando il grande sforzo produttivo del Festival friulano, bisognerebbe che la neoletta Regione pensasse di affiancare qualcuno che curi la direzione artistica del settore teatrale, negli ultimi anni davvero sacrificato, poiché neanche all'esperto Pressburger, abilissimo ritrovatore di gioielli musicali e operistici, è possibile chiedere di far per tre. *Giulia Calligaro*

Amore sotto il tavolo

ZIMA POD STOLEM/ UN INVERNO SOTTO IL TAVOLO, di Roland Topor. Regia e scene di Krzysztof Rekowski. Musica di Karol Smialek. Con Marlyna Peszko, Marcin Stec, Jacek Joniec, Joanna Niemiraska, Artur Zawadzki. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (UD).

È sempre una bella lezione di teatro quella che ci arriva dall'Est europeo: pochi mezzi, attori più attenti al mestiere che alla locandina e, solo spostando l'angolazione degli sguardi, nascono mondi, storie, emozioni. Così è per l'ultima pièce di Topor, genio polacco di humour e dissacrazione, messa in scena a Cividale del Friuli da Rekowski. La vicenda, che ha valore assieme singolare ed esemplare, è quella della signorina Florence che affitta i pochi metri cubi sotto al proprio tavolo da pranzo a un immigrato. Lei è una bella traduttrice, lui un calzolaio povero in canna. A dispetto di un mondo visto dall'alto, o rispettivamente dal basso, si arrenderanno a un insolita storia d'amore. A parte l'*happy end*, che ne consacra un intento anche fiabesco, con pochi tratti ben disposti ci viene disegnata la società nelle sue cristallizzate piramidi sociali, costruite naturalmente su valori di censo e consu-



mo. L'organizzazione verticale dei dialoghi, degli spazi e degli incontri, i minimi mutamenti di costume e postura, bastano a indicare le grandi rivoluzioni interne a un'umanità in cammino verso un benessere fatto di simboli. Spetta però a chi si ribella alla legge della visibilità l'unica possibilità di un vivere vero, talvolta anche felice. A parte la già citata asciuttezza dei mezzi, contribuiscono all'ottima resa del testo cinque attori tutti bravi, tanto da far sentire sulla pelle la loro storia fatta di poche lacrime, sorrisi e gesti quotidiani. Ci si dimentica, insomma, che stanno recitando, come capita ancora qualche volta nelle platee oltre confine. Sarebbero auspicabili sempre maggiori spazi per questi sconfinamenti, in lingua originale, piuttosto che i tristi esperimenti di contaminazione tra *metteurs en scène* di fama europea messi nella gabbia dei leoni con i nostri attori. *Giulia Calligaro*

Tris in nero per Ionesco

IONESCOMANIA, da Eugène Ionesco (*La cantatrice calva*, *Il rinoceronte*, *Delirio a due*). Adattamento di Zanina Mircevska. Regia, scene, musiche di Eduard Miller. Con Mirko Vlahovic, Varja Dukic, Ksenija Misic, Srdan Grahovac, Dejan Ivanic, Gorana Markovic. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (UD).

Non vi è nulla di più tragico del comico, scriveva Eugène Ionesco, affiancando alla sua lunga e irrequieta carriera di drammaturgo, una continua riflessione metateatrale. Riflessione acuta, che ben si addice a *Ionescomania*, lo spettacolo del Teatro Nazionale di Montenegro che, diretto senza sbavature da Eduard Miller, assembla alcuni tra i più noti deliri "assurdi" dello scrittore rumeno, naturalizzato francese, a partire dalla *Cantatrice calva*, un classico senza tempo, oggi non più

Salam Shalom

BRANCIAROLI: NUOVO VIAGGIO nel cuore oscuro di Medea

Medea creatura misteriosa, Medea gelosa e sanguinaria, Medea straniera, infelice e respinta, donna oltraggiata, amante tradita...

C'è tutto questo nell'affascinante figura della principessa della Colchide, il cui mito - divenuto materia di teatro grazie alla splendida tragedia euripidea - ha dominato l'immaginario d'innomerevoli autori e tuttora

continua ad alludere alle ombre dell'animo umano, con una forza capace di annullare i confini del tempo. La bella rassegna Salam Shalom (che ha vantato, oltre a questo, diversi appuntamenti di rilievo, fra cui va menzionato almeno *I segreti di Milano* che Anna Nogara, interprete e autrice, ha tratto da scritti di Testori) ha riportato l'eroina euripidea al centro della scena, con l'emozionante *Dentro Medea*, spettacolo ideato da Franco Branciaroli, che ne è pure interprete, puntualmente accompagnato dalla Corale Polifonica di Montebelluna Valcellina diretta dal maestro Baldin. Un'ineccepibile e coinvolgente prova d'attore, quella di Branciaroli, già molto apprezzato protagonista della *Medea* ronconiana nel 1996, a cui questo spettacolo è in parte debitore, ma da cui sa anche prendere le distanze con decisione, offrendo al pubblico inedite e preziose induzioni. Franco Branciaroli non si pone in rapporto con il capolavoro euripideo sul piano estetico, né gli interessa una ricostruzione filologica, archeologica. La sua ricerca - nelle pieghe del testo, nell'oscuro del cuore di Medea, negli egoismi dei personaggi che la circondano - si svolge sul piano critico, poetico, interpretativo. Assicura così intensità psicologica e spessore a ogni personaggio (in una partitura ricchissima di toni, gestualità spessorie vocali, li interpreta tutti, affidando invece alla Corale il ruolo del Coro tragico: le Donne di Corinto, partecipi testimoni dello strazio di Medea) e offre vita e sostanza a un testo che rivela grande modernità. Lo spettacolo si sviluppa trascolorando fra coinvolgimento e distacco, un equilibrio in cui ha molta parte anche la Corale, costantemente in scena, impegnata in musiche - composte da Maurizio Baldin - che attraverso il linguaggio contemporaneo e l'essenzialità, tendono all'assolutezza dell'antico. Fino all'epilogo: il più sacrilego dei misfatti, l'uccisione dei propri figli, che Medea compie pur di infliggere a Giasone una sofferenza inaudita. Branciaroli vi giunge attraverso un percorso creativo ricco di momenti memorabili: come la splendida interpretazione del servitore, cui è affidato il racconto della morte di Creusa e Creonte, e l'umano e toccante cedimento di Medea davanti ai volti sereni dei figli. L'amore per il teatro di un grande attore, per raccontare il più estremo, assurdo gesto d'amore. *Ilaria Lucari*

scandaloso come negli anni '50, ma semmai divenuto ghigno feroce sul vuoto demenziale in cui si è inaridito il sottofondo di chiacchiere dell'alienazione comunicativa; *Il rinoceronte* e *Delirio a due*. Soffermandoci sul testo più noto, ma le note restano valide anche per gli altri due, dato l'intreccio ben congeniato e sempre coerente, sono naturalmente ancora efficaci le paradossali acrobazie linguistiche, sovrapposte alla sostanziale demenza che regola i rituali sociali e umani dei coniugi Smith e Martin, resi con buona prova d'attore dai sei bravi interpreti

serbo-montenegrini. La scena, su cui incombe la luce carceraria di un inutile orologio bloccato nel ferma-tempo delle 12 e cinque, comunica il gelo di una statica e quasi mortuaria *wasted land*. I sei, abbigliati in nero, per lo più bloccati su degli spettrali banchi kantoriani o irrigiditi in pose catatoniche, inscenano la geometria di una vitalità di grado zero. Oppure consegnata solo a un falso dialogo, cui basta un nulla per far esplodere, dopo o dietro i convenzionali galatei formali, un fondo semiferino di sorda aggressività, presto repressa in felpata cattiveria. Ma, Ionesco alla mano, per questa umanità forse arrivata sull'orlo del precipizio, l'esito era annunciato fin dall'inizio dello spettacolo: «il futuro - appunto - è nelle uova». *Giulia Calligaro*

Nella pag. precedente, due immagini da *Microcommedie*, di autori vari al Mitefest; a sinistra, una scena da *Ionescomania*, regia di Miller.



Festa del Circo

PLAN B e BASCULE: l'onirico quotidiano

Colto e popolare. Astratto e concreto. Innovativo, ma attaccato alla tradizione e ai suoi insegnamenti. Intellettuale, ma con una straordinaria intensità fisica. Il Nuovo Circo, con la sua mescolanza tra circo, danza e teatro, offre uno strepitoso esempio di ciò che per qualche tempo è stato chiamato «teatro popolare di ricerca». È qualcosa che soddisfa ogni tipo di pubblico, sorprende per originalità e perizia tecnica, rielabora incessantemente, con fantasia pari al rispetto, le proprie radici. Solo che su queste bisogna intendersi. In *Plan B* della Compagnie 111 l'arte dei saltimbanchi (sono dopo tutto queste le radici neanche troppo remote dei circensi e degli attori) si diluisce in un ambiente scenico e coreografico che rimanda all'estetica del Bauhaus, al costruttivismo, al cinema muto, a certe inquadrature magrittiane. Ma l'ingrediente principale - l'hardware che diventa metamorfosi cinetica e sonora - sono l'acrobatica e la giocoleria, con una colta strizzata d'occhio alla clownerie. Sottotraccia - come anche in *Bascule*, altro spettacolo che ha conquistato il pubblico della Festa del Circo di Brescia - la posta in gioco è l'intrusione del fantastico nel quotidiano, l'irruzione dell'onirico nella routine, la rottura dell'uniformità. Sono i principi della clownerie moderna, qui ibridati e messi al servizio di un intero e più complesso impianto spettacolare. In *Plan B* ciò può avvenire, ad esempio, innestando gag nella più scatenata acrobazia. In *Bascule* è l'omonimo attrezzo, pezzo forte della compagnia Anomalie, a caricarsi di valori simbolici e addirittura metafisici. Il tempo sospeso del saltatore, quell'istante di concentrazione prima dello slancio, marca il diaframma tra un "prima" e un "dopo", tra la ripetitività di una routine e la continua messa a rischio dei risultati raggiunti. Per arrivare a questo, i registi Gomez e Lucas passano, nelle due prime scene, attraverso una doppia evocazione: la prima, spersonalizzante e umoristica, di una piazza affollata di tipi umani; la seconda, colta e postmoderna, del circo e del music-hall della Belle Époque. Il bello è che tutto ciò è calato in uno spettacolo in primo luogo godibile, appagante per l'occhio meno allenato. Simile è il metodo con cui Soltanoff (che a New York dirige abitualmente la compagnia Mad Dog) conduce la rigorosa ricerca formale della Compagnie 111. La concettuale scansione spaziale delle tre fasi dello spettacolo (un piano posto rispettivamente a 45, 180 e 90 gradi) si declina in uno spettacolo che pare oscillare tra arti circensi e videoclip. La rottura dei movimenti e delle prospettive ordinarie e "regolari" passa attraverso il trionfo della regolarità e il recupero ammiccante della cosiddetta "tradizione del nuovo". *Pier Giorgio Nosari*

Otello da Verdi a Totò

PROGETT-OTELLO. PER MORIRE IN UN TUO BACIO. Traduzione ed elaborazione drammaturgica di Stefania Bertola e Michele Di Mauro. Scene, costumi e luci di Lucio Diana. Tastiere e campionamenti di Paolo Serazzi. Luci e video di Massimo Violato. Con Michele Di Mauro e Lucilla Giagnoni. Prod. Associazione Culturale Michele Di

PLAN B, diretto da Phil Soltanoff. Scene di Aurélien Bory. Costumi di Sylvie Marcucci. Musica di Stéphane Ley. Luci di Arno Veyrat. Con Olivier Alenda, Aurélien Bory, Alexandre Rodoreda e Loïc Praud. Prod. Compagnie 111-Théâtre de la Digue-Théâtre Garonne-Le Train Théâtre. **BASCULE**, diretto da Vincent Gomez et Christian Lucas. Scene e costumi di Sigolène de Chassy. Luci di Christophe Bofiaux. Musica di Philippe Foch. Con Arnaud Clavel, Olivier Gauducheau, Vincent Gomez, Mickaël Mercadié, Jambenoit Mollet, Aline Muheim, Laurent Pareti, Thomas Van Uden, Audrey Yvars. Prod. Compagnie Anomalie. **FESTA INTERNAZIONALE DEL CIRCO CONTEMPORANEO, BRESCIA.**

Mauro, con il sostegno del Teatro Stabile di Torino. **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.**

Smontare e ricomporre, contaminare e musicare una tragedia tanto conosciuta e frequentata come *Otello* per estrarne e per amplificarne frammenti ora di ironica ora di malinconica verità. L'operazione ideata e realizzata sulla scena da Michele Di Mauro è

un tentativo, allo stesso tempo fedele e indipendente, di ripensare e di riempire di nuovi significati la parola shakespeariana. Affiancato in scena soltanto da Lucilla Giagnoni, con la quale divide il compito di dare voce - prima ancora che corpo - ai vari protagonisti del dramma, l'attore e regista inanella in accelerata successione Orson Welles e Vittorio Gassman, Giuseppe Verdi e Totò e persino Humbert Humbert. Rievocati attraverso la proiezione di video ovvero la proposta di interventi registrati, quei personaggi non soltanto garantiscono della legittimità di un qualunque tentativo - purché coerente e non opportunistico - di rileggere Shakespeare, ma testimoniano anche l'armoniosa convivenza all'interno della tragedia di melodramma e buffoneria, di lacrime e risate. Una compresenza che i due attori - seduti o in piedi davanti al leggio, dietro di loro un attaccapanni con i pochi costumi che consentono di oggettivare la momentanea assunzione di una nuova identità - si sforzano di accentuare ricorrendo alla propria professionale e divertita flessibilità. Una capacità che consente a Di Mauro e a Giagnoni di trascorrere quasi senza soluzione di continuità da un personaggio all'altro, da uno stato d'animo a quello opposto, dai versi di Shakespeare al gioco metateatrale di riflettere su quello che ci si appresta o si è già recitato. Il comune denominatore è la parola, deformata, ridotta a significante di pura e sua-dente musicalità ovvero a significato dalle luttuose conseguenze. Da Shakespeare a Marias, da Verdi a Eminem, ciò che comunque rimane è la beffarda tragedia di un omicidio ordito dall'ingannevolezza della parola. *Laura Bevione*

Uno scienziato da rivalutare

IL CASO LOMBROSO, dagli scritti di Cesare Lombroso. A cura e regia di Sergio Ariotti. Scene di Carmelo Giamello. Con Massimo Popolizio e Lorenzo Fontana. Prod. Festival delle Colline Torinesi/Università degli Studi di Torino/Il Contatto-Teatro Giacosa di Ivrea. **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.**

L'Istituto Anatomico dell'Università di Torino, nelle cui aule il "professor"

Lombroso teneva le sue lezioni, è il luogo prescelto per portare in scena uno spettacolo che vuole rileggere le teorie dello studioso veronese padre dell'antropologia criminale. Facendo propria quell'assoluta fede nei fatti e nella pratica della scienza che qualificava il metodo, nutrito di fiducioso positivismo, di Lombroso, Ariotti mette da parte derive e strumentalizzazioni del lavoro dello scienziato e ne ripropone parole e teorie, ipotesi e concreti strumenti d'analisi. Strutturato in nove brevi conferenze e un prologo, l'allestimento offre una sintesi dei risultati ottenuti da Lombroso in tre campi privilegiati di indagine: le modalità di prevenzione e cura della pellagra, le relazioni fra genio e follia, e, ovviamente, le cause fisiche e psichiche della delinquenza. Introdotto e coadiuvato da un giovane studioso - interpretato da Lorenzo Fontana - Lombroso offre convincenti e avvicinati descrizioni delle proprie scoperte, non lesinando su dettagli e pratiche dimostrazioni dei metodi seguiti. Popolizio attribuisce allo studioso frenetico e appassionato entusiasmo, e ne enfatizza la generosa e totale fiducia nella bontà delle proprie ricerche, fondate sulla sincera convinzione di potere realmente migliorare il mondo.

Laura Bevione

Kamikaze del trasformismo

KAMIKAZE DELLA RISATA, di G. Donati, J. Olesen e T. Keijser. Regia di G. Donati, J. Olesen e T. Keijser. Con Giorgio Donati e Jacob Olesen. Prod. Compagnia Donati & Olesen. FESTIVAL LO SPETTACOLO DELLA MONTAGNA, COAZZE (TO).

Due temerari kamikaze giapponesi entrano in scena nascosti dietro enormi occhialoni da aviatore e intrattengono il pubblico con le loro acrobatiche evoluzioni. Dopo poco, però, i due terribili militari lasciano lo spazio a una breve lezione sulle danze tradizionali americane, così che gli italiani possano familiarizzare con l'evoluta cultura dei propri alleati-colonizzatori. E, ancora, altri eccentrici numeri si susseguono a ritmo serratissimo: la bizzarra missione in Transilvania per liberare una donna rapita da Dracula, la corsa di due spericolati motociclisti e il concerto di un intonatissimo cucchiaino. Ma non mancano le occasioni per coinvol-

gere attivamente il pubblico divertito: dal quiz con ricchi premi in palio all'essenzializzazione dei vari gradi d'intensità dei fischi. L'infaticabile duo Donati e Olesen - non semplicemente attori ma anche mimi, rumoristi, musicisti e

trasformisti - intrattiene con i suoi siparietti in cui comicità, sorridente ironia e non comuni abilità tecniche concorrono alla realizzazione di uno spettacolo incalzante, quasi sognante e intelligentemente divertente. *Laura Bevione*

doppio Fosse ad Asti

La panchina degli amanti infedeli

ASTITEATRO festeggia la sua ventinovesima edizione recuperando quell'identità di festival della drammaturgia contemporanea e mettendo al suo attivo la prima organica proposta dei testi più significativi del norvegese Jon Fosse, quarantaduenne drammaturgo messo in scena nei principali teatri europei, tradotto in Francia e Germania, ma ancora poco noto in Italia. Due rappresentazioni per dirci della poetica teatrale di un autore che partendo dai suoi amati e irrinunciabili maestri Ibsen e Strindberg, arriva alle inquietudini domestiche dell'inglese Pinter, mentre supera i silenzi beckettiani con quella gran voglia che immette nei suoi personaggi di gioire e di comunicare fra di loro. In *Qualcuno arriverà*, lui e lei hanno comprato una casa sul mare. Vogliono stare insieme, da soli. Ma sentono che arriverà qualcuno a turbare il loro sogno d'amore e di solitudine, che si materializza nel proprietario della casa, forse un vecchio innamorato di lei, che ne rimane comunque attratta, provocando la gelosia di lui. Alla fine, li ritroviamo di nuovo seduti sulla panchina davanti alla loro casa sul mare. Sono di nuovo insieme, e sono soli: ma quanto durerà? Su questa storia, che ha molteplici piani di lettura, il regista Sandro Mabellini privilegia quello poetico e infantile, ridimensionando la scenografia - sedie, tavoli, panchina, cucina - a un habitat da asilo-nido, da favola simbolista, mentre l'universo a cui appartengono quei personaggi è più vicino alle arcane trasparenze di Balthus, e all'universo panico di Arrabal. *Inverno* è invece l'incontro fra un uomo e una donna. Non si conoscono, ma diventano forse amanti per una notte. Poi lei scompare. Qualche giorno dopo si incontrano di nuovo sulla panchina dove si erano visti la prima volta. Tornano nella camera d'albergo. Lui ha lasciato la moglie per mettersi con lei. Lei gli dice d'essere una prostituta. L'uomo le propone di andare a vivere insieme in un'altra città. Si abbracciano. Se uno dei temi di questa pièce è l'infedeltà, Walter Malosti, nella sua intrigante regia, ne sottolinea soprattutto il lato espressionista con immagini di forte incisività, e una narrazione che, partendo da una jamesiana panchina della desolazione, arriva alle perverse dinamiche fra un uomo e la sua donna-fantoccio (una bravissima Michela Cescon), con quel riuscitissimo rovesciamento finale di situazione che vedrà lei tornata normale, e trionfante senza più il suo handicap fisico o disturbo fisico-mentale che la porta a muoversi in maniera sghemba, meccanica, mentre in lui si avvertono i segni di una afasia imminente.

Giuseppe Liotta

QUALCUNO ARRIVERÀ, di Jon Fosse. Traduzione e regia di Sandro Mabellini. Scene e costumi di Cristina Gaetano. Musiche di Giuseppe D'Amato. Con Diana Habel, Giulio Federico Janni, Nicola Joos. Prod. Il Battello Ebro-Festival Quartieri dell'Arte. ASTITEATRO 25, ASTI.

INVERNO di Jon Fosse. Traduzione di Graziella Perin. Regia spazio scenico di Valter Malosti. Costumi di Patrizia Tirino. Musiche originali di Carlo Boccadoro. Luci di Francesco dell'Elba. Prod. Teatro di Dioniso, Torino. ASTITEATRO 25, ASTI.

Gli interpreti di *Inverno* di Jon Fosse, regia di Malosti.



Medea, una tragedia in tv

MEDEA IN DIRETTA, da Euripide. Rielaborazione e regia di Daniela Ardini. Con Mariella Lo Giudice, Dario Manera. Prod. Compagnia Lunaria, Genova. FESTIVAL UNA NOTTE D'ESTATE, GENOVA.

Di madri assassine è piena la storia e, purtroppo, anche la cronaca recente. Da qui le infinite versioni della tragedia euripidea *Medea*. Mancava una verifica in "diretta televisiva", ossia l'impatto che una simile tragedia potrebbe avere con i mass media. Ci ha pensato Daniela Ardini, che ha presentato a Genova in Piazza san Matteo il progetto *Medea in diretta* (studio per un Euripide televisivo). Sulla falsariga del testo euripideo, che viene notevolmente ridotto, ma conservato negli snodi essenziali, la Ardini costruisce uno studio televisivo con un gruppo di spettatori, sei donne, che possono intervenire con proprie domande e commentare quanto accadrà "in diretta": è la versione aggiornata del Coro dell'antica tragedia. La conduttrice televisiva (interpretata da un'attenta e misurata Carla Viazzi) racconta in breve la situazione, fungendo da prologo, e introduce l'ospite, che è Medea in persona. E poi ci sono i vari "imprevisti" della trasmissione: l'arrivo di Creonte, che ribadisce l'estradizione di Medea e dei suoi figli, e l'intervento di Giasone, sul quale si scaricano l'odio di Medea e il disprezzo

del pubblico. Ancora un finto scoop: come in televisione tutto è predisposto accuratamente, perché sembri accaduto per caso, anche qui arriva puntuale la risposta scritta di Egeo, che offre ospitalità alla madre e ai suoi figli. Medea si finge pacificata, ma in realtà progetta la più terribile delle vendette. E confesserà il suo tremendo piano davanti alle telecamere e al pubblico, ma nessuno farà niente per impedire la strage. Anzi per l'emittente televisiva sarà un'ottima occasione per seguire, in collegamento con un inviato speciale, le fasi della vendetta. Lavoro molto originale e nello stesso tempo perfettamente attuale per le problematiche

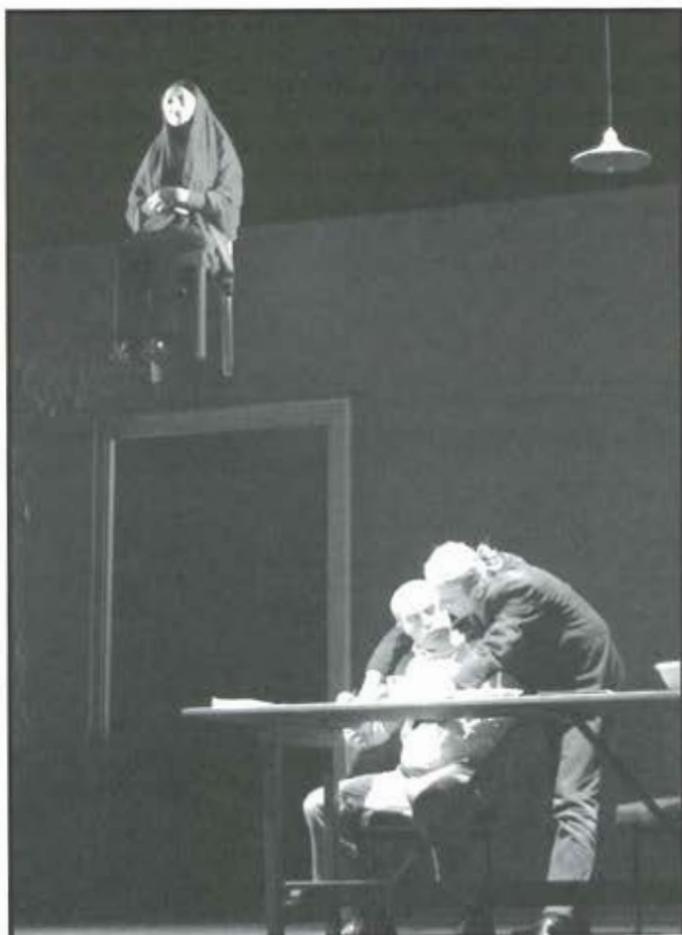
che solleva: se la tragedia greca antica si prefiggeva un alto compito didattico, oggi i mass media, ma soprattutto la televisione, perseguono come unico obiettivo quello di ottenere il massimo dell'ascolto, anche a costo di "eroicizzare" l'assassino di turno, dando risalto al personaggio negativo con inquadrature ed effetti speciali. Perché in questo confronto si salvasse il teatro a svantaggio della "diretta", occorre un'interprete straordinaria quale appunto è Mariella Lo Giudice, che ha dato alla passione di Medea intensità e crudeltà, sapienza di persuasione e grande eleganza stilistica. Molto bravo anche Dario Manera nel disegnare l'in-

il ritorno de *I refrattari*

IN FUGA SULLA LUNA dalla Romagna (in)felix

Assistendo ai *Refrattari*, la prima domanda che viene spontaneo porsi è se questo testo, scritto e messo in scena undici anni fa da Marco Martinelli e ora riproposto dal Teatro delle Albe, sia datato oppure no. La risposta è affermativa e negativa al tempo stesso. Ma, in entrambi i casi, c'è poco da stare allegri. Sul fronte del sì vorrebbe dire che già undici anni fa non navigavamo in buone acque. Sul fronte del no, dopo esserci inchinati alla chiaroveggenza di Martinelli, ammettere che, se qualcosa è cambiato, è cambiato in peggio. La storia di Daura (in romagnolo "dorata", come i mosaici bizantini a cui, per luci e posture, si ispira la brava Ermanna Montanari, popolare e ieratica al tempo stesso) e di suo figlio Arterio, che fuggono sulla luna in cerca di tranquillità, mentre nella natia Romagna si affacciano mafiosi ed extracomunitari, è il segno di un Occidente a disagio e incapace di assorbire i cambiamenti da lui stesso generati. Il Terzo Mondo, che nel pasoliniano *Uccellacci e uccellini* appariva a Totò in forma di surreali indicazioni stradali, non è più il luogo dove ritrovare il perduto senso del sacro, ma una minaccia da cui difendersi con la violenza o tagliando la corda. E, a proposito di volatili, bisogna anche ricordare che questo "drammetto edificante" o, diremmo noi, "farsa tragica", dichiara un esplicito debito con Aristofane e i suoi *Uccelli*. In questo caso, però, la fuga non è finalizzata alla ricostruzione di una realtà sociale e politica migliore di quella lasciata, ma nell'isolarsi in un proprio microcosmo autarchico e individualista. Daura e Arterio (il ruvido ed efficace Luigi Dadina), madre e figlio, tanto ambigui da poter essere anche fratelli, complici e amanti, sono due figure "nere", forse due inconsapevoli leghisti della prima ora, ottusi nei loro rassicuranti riti domestici e appunto "refrattari" alle incursioni di un mondo esterno, che non era già più quello della Romagna felix di felliniana memoria. Anche le ideologie sono in saldo e il razzo per andare sulla luna arriva dall'ex Unione Sovietica in cambio di un cesto di cappelletti. Ma anche arrivati lassù (e ricostruita una casa identica a quella sulla terra), la delusione è in agguato: la luna è più caotica della terra, e per giunta piena di puttane dalla dubbia identità sessuale, mafiosi precisi come impiegati del catasto ed extracomunitari che cominciano ad alzare la testa e a rendersi indipendenti. Una parabola amara, in cui si ride a denti stretti, ma solo per non piangere. *Claudia Cannella*

I REFRATTARI, testo e regia di Marco Martinelli. Scene e costumi di Ermanna Montanari e Cosetta Gardini. Luci di Valentina Venturi. Con Ermanna Montanari, Luigi Dadina, Mandiaye N'Diaye, Maurizio Lupinelli, Roberto Magnani. Prod. Ravenna Teatro, Ravenna. SANTARCANGELO DEI TEATRI (RI).



dole selvaggia e spregiudicata di Giasone; autorevole nel suo breve intervento Maurizio Gueli nel ruolo di Creonte. Intelligente e ricca di allusioni la regia di Daniela Ardini in coppia con l'ingegnosa regia televisiva di Matteo Zingirian. *Clara Rubbi*

Dimenticare Paravidino

DUE FRATELLI, di Fausto Paravidino. Regia di Vladimir Aleksic. Coreografie e movimenti di Damir Todorovic. Con Vladimir Aleksic, Damir Todorovic, Cristina Negrini. Prod. Motusfactory, Rimini. SANTARCANGELO DEI TEATRI (RI).

Che Paravidino sia un autore, oltre che di talento, di moda è cosa ormai nota. Che i suoi testi siano adatti a tutte le mode non è così scontato. Quel che i due giovani serbi Aleksic e Todorovic, allevati nel clan dei Motus, hanno fatto di *Due fratelli* ne è la prova. I due paranoici protagonisti della pièce, giovani perbene intrisi di una violenza repressa, che produrrà l'assassinio di una ragazza colpevole di aver incrinato il loro maniacale ménage, vengono arbitrariamente trasformati in semi-teppisti generazione Eminem. Musica a palla, gestita da un dj a fondo palco, Nike ai piedi, pantaloni a cavallo basso e canotte, i due si comportano come sguaiati giovanastri. La casa è sciatta e lurida come i loro provocatori atteggiamenti, così esplicitamente aggressivi da stravolgere in modo insensato l'essenza del testo. Che è proprio lo stridore, costruito abilmente con argute sfumature e microscopici dettagli, tra la forma comportamentale e la reale natura dei due ragazzi. Qui non combacia più niente. E molte battute perdono completamente di credibilità in bocca a simili sciamannati, che sembrano usciti da *Trainspotting*. Ascoltare, per esempio, pedanti dissertazioni sul decalogo di maniacale manutenzione della casa da due che, fino a pochi minuti prima, avevano ridotto la cucina a un porcile, è a dir poco stonato. Non basta una disinvoltata fisicità e una bella energia scenica per giustificare questa lettura del testo. Meglio sarebbe stato, a questo punto, avere il coraggio di riscriverlo, rendendolo quindi più consono all'impostazione della messinscena e con un suo nuovo, seppur discutibile, senso. Ci fosse almeno dell'ironia... ma anche quella, ormai, sembra essere rimasta appannaggio di pochi tea-

Davide Enia

Palermo, tra i mondiali di Spagna e i bombardamenti del '43

È un talento definitivamente riconosciuto quello di Davide Enia, palermitano, classe 1974, protagonista della fase finale del Premio Scenario 2001, che a Santarcangelo dei Teatri ha replicato *Italia-Brasile 3 a 2* e ha presentato uno studio del suo nuovo lavoro ispirato al bombardamento della sua città natale nel corso del maggio '43.

Tragedia e comicità si specchiano in questi due spettacoli da lui scritti e interpretati. Si ride a cuor sereno, spontaneamente, (cosa di questi tempi preziosa come una boccata d'aria pura) in *Italia Brasile 3 a 2*, che riproduce con sensibilità e ironia le vicende dello storico incontro mondiale di calcio del 5 luglio 1982, dipingendo un ritratto nel quale ogni famiglia italiana si riconosce stretta davanti al televisore, magari comprato proprio per l'occasione, ciascuno costretto dai propri riti scaramantici a ripetere lo stesso gesto, a indossare gli stessi abiti dei gironi di qualificazione, a bere caffè, a fumare ininterrottamente... Un racconto epico che nel sorprenderci così efficacemente rappresentati, lascia affiorare il disegno sotto la tempera: la piccola società italiana di quegli anni (e di oggi?), le piccole famiglie che la componevano, evocate in scena come personaggi di una pièce, ancora e sempre tragicomica, con quel dono di saper vivere che sa trovare soddisfazione e gioia nelle piccole cose, che diventano grandiose, come appunto una partita di pallone.

Passioni che diventano un credo saldo come quello religioso, cui si deve rispetto e dedizione. Una sedia, due bravi musicisti che accompagnano e contrappuntano il racconto, e la vigile semplicità scanzonata di Davide Enia, il suo racconto che vira al cunto nei momenti più tesi, a infiammare il nostro animo, per poi spegnerlo in un ultimo sorriso. La medesima intensità caratterizza anche *Schegge studio su maggio '43*, pur dovendo questa nuova creazione trovare una sua sintesi drammaturgica e una più efficace partitura musicale, ora didascalico commento sonoro alle atmosfere evocate. Si resta comunque nuovamente incantati dalla delicatezza con cui il giovane attore palermitano rievoca davanti alla lapide del fratello Rosario morto di tifo la storia dolorosa del suo passato prossimo: il pane nero, gli sfollamenti e i rastrellamenti, l'allarme antiaereo, il mercato nero, di quel maggio '43 che vide alzarsi su Palermo la polvere densa dei bombardamenti. Episodi visti con gli occhi di un bambino dodicenne, che della guerra vive dapprima lo spirito infantilmente avventuroso poi la realtà tragicamente mortale. *Paolo Maier*

tranti, Paravidino per fortuna compreso, loro malgrado. *Claudia Cannella*

Nei labirinti del quotidiano

IN FONDO A DESTRA, di Raffaello Baldini. Con Silvio Castiglioni, Massimiliano Speziani. Regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia di Silvio Castiglioni e

ITALIA-BRASILE 3 A 2 e SCHEGGE - STUDIO SU MAGGIO '43, di e con Davide Enia. Musiche in scena di Sefimo e Riccardo Serradifalco. Prod. Davide Enia, Palermo. SANTARCANGELO DEI TEATRI (RI).



Nella pag. precedente, un'immagine dei *Refrattari*, regia di Martinelli (foto: Silvia Letti); in alto, Davide Enia.

Sandro Lombardi. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Gianni Pollini. Prod. Compagnia Lombardi Tiezzi, Firenze - SANTARCANGELO DEI TEATRI (RI).

«Ci sono momenti, sensazioni che possono essere espressi solo in dialetto, certe cose succedono in dialetto e non si può usare un'altra lingua, ci sono invece storie che succedono in italiano e



tra Nabokov e Carroll

ADA E ALICE nella stanza delle meraviglie

Wunderkammer. Stanze delle meraviglie. Misteriose e sorprendenti. Un angusto ambiente oltre lo specchio, bianco e nero per Alice, e una sala di Ardis Hall con l'elegante carta da parati color crema e le cornici (vuote) dorate alle pareti. Due luoghi per affondare negli abissi inquieti dell'adolescenza di Lewis Carroll e di Vladimir Nabokov. Fanny & Alexander procede nella sua indagine algida e raffinata sul mondo dell'infanzia, accostandosi a due autori che di quel mondo hanno creato due icone letterarie, Alice e Ada. A Santarcangelo dei Teatri abbiamo potuto rivedere *Alice vietato > 18 anni* e la prima delle sette dimore del più complesso progetto *Ada Ardis*, intitolata *Ardis I Les enfants mauditus*. L'universo matematico e razionale nel quale si muove Alice, la lolita nabokoviana di Lewis Carroll offre la possibilità di risalire dalla caduta, di rinnovare la ricerca del Sé attraverso la parola privata però del soggetto mediante la macchina dell'amplificazione, attraverso la *foné*. Così il nonsense e il paradosso logico del mondo si manifestano in quel geometrico, angusto spazio che il pubblico può spiare dall'esterno attraverso una parete a specchio, nelle lunghe aste microfonate, nelle pareti e nel pavimento di gomma, quasi che nulla possa avere una forma definita se non il suono. La signorile stanza di Ardis Hall che ci è mostrata in *Ardis I* è analogamente il luogo in cui il soggetto è negato, qui, più precisamente, sezionato. Di lui non è possibile cogliere

l'unità o l'azione, neppure quella fisica e giunge integro solo il suono della voce. Dalle cornici vuote sospese alle pareti della piccola stanza appariranno bocche, orecchie, occhi, braccia, sequenze video di vecchi film *hard* ed è così che, tra invenzioni nabokoviane e citazioni magrittiane, apprenderemo la storia dell'amore tra la dodicenne Ada e il quindicenne Van, formalmente cugini, in realtà fratello e sorella. Un amore incestuoso il cui sviluppo trapela nel cicalcio delle voci che fanno capolino dalle cornici, quasi stessimo assistendo a un radiodramma, mentre suoni e musica ci avvolgono con sorprendente effetto coinvolgente e insieme spiazzante. Davvero strabiliante il risultato drammaturgico che sovrappone incessantemente piani diversi intrecciandoli mirabilmente e svelando via via il mondo oltre le pareti. Un universo complesso, che non è dato conoscere se non spiando dalle fessure che si aprono di volta in volta, oppure origliando le voci bambine che animano Ardis Hall. *Paolo Maier*

quelle non le puoi dire in dialetto, hanno bisogno dell'italiano». Raffaello Baldini, amato poeta romagnolo, spiega così l'aver scelto l'italiano, dopo *Carta canta* e *Zitti tutti*, per *In fondo a destra*, suo primo testo teatrale in lingua, portato in scena in prima assoluta al Festival di Santarcangelo, nella sua terra, da Federico Tiezzi con

protagonisti Silvio Castiglioni e Massimiliano Speziani. Poco si addice infatti la terrigna saldezza della lingua romagnola alle surreali atmosfere della vita metropolitana evocate dai soliloqui di questo «mezzo intellettuale così sicuro di sé che si smarrisce in una realtà, oltretutto, immaginaria», come lo stesso Baldini definisce il protagonista di questa pièce di teatro da camera. Un grande divano a tre posti è al centro di uno spazio nudo, incorniciato da due architravi laterali, immerso in un'atmosfera fumettistica dai colori rosa shocking o verde acido delle luci. Un luogo inquietantemente familiare e sconosciuto nel quale cerca un equilibrio un uomo smarrito, perduto nella banalità di conversazioni surreali che lo confinano in uno spazio chiuso, fisico e metafisico. Una vita intrappolata in cui non si vive poi male, sempre che si guadagni la consapevolezza e l'ironia del proprio status. Così il rigore formale della direzione di Tiezzi e la frammentazione in flash del monologare di Silvio Castiglioni, che incarna nei gesti con grazia e precisione un magrittiano Arlecchino, sconta il disagio dell'evocata modernità urbana con l'ironia e la comicità delle digressioni aperte dalla drammaturgia di Baldini. Ecco allora questa maschera moderna, elegantemente dandy in camicia rosa e cravatta fucsia in tinta coi calzini, vaniloquiare su banalità come le domestiche che stringono troppo i rubinetti, le camicie a maniche corte, i polli ruspanti più buoni di quelli in batteria, e così via, con giocattoli semoventi a tagliare la scena, finti dialoghi con finti interlocutori, sempre alla ricerca di un'uscita, che pare esser proprio lì, in fondo a destra, ma che si fa via via sempre più vana, come per Vladimiro ed Estragone l'attesa di Godot. *Paolo Maier*

Madri assassine al ciclorama

LA BESTEMMIATRICE, drammaturgia e regia di Pietro Babina. Con Fiorenza Menni, Andrea Fidello, Mauro Milone. Prod. Teatrino Clandestino, Bologna. SANTARCANGELO DEI TEATRI (RI).

Un quarto d'ora folgorante e mezz'ora ai limiti del ridicolo. Questa, purtroppo, comincia e essere una costante (vedi anche la recente *Iliade*) del lavoro di Teatrino Clandestino. Ma perché? Nel caso de *La*





Danio Manfredini

bestemmiatrice forse il motivo sta nel fatto che è parte di un percorso progettuale, iniziato con un "pezzo breve" di dieci minuti (presentato al Festival Netmage di Bologna), proseguito con una residenza al Théâtre Garonne, dove è stato messo a punto quel che si è visto al Festival di Santarcangelo, e destinato a concludersi con uno spettacolo da palcoscenico coprodotto con Emilia Romagna Teatro. Questi percorsi sono in realtà armi a doppio taglio: quando va bene, permettono a un'idea di maturare, quando va male rischiano di produrre sterili varianti sul tema o discutibili "annacquiamenti" di efficaci, per quanto piccoli, spunti iniziali. Il tema del progetto riguarda le madri assassine, dal mito alla cronaca nera di oggi, indagate in quello spazio di vuoto, di mancanza di appiglio, che segue per un attimo l'esplosione della violenza omicida. L'inizio dello spettacolo è bellissimo, struggente e agghiacciante al tempo stesso. Dietro il velo di un ciclorama assistiamo prima a una scena di serenità familiare, tutta in bianco, dagli abiti ai mobili da giardino, in un'atmosfera tardo ottocentesca di gusto ibseniano. Buio. La madre assassina riappare seduta, l'abito bianco macchiato di sangue, cantando (o meglio, articolando) con voce rotta e in una specie di stato di trance *My favourite things*, ben lontano dalla melensaggine di Julie Andrews in *Tutti insieme appassionatamente* e molto vicino alla straziata Björk di *Dancer in the dark*. L'obiettivo, fino a questo punto, è mirabilmente centrato: nessun naturalismo, nessuna descrizione cronachistica, ma solo la nuda percezione

UN CINEMA A LUCI ROSSE per Jean Genet

Esisteva davvero, a Milano, il Cinema Cielo. Era una di quelle sale a luci rosse, ormai in via di estinzione, in cui si dava appuntamento una varia umanità più o meno marginale. Prostitute, transessuali in cerca di clienti, gay a caccia di amanti occasionali, coppie etero un po' trasgressive, barboni infreddoliti, ragazzi curiosi. Questo è il microcosmo che, insieme a manichini kantoriani, popola il nuovo spettacolo di Danio Manfredini, tutto ambientato, appunto, in un cinema porno metropolitano. L'idea originaria era quella di trarre un film da *Nostra signora dei fiori* di Jean Genet, ma poi, dopo lunghi anni di scritture e riscritture, quei materiali sono confluiti nella realizzazione di uno spettacolo teatrale. Genet non a caso perché, insieme Bacon, è uno dei riferimenti costanti (per non dire ossessivi) del teatro di Manfredini. In *Cinema Cielo* gli spettatori osservano quanto avviene in sala seduti dietro uno schermo ideale su cui si sta proiettando un film porno, che ha per sonoro il testo tratto dal romanzo di Genet. Le vicende narrate scorrono in parallelo e, a tratti, si intrecciano con le micro-storie più o meno hard che hanno luogo in sala, nell'atrio o nei cessi del cinema. Un transessuale con piccole ali d'angelo (lo stesso Manfredini) incornicia, con la sua disperazione di amante abbandonato, l'inizio e la fine dello spettacolo. Sono i due momenti più toccanti e poetici, quelli in cui una marginalità devastata riesce a farsi universale in nome dell'amore (di qualunque tipo esso sia) e del dolore che la sua fine provoca. Per il resto, l'autore-attore si sofferma con sguardo da antropologo, beffardo e dolente al tempo stesso, su quel che succede nel buio del cinema, tra le incursioni della cassiera cotonata e quelle di poliziotti compiacenti. Sesso ed erotismo si trasformano in una sarabanda di performance di varia natura in cui spicca e domina l'elemento omo, costante della poetica di Manfredini, che però questa volta fatica a farsi metafora dei mille volti dell'emarginazione e sfida alla morale comune. L'aria si fa mortifera, la ripetizione dei gesti e dei rituali sessuali diventa ossessione grottesca, non sempre condivisibile, neanche come veicolo di "altri" messaggi. Solitudine e sofferenza occupano man mano anche gli anfratti più apparentemente (tragi)comici delle esistenze dei circa trenta personaggi (ogni attore ne interpreta diversi) che animano la platea. Si esce attraversati da sentimenti contraddittori: fatica, commozione, fastidio, ma, su tutto, la sensazione di essere solo degli spettatori costretti a un esercizio di voyeurismo nei confronti di un mondo che non a tutti appartiene. *Claudia Cannella*

del vuoto, della follia senza spiegazione. Quel che accade dopo è meglio dimenticarlo. Un Cristo da santino e un Satana altrettanto naïf si affrontano in un duello verbale sul Bene e sul Male, mentre il di lei marito spastico (perché?) cerca improbabili spazi di comunicazione. Segni banali e pretenziosi che, con uno stridente cambio di registro rispetto all'inizio, vorrebbero forse proporre un'analisi dei fatti e un ragionamento morale, trasformando (volontariamente?) una tragedia in una beffarda, quanto noiosa, tragicommedia. *Claudia Cannella*

Nella pag. precedente una scena da *In fondo a destra*, di Raffaello Baldini e, in basso, *Alice vietato > 18 anni*, di Fanny & Alexander. A sinistra, una scena di *Cinema cielo* di Danio Manfredini.

Ronconi/Ford

IL TESTO CHE VISSE DUE VOLTE

PECCATO CHE FOSSE PUTTANA, di John Ford. Traduzione di Luca Fontana. Regia di Luca Ronconi. Scena di Marco Rossi. Costumi di Simone Valsecchi e Gianluca Sbicca. Luci di Guido Levi. Musiche di Paolo Terni. Con Giovanni Crippa, Antonio Zanoletti, Luciano Roman, Riccardo Bini, Laura Pasetti, Pia Lanciotti, Barbara Valmorin, Vladimiro Russo, Simone Toni, Michele Nani, Mirko Soldano, Raffaele Esposito, Sergio Leone, Stefano Corsi, Paola De Crescenzo, Stefano Moretti, Francesco Martino, Nicola Russo, Pasquale Di Filippo, Paolo Maria Pilosio. Prod. Teatro Festival Parma - Centro Teatrale Santa Cristina in collaborazione con Teatro Stabile di Torino, Mercadante-Teatro Stabile di Napoli e Piccolo Teatro di Milano. TEATRO FESTIVAL PARMA.

Per il luogo scelto (il Teatro Farnese di Parma), la mobilitazione di enti produttivi importanti e l'idea di una doppia messinscena, *Peccato che fosse puttana* assume più i toni dell'evento che quelli di una necessità spettacolare. Del tema centrale del testo di Ford (scelto non casualmente, essendo ambientato a Parma e coevo del Farnese), ovvero la storia incestuosa che lega i due fratelli Giovanni e Annabella e le sue tragiche

conseguenze, Ronconi mette in evidenza una partitura di rapporti a coppie, generazionali, ideologici e sociali che, a diverso titolo, legano tutti i personaggi. I più anziani sono allo stesso tempo protettori e persecutori dei più giovani, non hanno saputo comprenderli ed educarli e ora assistono impotenti alla sequenza di efferatezze che precluderà qualsiasi ricomposizione dell'ordine sociale e affettivo. Ma, che si scelga di sottolineare la sanguinarietà del plot o l'ambiguità di fondo nelle relazioni fra i personaggi, il testo di Ford ha ritmo, i fatti si susseguono in modo incalzante senza tanti psicologismi (l'incesto è dichiarato fin dalla prima scena) e con una provocatoria, per quanto mortifera, vitalità. Ronconi invece raggela e dilata. Nella prima messinscena, per così dire "tradizionale", con un cast misto per età e sesso, il ritmo si perde per concentrarsi intellettualisticamente sulle reticenze che governano i rapporti tra i protagonisti del dramma. E la compagine attorale non sempre riesce a star dietro ai disegni del maestro: i più "esperti" (Crippa, Zanoletti, Roman, Bini, Pasetti, Lanciotti e Valmorin) metabolizzano bene la lezione ronconiana riuscendo comunque a "personalizzarla", mentre i più giovani tendono a ripetere schemi recitativi "imparati a memoria", cadendo in fastidiosi quanto monotoni birignao. Anche lo splendido uso dello spazio scenico del Farnese, che si specchia in se stesso replicando sulla scena alcuni suoi elementi architettonici, mostra qualche limite. Quello dell'autocitazione

(*Il candelaio e Misura per misura*) e quello della macchinosità (e ripetitività) dei movimenti imposti agli attori, evidentemente e non sempre a loro agio.

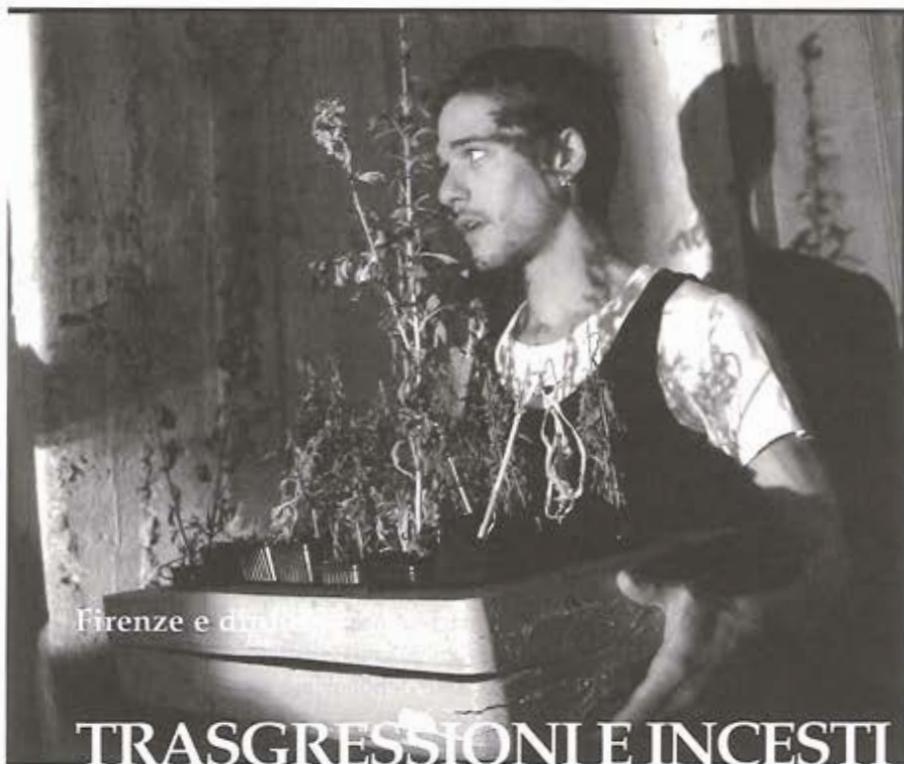
Claudia Cannella

Alla fine della seconda serata, quando *Peccato che fosse puttana* è stato recitato solo da uomini (anche nelle parti femminili), si è capito che la doppia rappresen-

tazione dello stesso testo in serate alterne, proposta da Luca Ronconi, è una specie di dittico scenico che va letto più nella sua continuità che nelle differenze fra i due spettacoli, o negli scarti di regia fra una messa in scena e l'altra. Di questo testo, Ronconi stuzzica l'andamento melodrammatico (da testo schilleriano) con indovinate figurazioni, soprattutto per i ruoli femminili, riprese dal fumetto horror o dal cinema noir americano, come una maniera visibile per dare forma ai suoi talentosi e irrinunciabili capricci registici. Abbracci a ogni incontro, testimoni d'amore e d'amicizia, talmente frequenti da arrivare al paradosso. Gli eventi rappresentati si succedono secondo una misura preordinata e un po' meccanica, privi di fascino e di tensione drammatica, inghiottiti forse dalla magnificenza del teatro Farnese, svuotati di senso, pallidi come il bianco dei lanciai costumi. Le due rappresentazioni, che avevano sostanzialmente lo stesso cast e una distribuzione non sempre azzeccata - Giovanni Crippa lo preferiamo nella parte di Frate Bonaventura, che in quella di Vasques (versione seconda), mentre Riccardo Bini, già straordinario nella parte di Vasques (prima versione), supera se stesso nel ruolo di Puta - usufruivano della stessa scena: un prolungamento ligneo di luoghi andati in rovina, macerie dalle cui viscere, sottoterra, possono rinascere storie crudeli e poco edificanti, pronte a ripetersi solo che qualcuno provi a dissotterrarle. Più che il plot principale, soprattutto in questa seconda rappresentazione, sembravano funzionare le vicende parallele e le scene laterali, come si fosse perso di vista il progetto principale di una ambiguità permanente nel testo, che poi viene nel fatto scenico delegata soltanto ai rapporti interpersonali. Qualcosa in più ci si aspettava dalla seconda versione, e invece, venivano ripetuti tutti i movimenti scenici della sera precedente, come in un inutile e fastidioso *remake* teatrale.

Giuseppe Liotta





Firenze e dintorni

TRASGRESSIONI E INCESTI nella Grecia di Intercity

di Francesco Tei

Festival Intercity per il secondo anno dedicato ad Atene e alla Grecia: oramai, la regola della rassegna di Sesto Fiorentino - creata e gestita dal Teatro della Limonaia-Laboratorio Nove - è quella di due edizioni per ogni città "visitata" in questo viaggio, che dura già dal 1988, nel teatro e nella drammaturgia (anzi, soprattutto in questa) dei paesi stranieri. Da tempo, seguendo gli interessi - e i gusti - della direttrice artistica Barbara Nativi e del suo staff, Intercity è una vetrina della nuova drammaturgia - in genere dai contenuti "di frontiera", estremi, provocatori, aggressivi - cercata con passione e scovata nella produzione più recente del teatro europeo. La seconda incursione in terra greca, pur non distaccandosi troppo da questa linea ha avuto il pregio, senz'altro, di portarci a conoscere un gruppo di testi dalle inegabili qualità, pregevoli come scrittura e spesso fascinosi, al di là - a volte - di contenuti che sembrano indugiare su una sofferente, straziata od ossessiva maniacalità di temi (una spina costante, dolorosa nelle carni dell'immaginario ellenico di oggi sembra il rapporto con il sacro e la religione, capovolto al negativo in termini di aspra trasgressione). Di grande suggestione, visionario, di forte effetto poetico il poco teatrale, ma memorabile davvero *Muoio come un paese* di Dimitriadis, che un "collettivo" di attori e non solo della compagnia del Laboratorio Nove - Barbara Nativi stessa, Simona Arrighi, Sandra Garuglieri, Dimitri Milopulos e Riccardo Naldini - hanno interpretato, messo, diremmo, fisicamente sulla scena, in un contesto teatrale statico ma emozionante, tra e sulle impalcature dell'Affratellamento, storico teatro fiorentino off in fase di ricostruzione, ma per ora ancora quasi cadente. *Muoio come un paese* mette in relazione la sincera, vigorosa rabbia di una prote-

sta contro un Paese - la Grecia, appunto, che di cose contro cui indignarsi ne ha avute e ne ha tuttora molte, con una trasfigurazione - per fortuna di una situazione di degrado, di sfascio, di decomposizione di una nazione ignota. Lo stesso spessore e la stessa grandezza di scrittura, la stessa profondità evocativa Dimitriadis lo mette in mostra in *Stordimento degli animali*, frenetico accumularsi di incesti e profezie e di rapporti immancabilmente omosessuali (l'unico fra un uomo e una donna è, per l'appunto, tra madre e figlio). Evidente - e anche fin troppo voluto - il richiamo, in termini moderni e "scandalosi", alla tragedia greca, alla luce di un maledettismo un poco programmatico, che qui da noi suona solo esagerato e improbabile. Il copione ha avuto la buona sorte di essere affidato, al Castello dell'Acciaio di Scandicci, a uno stuolo di attori di serie A scelti da Giancarlo Cauteruccio, regista e anche interprete, nel ruolo di un commentatore-divinità di cui ha però cancellato (ed è stato un errore) la trinitaria scissione nelle figure A, B, C. Meno significative le messe in scena da *Pavlos Matesis*. *Vite da romanzo*, diretto da Angela Antonini ha offerto l'occasione di tre prove d'attore più o meno incisive - Alessandro Baldinotti, Marcella Ermini, Gabriele Venturi - ma per il resto ha inscenato una parata (pure suggestiva) di singoli personaggi al pubblico totalmente sconosciuti, che restavano tali al termine della loro breve apparizione. Di *Affittasi angelo custode*, testo complesso e dalla grandi ambizioni - anche se un po' vecchiotto

- il regista Silvano Panichi e i due interpreti Monica Bauco e Fernando Maraghini hanno offerto un sunto di tre quarti d'ora, seguendo nel lavoro una linea ironica e grottesca, vivace, brillante nella sua satira che però avrebbe ben altra profondità e dimensioni. Nella sezione "junior" (teatro con gli *under 18*) del festival, da notare *La parata* di Loula Anagnostaki, diretto da Serena Mannelli: ovvero l'avvento - e l'incubo - dei colonnelli visto da due adolescenti alla finestra. Infine, lo spettacolo ospite. Era *R-J: la terza memoria* (*Correggendo il ricordo*), diretto e creato da Michael Marmarinos per il suo Theseum Ensemble di Atene. Le premesse non erano affatto incoraggianti: una riscrittura "giovane" di *Romeo e Giulietta*, da parte di un autore-regista che non aveva entusiasmato, l'anno passato, con il suo *Inno nazionale* (scritto però a quattro mani). Invece, queste tre ore e passa di teatro sono state una delle esperienze più coinvolgenti di tutta la storia del festival. A parte le digressioni contemporanee, riflessive, filosofiche, questo spettacolo fatto con niente, con i movimenti e la presenza degli attori, gli scambi d'abito, un tavolo, un tappeto, una luce, una musica, riesce a essere un esempio di come, e soprattutto di che cosa, dovrebbe essere il teatro. Soprattutto oggi. Bastano questi ragazzi di Marmarinos, il loro tono in una battuta, la melodia di una canzone che diventa struggente, la loro giovinezza stessa, perfino il loro scambiarsi i ruoli (trovata giustissima), e il teatro diventa davvero poesia. E l'effetto è anche quello di una paradossale, quasi vergine fedeltà al grande modello di Shakespeare. ■

In apertura, una scena di *R-J: la terza memoria*, regia di Marmarinos; in basso, una scena di *Muoio come un paese*, regia di Dimitriadis.



Teatro della Limonaia

GARCIA, IL FLAGELLO dell'Occidente consumista

Un festival davvero particolare, Intercity, dove può succedere, ad esempio, che l'eventoclu dell'edizione dedicata alla Grecia sia uno spettacolo... dalla Spagna. Per scelta, o per suggerimento o per varia convenienza.

Così, l'evento di questa edizione si è chiamato Rodrigo Garcia: a parte un'installazione - poetica - nello spazio della serra del Teatro della Limonaia, il video *Estaos quietos hijos de puta* e la lettura di Borges da parte di Luca Camilletti del gruppo Kinkaleri, dell'autore argentino trasferito in Spagna è venuto a Sesto, firmato da lui anche come regia per il suo Carniceria Teatro, il devastante (nel senso più proprio del termine) *Historia de Ronald el payaso de Mc Donald's*. Un lavoro in cui lo spazio scenico è sottoposto appunto a una vera propria devastazione, con liquidi a ettolitri e generi alimentari a quintali, simbolo del consumismo, distrutti, calpestati, trasformati in immondizie dagli attori e dai loro corpi che con questi materiali disgregati e debordanti entrano in un rapporto fisico e frenetico, rotolandosi, ad esempio, nel latte e nel vino. Ovviamente seminudi. Anche perché - già che ci sono - i tre comunque simpatici interpreti (Robert Arnetille, Juan Loriente e Juan Navarro) non disdegnano qualche ammiccamento e qualche siparietto pseudogay, da varietà-strip probabilmente destinato alla vasta parte di pubblico teatrale e di "addetti" che apprezza il genere. Sberleffo feroce, estremismo, contestazione violenta e scatenata, almeno simbolicamente distruttiva: questa la chiave della parte di azione scenica dello spettacolo, basato su un gusto dell'irrisione e dello humour che non tutti, crediamo, possono condividere. Questo linguaggio scenico emblematicamente distruttivo contro i prodotti che diventano simbolo della civiltà del comprare, dei supermarket, dei Mc Donald's, e della televisione si sposa con quello che viene detto dai tre interpreti. Dopo un inizio in cui, più sottilmente, si indagava sul fascino del "Mc", e di quello che rappresenta, come ambiguo momento di festa, omologazione tranquillizzante e elemento di "sicurezza", il testo scritto da Garcia diventa un pamphlet politico durissimo, indubbiamente coraggioso nel suo non fermarsi dove, di solito, ogni sinistra si ferma, e la protesta irrefrenabile e l'accusa si fondono all'invettiva. Soprattutto antiamericana, ma non solo. Anche perché la traduzione italiana ha fatto il possibile per riportare la denuncia della società dei supermercati e della tv alla nostra esperienza fatta di rotocalchi e di personaggi degli show. *Francesco Tei*

HISTORIA DE RONALD EL PAYASO DE MCDONALD'S, di Rodrigo Garcia, anche regista. Con Robert Arnetille, Juan Loriente, Juan Navarro. Prod. Carniceria Teatro, Madrid. INTERCITY, SESTO FIORENTINO (FI).

Cromwell nel frantoio

ECSTASY - SPIRITI SENZA BRIGLIA, di Firenze Guidi. Regia di Firenze Guidi. Scene di Pierpaolo Chiarosini, Zuma Chiarosini, Alessandro Santini. Costumi di Sian Jenkins. Luci di Adalstein Stefansson. Audiovisivi di Soriano Borgioli. Musiche di Giusi Bisantino e David Murray. Con Cristiano Gazzarrini, Eleonora Gronchi, Seamus Casey,



Gilberto Arpioni, Chiara Cusino, Pat Maria, Lara Luciolli, Hannah Mc Pake, Iola Hughes e altri 21 attori-performers. Prod. Gruppo Elan (European Live Arts Network) Cardiff - COMUNE DI FUCECCHIO (FI).

La chiama "performance-montage", la regista italo-gallese Firenze Guidi, che l'ha portata in tutto il mondo con buon successo, la forma di spettacolo che si è scelta ed elaborata, tipica soprattutto in quanto nasce da un percorso laboratoriale, da un momento di espressione e improvvisazione (guidata) di gruppo la cui essenza di creazione viva, ancora in atto, sembra avvertirsi anche nel momento in cui lo spettacolo va in scena. Come ogni

anno, Firenze torna a creare un nuovo lavoro in Toscana, la sua terra di origine: stavolta è nato *Ecstasy*, presentato al pubblico fuori e dentro uno spazio molto particolare e anche affascinante come l'ex frantoio - restaurato - di Fucecchio. Lo spettacolo sembra quasi... traboccare dall'esterno all'interno, trascinando gli spettatori verso le visionarie suggestioni di una sorta di percorso-installazione che introduce alla parte essenziale della performance partendo da un inizio violento, energetico, travolgente, che sembra quasi rapire il pubblico che stava fuori dal frantoio. Tutto lo spettacolo della Guidi (almeno nella concezione è inevitabile avvertire l'impronta di una ancora vitale lezione del Living Theatre) si muove sul filo di una grande intensità e forza, tradotte talvolta in tensione ed emozione, talvolta rispecchiate da una fisicità e da un gioco di corpi che cozzano quasi in una danza inarrestabile e scatenata, in un vortice di movimenti, non privo di affioranti sollecitazioni erotiche (molto discrete, però). Un linguaggio scenico indubbiamente molto "giovane", comunque originale, frenetico. L'ambito di questa parabola è quello - storico - di un'epoca, quella dell'Inghilterra di Cromwell: le tensioni spirituali delle sette e delle singole esperienze religiose di allora (è l'era dei Quaccheri, per esempio) sono viste, in maniera che a noi può sembrare curiosa, come manifestazioni di una esigenza di ribellione, di liberazione, di contestazione radicale, di "rivoluzione" incendiaria e devastante. Il tutto con una forte connotazione libertaria ed anche erotica, nel riferimento a un'"estasi" e quasi ad una possessione decisamente al femminile. Anche se questa "performance-montage", pure nel suo messaggio che vuole farsi denuncia, e metafora di valore universale, resta, tutto sommato, molto "britannica", perché si riferisce a personaggi, eventi e situazioni familiari oltre Manica ma a noi sconosciuti, o quasi, senz'altro l'ampio, convulso, coinvolgente affresco storico della Guidi non manca di fascino - anche visivo - e di presa su chi guarda. Alcuni attori acerbi non danneggiano alla fine più di tanto uno spettacolo che ha momenti di grande bellezza, teatralità e anche lirismo. *Francesco Tei*

Volterra

TANGO BRECHTIANO dietro le sbarre

La strada è quella intrapresa già con il più scherzoso, ma anche più mordace, incisivo **L'opera da tre soldi** dell'anno scorso, e - a guardare bene, in un'altra chiave - da **Insulti al pubblico** di qualche estate fa. I carcerati-attori, diventati oggi una delle realtà più importanti del teatro italiano, procedono sulla via di un cabaret satirico dai colori sovraccarichi e dai tratti provocatoriamente, esageratamente marcati. Un grottesco - dichiarato, esibito, tagliente - la cui faccia più evidente, appariscente è quella di un travestitismo e di un'ambiguità erotica che si accostano all'allusività esplicita di molti sketch o a caricaturali rappresentazioni di "esibizioni" sessuali di singoli o di coppie (o gruppi) più o meno improbabili. Insomma, il motivo più vistoso è quella di una bizzarra e dilagante confusione dei ruoli sessuali, con detenuti palestrati in *mises* da *pin-up* o da bordello d'altri tempi (perché siamo, tutto sommato, sempre nell'epoca di Brecht), approcci e perfino sensuali tanghi omosex. Secondo un immaginario, precisa Punzo, che è solamente suo, e che i detenuti portano in scena non mettendoci dentro che la loro fisicità e i loro corpi: ma non è poco, anche teatralmente parlando. L'effetto, comunque, non è goliardico, né da spettacolo gay, né di ambiguità autentica: piuttosto, queste figure e le loro evoluzioni - erotiche e non - hanno un che di minaccioso, enigmatico, inquietante. In alcune figure, o coppie di "potenti" che assistono agli accadimenti di questo cabaret peccaminoso costruito da Punzo balena, a tratti, un riflesso dei turpi oppressori, portatori di una depravata Autorità politica o religiosa da *Salò* di Pasolini. Nello spettacolo, al di là del travestitismo, i momenti di satira feroce e violenta - a parole e "politica", all'inizio, poi per immagini, molto efficaci, e per visioni - trovano posto apparizioni e anche passerelle di figure che hanno davvero qualcosa di sinistro, di impressionante, capace di far pensare ai personaggi di Grosz. E quindi al Brecht autentico al cento per cento. Anzi, a quello più duro, quello "che resta" - o che dovrebbe restare - oggi, al di là di tutte le inflessioni superate del tempo o caratteristiche del suo stile che, in qualche modo, hanno edulcorato l'essenza del suo messaggio. Un messaggio rivoluzionario e lucido nella sua impietosa analisi del cinismo della società e dell'uomo. Sotto la struttura di compensato e cartone, tutta rossa, in cui il pubblico nel carcere di Volterra si ritrova invitato a questo anomalo "cabaret Brecht", l'ora e mezza di spettacolo sfocia, tra momenti di grande teatro e schegge di graffiante, vigorosa concretezza, in minuti e minuti di siparietti energetici e accattivanti, in cui i detenuti si divertono sul filo della loro spazzante, quasi sorridente trasgressione, e il pubblico in platea anche. Fino a quando gli spettatori si lasciano coinvolgere - alla fine della pièce - in una danza-girotondo generale in cui la creazione estate 2003 di Punzo diventa non molto di più di una grande festa, di una *kermesse* coinvolgente anche se ironica e ancora corrosiva. Ma, sul piano dei risultati, si sono raggiunti traguardi di ben altra profondità e di memorabile forza in quindici anni di Fortezza, in cui - pensiamo a *Macbeth* - si sono esplorati veramente, come mai forse si è fatto prima, le frontiere ultime e il senso stesso del Teatro. *Francesco Tei*

Il Lemming va all'*Inferno*

INFERNO - PARTE I: I PRIMI SETTE CANTI. PARTE II: DENTRO DITE (FINO A DICIASSETTE), drammaturgia e regia di Massimo Munaro. Consulenza sui testi poetici di Marco Munaro. Scene di Alberto Simi. Musiche di Massimo Munaro. Con Isadora Angelini,

I PESCECANI, OVVERO QUEL CHE RESTA DI BERTOLT BRECHT, di Armando Punzo. Regia di Armando Punzo. Scene di Alessandro Marzetti. Costumi di Emanuela Dall'Aglio. Ricerche musicali e suono di Barnaba Ponchielli. Musica eseguita dal vivo da Vincenzo Lo Monaco, Filarmonica Puccini di Pomarance, Gruppo Musicale Ceramiche Lineari. Con i detenuti attori della Compagnia della Fortezza. Prod. Carte Blanche - VOLTERRATEATRO, VOLTERRA (SI).

Antonia Bertagnon, Luca Brinchi, Marco Cantori, Franco Cecchetto, Francesca Cola, Salvo Lo Presti, Elena Manfredi, Veronica Mulotti, Luca Serrani, Fiorella Tomassini, Roberta Zanardo. Prod. Teatro del Lemming, Rovigo. FESTIVAL VOLTERRATEATRO, VOLTERRA (SI).

Il progetto era affascinante: tradurre in immagini teatrali, in plastiche, folgoranti "illuminazioni" sceniche una possibile modernità, laica dell'*Inferno* dantesco. E, a monte ancora, far incontrare il verso della cantica di Dante con frammenti di poeti di oggi, o comunque moderni, ricollegabili alla singola situazione e al singolo personaggio, in una chiave - s'intende - di assoluta modernità e libertà (ad esempio, ecco i "pupazzi abortiti" di Marina Cvetaeva che diventano, in scena, bambolotti-bambini morti in mano a mamme distrutte, a ricordare il limbo; oppure, *Qualcuno era comunista* di Gaber e Luporini per gli "eretici" del canto X). Tra l'altro, alcuni di questi frammenti - accanto ad altri di Pessoa, Pasolini, Gozzano, Clemente Rebora, Mariangela Gualtieri - sono opera di poeti che hanno partecipato a una fase progettuale varata apposta in vista di questo spettacolo, autori giovani, ma anche un nome noto e illustre quale Alda Merini. Insomma, una avventura grande e ambiziosa, quella del Lemming e del suo drammaturgo-regista Munaro (che qui si esibisce anche come pianista, assolutamente al buio). Non si può negare la forza - soprattutto nella prima parte, più equilibrata e coerente come stile - di una espressività violenta, convulsa, nella chiave dominante di una disperazione tradotta in strazio fisico angoscioso e esasperato ma tutto que-

Nella pag. precedente, un'interprete di *Ecstasy*, di Fierza Guidi; in basso, uno degli attori detenuti di Volterra in *I Pescecani*, regia di Punzo da Brecht.



sto, per quanto d'effetto, non basta: diventa o ripetitivo e, alla lunga, senza sorprese (nella prima parte) oppure eccessivo e esagerato (nel secondo *Inferno*), quando ciò che vuole essere impressionante, provocatorio, diventa spesso improbabile. Ci voleva un'altra profondità, uno spessore molto maggiore, che il linguaggio teatrale del Lemming, pure incisivo e suggestivo, al momento, ancora non ha. Così, alcuni accostamenti tra poeta moderno, situazione dantesca e "traduzione" teatrale finiscono per apparire, sì, d'effetto ma in fondo come casuali. Per compiere imprese del genere di questo *Inferno* di Munaro (che avrà, alla fine, quattro parti), il teatro nuovo-nuovissimo italiano di oggi deve fare ancora molta, molta strada. *Francesco Tei*

Shakespeare come Marcos

GIULIO CESARE, primo studio da *Giulio Cesare* di Shakespeare e dai comunicati dell'EZLN, Subcomandante Marcos. Traduzione, progetto e regia di Paolo Mazzarelli. Con Lino Musella, Valeria Sacco, Fabio Monti, Davide Russo, Paolo

Mazzarelli. Prod. CSS, Udine. ARMUNIA FESTIVAL, CASTIGLIONCELLO, LIVORNO.

È stato certamente uno degli incontri più preziosi dell'estate quello con *Giulio Cesare* di Paolo Mazzarelli, presentato in forma di studio, sebbene pressoché compiuto, nell'ambito del ricco cartellone di Armunia Festival Costa degli Etruschi, diretto dalla sensibile, coraggiosa e competente lungimiranza di Massimo Paganelli, fra i pochi direttori artistici italiani a esercitare ancora le prerogative, che un tal ruolo impone, di investimento e rischio su progetti artistici di nuovi talenti, giovani compagnie teatrali, per dare al teatro il promettente futuro che merita. Cinque giovani attori, dunque, sulla scena nuda, solo alcuni essenziali elementi scenotecnici, rievocano la tragica uccisione del console romano per tentare qualche risposta alle tante domande che la tragedia del Bardo continua a porci. «Perché si deve uccidere? Perché non si deve uccidere? Esiste o è esistita una guerra buona? La violenza è sempre sbagliata?». Nella riscrittura di Mazzarelli, che della trage-

dia shakespeariana ha tenuto solo sei personaggi «che saranno nient'altro che dei giovani uomini e delle giovani donne in crisi col loro tempo, presi dalla impellente necessità di agire per cambiare, per combattere o per difendere, per uccidere o per amare, ognuno secondo il suo punto di vista», ai versi del Bardo si accostano stralci dei comunicati dell'Esercito Zapatista di Liberazione Nazionale "subcomandato" da Marcos. «A chi tocca dire *ya basta?* Perché si arriva a dire *ya basta?*» L'urgenza di queste riflessioni pungola le coscienze degli spettatori senza mai scendere nella retorica, grazie all'essenzialità della scena, alla quotidianità dei costumi, ma soprattutto grazie alla sorvegliata direzione dei registri attoriali e alla sorprendente tensione interpretativa che i giovani protagonisti, fra i quali spicca il ventitreenne Lino Musella, riescono a intessere e a tenere per tutta la durata dello spettacolo, reggendo splendidamente anche alla difficile presenza ravvicinata del pubblico. *Paolo Maier*

L'ultimo ballo di Capuano

ZERO SPACCATO, di e con Leonardo Capuano. Prod. ARMUNIA, CASTIGLIONCELLO (LI).

Si segue da tempo con particolare attenzione il sensibile talento di Leonardo Capuano, che con ammirevole dedizione e sacrificio prosegue il suo libero percorso di ricerca teatrale, presentando in prima nazionale a Castiglioncello per Armunia Festival Costa degli Etruschi *Zero spaccato*, sua più recente creazione, della quale già lo scorso anno si era applaudito un primo studio al Festival di Radicondoli. *Zero Spaccato*, come a dire: un voto più basso, se anche lo meritassi, non è possibile dartelo. Ed è un corteo di anime da zero spaccato a seguire il feretro del corpo che giace disteso sul fondale, composto su un lenzuolo bianco, che ci viene mostrato in apertura. Lo stesso Capuano evoca le tante anime di quel corpo a manifestarsi per un ultimo ballo, di cui presenta in proskenio di volta in volta i sei passi complessivi: l'agonia, la colpa, il delirio, i ricordi, gli incontri, l'addio. Ciascuno splendidamente caratterizzato, alcuni con cinica comicità. Per diversi aspetti summa degli spettacoli sinora da lui rea-

testo e regia di Norèn

Gioventù bruciata nella Svezia razzista

Il drammaturgo svedese presenta in prima nazionale un lavoro nato da esperienze nelle carceri di Stoccolma a stretto contatto con le devianze giovanili, in particolare con alcolismo e tossicodipendenze. Il tema del suo lavoro è l'intolleranza razziale che in quel paese sta assumendo dimensioni sociali preoccupanti. Quattro i giovani in scena, tutti bravissimi, per un plot a fortissima carica di realismo sociale. I dialoghi sono serrati, la dimensione della violenza, del degrado, della sottocultura nazionalistica che si spinge al dichiarato filonazismo, in un parossismo di violenze fisiche e verbali crude ed estremamente lineari, fanno di questo lavoro un sicuro successo di integrazione fra una testualità nata dal basso, una costruzione linguistica e narrativa

KYLA (IL FREDDO), di Lars Norèn anche regista. Scene di Charles Koroly. Luci di Erik Berglund. Con Björn Bengtsson, Ulf Rönnerstrand, Tito Pencheff, Kistofer Fransson. Prod. Norèn, Stoccolma. FESTIVAL VOLTERRA-TEATRO (SI).

coerente con una regia moderna, agile e un apporto di risorse attoriali adeguate alla sfida sulla scena. Se il livello di realismo a tratti sfiorava lo scontro fisico reale con gli sbuffi di lattine di birra che arrivavano agli spettatori di prima fila mescolati all'odore di autentica urina, la svolta catartica finale portava a un altrettanto fisico coinvolgimento emotivo dello spettatore, calato fisicamente, con tutti i sensi ben in allarme, nella realtà reale della disperazione. Unico neo, ma è solo un problema tecnico, la difficoltà a seguire le azioni e il testo a scorrere dei dialoghi tradotti dall'ostico svedese. *Renzia D'Inca*



lizzati, *Zero Spaccato* è la conferma di un'accresciuta presenza scenica di Leonardo Capuano, che, ancora una volta solo in scena, interpreta molti e diversi personaggi, sorvegliando il registro di ciascuno e mantenendolo nella giusta misura, cavalcando i toni del grottesco senza concessioni al caricaturale, con struggenti risultati laddove la scrittura si fa meno cinica, virando al poetico (come nel "quarto passo del ballo"). *I'm not the man I used to be*, cantano i Fine Young Cannibals, nella calzante partitura di brani selezionati dallo stesso Capuano per ciascuno dei quadri, e così si giunge all'addio, sesto e ultimo passo del ballo, con la commozione che riempie gli occhi. *Paolo Maier*

Carlo V a Montichiello

PASSARÀ, scritto e realizzato dalla gente del paese di Montichiello. Regia di Andrea Cresti. TEATRO POVERO DI MONTICHIELLO.

L'ombra lunga e scura della guerra si allunga anche sulla piazza teatro di Montichiello nelle appassionate riflessioni di questi attori di paese che da 37 anni a questa parte, ogni estate, mettono in scena le preoccupazioni di una piccola comunità di provincia che di anno in anno si trova sempre più ai margini, fra uffici postali, ospedali e scuole che chiudono, in stillicidio continuo. A dare il la alla rappresentazione, il recupero di una quasi dimenticata pagina di storia, l'assedio che un potentissimo Carlo V pose al piccolo comune senese nel 1553. Circondato da un esercito armato fino ai denti, il fortificato borgo di Montichiello, alleato delle Repubblica di Siena, giocò la

Schuster e Baj

Attualità del *Mahabharata* epica guerresca per marionette

Quasi lo stesso spettacolo in due versioni diverse. Cioè con, o senza, le straordinarie marionette di Enrico Baj (uno degli ultimi lavori dell'artista) e suo figlio Andrea. La storia evocata è quella dello sterminato poema fondante della cultura indiana, libro sacro e opera di poesia e mitologia insieme. Ma il *Mahabharata* Schuster e Niccolini l'hanno condensato. Al di là dell'abilità, dell'efficacia narrativa e teatrale della riscrittura, il resto - cioè quasi tutto, alla fin fine - sta a Schuster solista-mattatore: con, appunto, o senza l'apporto delle marionette. Ma tutt'altro è l'effetto che questi personaggi - sì, perché Schuster li sa far diventare veri e propri personaggi - assumono in scena durante *Mahabharata*. Diventano figure fantastiche, quasi magiche pure nel loro aspetto improbabile. E ancora, l'"abbigliamento" prezioso delle marionette contribuisce a immergere il racconto scenico del *Mahabharata* secondo Schuster in un clima di esotismo mai banale né ovvio, ma interiore, profondo, di grande fascino. La prima parte dello spettacolo con queste marionette, dove la forza del racconto e anche della leggenda stessa sembrano materializzarsi in un'evocazione che avvince e rapisce, che ha un qualcosa di quasi tangibile, ha una presa sull'ascoltatore eccezionale, nonostante le vicende spesso bizzarre del poema. Nella parte finale del *Mahabharata*, in cui le marionette fanno solo da sfondo, e in tutto il lungo racconto indiano, dove sono del tutto assenti, l'incanto e la presa sono minori. Forse Schuster sconta, in quel caso, qualche limite come attore (vedi una certa monotonia) al di là delle sue doti e anche del suo carisma di affabulatore-narratore. Tuttavia, la chiave interpretativa che ha scelto sembra molto azzeccata, sul filo di una solennità che trapassa anche nell'enfasi, di una ripetitività volutamente retorica, a tratti, tipica da "grande racconto" orale. Ma c'è anche la partecipazione emotiva, la sofferenza, soprattutto quando si parla di morte e di guerra. Sì, perché la scommessa nella scommessa di Schuster è quella di dimostrare che quella del *Mahabharata* è anche una storia attuale, nel dolore, nella crudeltà e nella tragedia. Non per nulla, nella grande battaglia tra le stirpi dei Pandava e dei Kaurava in cui culmina il poema ci sono circa un miliardo e 600 milioni di vittime (!), e tutta la razza umana sembra arrivare a un passo dallo sterminio. Cifre davvero da guerra atomica. E allora, forse, anche per questo ecco la violenza, il ripetersi continuo del lamento di Schuster contro le battaglie e i conflitti di allora come di oggi, per l'uccisione dell'uomo da parte del suo simile, per l'arte - perenne come l'umanità - del massacro "eroico" o di massa con le armi. *Francesco Tei*

MAHABHARATA e IL GRANDE RACCONTO INDIANO, di Francesco Niccolini e Massimo Schuster. Marionette (per MAHABHARATA) di Enrico e Andrea Baj. Con Massimo Schuster. Prod. Armunia, Castiglioncello - Teatro di Vidy - Théâtre de l'Arc en Terre - Théâtre des Gemeaux Sceaux Scène Nationale. FESTIVAL VISIONI, AREZZO.

carta della resistenza con i propri mezzi, nonostante l'evidente disparità di forze. Sul palcoscenico al centro del paese il libro di storia locale si apre alla pagina dei dubbi, dei tormenti di una lunga nottata in cui gli abitanti del paese misurano le proprie forze, provano ad abbozzare strategie. Paura, orgoglio, tribolazione in piazza. Concitati intrecci di voci diverse, di contadini, massaie, ragazzi. Si confrontano con schiettezza, in sbrecciati accenti toscani, di fronte all'emergenza, che precipita in litigi. Mandare fuori dalle mura del comune i più deboli, i matti, gli ammalati

per far bastare agli altri i viveri? Oppure tentare di restare uniti nonostante lo scemmare delle scorte? Scelta obbligata, ovviamente per una comunità che tenta la via di rapporti più umani, della democrazia. Fra chiari richiami all'emergenza di guerra dei nostri giorni e *flash-back* d'invenzione. Uno spettacolo semplice, con pochi mezzi, ma basato su una comunicazione immediata e viva. Il regista Andrea Cresti, insieme al sindaco di Pienza, scrive quest'anno un testo riflessivo, meno azione scenica e più discorsi. La tessitura drammaturgica è più debole

Nella pag. precedente un'immagine da Giulio Cesare di Paolo Mazzarelli; a sinistra, Leonardo Capuano, interprete e autore di *Zero spaccato*.



del solito, ma le parole pronunciate dagli attori cittadini spiccano con la forza di un'urgenza vera, miracolosamente scervra da certo birignao della scena ufficiale. Notevole tempra attoriale degli interpreti non attori, senza dubbio, ma al fondo una declinazione dei fatti di storia alla fine un po' libresca, apodittica nelle dichiarazioni di principio sulla giustizia. Continuiamo a pensare che il meglio del teatro povero di Monticchiello si esprima quando autori e attori del paese riescono a rappresentare tranches di storia autenticamente vissute. Non che sia precluso il resto, e perfino il più attempato affresco storico, ma ci vorrebbe più studio, più approfondimento di personaggi e situazioni in tridimensionale.

Simona Maggiorini

Un reporter per la *Passione*

REPORTER SUL GOLGOTA, di Marcello Lazzerini. Regia di Andrea Mancini. Costumi di Silvia Galasso. Musica di Sanà Soro. Con Emanuele Arrigazzi, Alessandro Federico, Roberta Geri, Roberto Manzi, Riccardo Monopoli, Marco Sani, Davide Palla, Chiara Stella Seravalle, Ilaria Valli. Prod. Teatrino dei Fondi di San Miniato - Fondazione Aida Verona - Istituto del Dramma Popolare di San Miniato - Comune di Montaione - Circondario Empolese Valdelsa - Fondazione Toscana Spettacolo. FESTIVAL ESTATE A RADICONDOLI (SI).

Ci sono spettacoli di cui diventa protagonista il luogo insolito in cui si svolgono: uno spazio non teatrale, chiaramente, un "palcoscenico" particolare e suggestivo che diventa l'elemento più importante. È il caso di *Reporter sul Golgota*, che Andrea Mancini e il suo gruppo di attori hanno ricavato dal libro omonimo di Marcello Lazzerini, scrittore e giornalista toscano, che ha partecipato anche all'adattamento teatrale. Lo spettacolo - in forma di percorso - viene proposto soltanto in luoghi affascinanti come

le lunari spiagge bianche di Vada, le strade e le piazzette medievali del centro storico di San Miniato, la "Gerusalemme" (un complesso conventuale) di San Vivaldo a Montaione, le stradine e i bastioni su un... mare fatto di campi di Radicondoli. Attraverso le "stazioni" di questa sacra rappresentazione rivista in termini moderni, laici e storici, si riattraversa la storia della Passione con gli occhi di un personaggio dell'epoca, che però ragiona con una testa e una sensibilità molto simili a quelle di oggi. Forse perché è un romano, un Visitatore che arriva da una cultura diversa - non religiosa, in fondo - nella terra di Giudea di duemila anni fa. È lui il "reporter", giornalista *ante litteram*, del titolo, e si chiama Marcello. Un dibattito appassionato, convulso, drammatico prende forma nel corpo dello spettacolo, che si svolge a cavallo dell'ora del tramonto, come le tragedie dei Greci. In tutte le scene, la bellezza e la suggestione del luogo, e della composizione figurativa e teatrale - segnata, a volte, da citazioni pittoriche - esercitano sullo spettatore una fascinazione innegabile. Altrettanto suggestive, sul piano evocativo, le singole, fugaci apparizioni, che lo spettatore incontra, isolate, quasi, dall'azione: come la ragazza che, in una fontana, lava una tunica rossa (quella di Cristo re dolente sulla croce?) o i canti delle fanciulle dal *Cantico di Re Salomone*. La musica, o meglio le sonorità dal vivo del musicista centrafricano Sanà Soro, oltre che un'atmosfera "etnica", danno allo spettacolo una componente di ritualità e quasi fisicità concreta, con qualche richiamo virtuale ad atmosfere pasoliniane. Nel libro di Lazzerini è presente in maniera chiara la tematica di incontro e di scontro tra culture e fedi diverse, con lo spettro, tutto attuale, dell'integralismo chiamato in causa in maniera esplicita. Ma è la dimensione dell'incontro, sia pure lento, difficoltoso, graduale a prevalere. Nonostante il finale tragico anche per Marcello, vittima dell'odio. Componente essenziale - anzi provvidenziale - dello spettacolo la professionalità e la sicurezza tecnica dei giovani attori, sposate a più che soddisfacenti qualità interpretative e a un'adeguata partecipazione e efficacia. Questo vale per tutti, a cominciare dal protagonista Emanuele Arrigazzi. *Francesco Tei*

Via Crucis di una cameriera

LA CAMERIERA DI PUCCINI, testo e regia di Nicola Zavagli. Scene di Guglielmo Visibelli. Costumi di Maria Pia Marzi. Luci di Laura De Bernardis. Con Beatrice Visibelli, Giovanni Esposito, Anna Aurigi e Rodolfo Alessandrini. Prod. Teatri d'Imbarco, Firenze. FESTIVAL ESTATE A RADICONDOLI (SI).

Non è facile costruire uno spettacolo non deludente che unisca teatro e musica (in questo caso si tratta di lirica): il rischio è sempre quello di un *pot-pourri*. Un risultato buono, e ben equilibrato, senz'altro convincente lo ha raggiunto ora Nicola Zavagli, autore-regista ma anche affermato sceneggiatore cinematografico, al suo secondo tentativo dopo un meno riuscito lavoro su Vivaldi e le sue allieve di musica a Venezia: qui, in *La cameriera di Puccini*, c'è un'unità di clima e atmosfera teatrale, di discorso drammaturgico, quasi, tra le ricorrenti apparizioni in musica di eroine pucciniane evocate da arie celebri e il racconto affidato al dialogo. Questo atto unico Zavagli lo ha tutto costruito sulla verve, la vivacità, l'efficacia un po' ruspante e popolare, un po' romantica della cameriera, Beatrice Visibelli (sua moglie nella vita), primadonna davvero brava, buffa, trascinate, sensibile in una chiave di recitazione che da pittoresca si fa sentimentale e coinvolgente. Una matrice a cui il personaggio del giornalista, venuto a catturare un'intervista del celebre Maestro (Giovanni Esposito) fa, volutamente, solo da timida spalla. Una figura, questa di Beatrice-Marianna, che partendo dai toni quasi comici, coloriti dell'inizio arriva a intenerire e a toccare l'animo di chi ascolta nello svelare segreti pieni di emozione e di passione e misteri dolci, profondi d'arte e d'amore: oltre a rievocare la dolorosa, fatale Via Crucis di quella servetta di casa Puccini, Doria Manfredi, che fu indotta al suicidio dalla gelosia (per una volta ingiusta) della moglie del musicista. Una tragedia che si consumò appunto a Torre del Lago e che pare una traduzione - nella realtà - di una delle tragedie delle eroine di Puccini. Una storia di cui la nostra bizzarra cameriera - innamorata del Maestro come tutte, e forse più di tutte le altre, e grazie all'amore capace di capire la sua arte - sa più di quanto non dica o faccia capire. *Francesco Tei*



L'Inferno sotto il tendone

O DIVINA LA COMMEDIA-INFERNO, creazione del Teatro del Silencio per la regia e drammaturgia di Mauricio Celedon. Prod. Teatro del Silencio, Santiago del Cile. FESTIVAL INTEATRO DI POLVERIGI (AN).

Al Festival di Polverigi ha debuttato il nuovo spettacolo del Teatro del Silencio, la compagnia franco-cilena che lavora nella sua sede di Aurillac ed è diretta dal regista Mauricio Celedon. Il gruppo ha presentato *O divina la commedia-Inferno*, una messinscena che mescola ispirazioni diverse: Dante, il *Vangelo secondo Matteo* nella lettura pasoliniana, *La crociata dei bambini* di Schwab. Si tratta di uno spettacolo verticale, in tutti i sensi: si riflette infatti sul rapporto tra umano e divino, o meglio sull'anelito dell'uomo verso Dio. Poiché sono strutturalmente diversi e Dio è il Totalmente Altro, pur non arrivando a dire che le due forme sono incompatibili, si annuncia però l'impossibilità per l'uomo di raggiungere il divino. Celedon e i suoi attori lo fanno con il linguaggio che ben conoscono, quello dei corpi. Lo spettacolo è una battaglia continua con lo spazio, una sfida alle leggi della gravità, con gli attori e le attrici che esprimono una fisicità straordinaria, ritmata dalle musiche suonate dal vivo. L'azione si svolge sotto un tendone da circo e anche le regole di quest'arte trovano la loro suggestiva interpretazione. I riferimenti sono immediatamente evidenti: la nudità dei corpi rappresenta una sorta di impotenza dell'uomo a rapportarsi con un divino che ha ben poco di misericordioso. La Chiesa, in quanto istituzione, si manifesta nelle azioni di



Polverigi

REALTÀ E FINZIONE tra Pirandello e il Big Art Group

Il Festival Inteatro di Polverigi si conferma uno dei pochi posti in Italia dove è possibile avere un confronto diretto con il teatro di tutto il mondo. Una nuova prova a sostegno della tesi viene dalla presenza del Big Art Group di New York, una delle bandiere del teatro indipendente americano. In scena è andato *Flicker*, una sorta di adattamento contemporaneo del crescendo pirandelliano dei *Sei personaggi*. Sì, perché, nella sostanza, lo spettacolo si gioca tutto, e magistralmente, su un doppio piano, quello della finzione e quello della realtà, elementi che vengono indagati a fondo. L'andamento, divertente e insieme spietato, intende rappresentare i risultati della comunicazione deviante e per questo, in primo piano, c'è ovviamente la televisione con le sue regole. La scena mostra due livelli. Pare di vedere un balcone, con una ringhiera che divide due mondi, il superiore, dalla cintola verso l'alto, e l'inferiore, dalla vita degli attori in basso. Sulla ringhiera sono fissate tre piccole telecamere che riprendono ciò che gli attori fanno. Il rapporto finzione-realtà si gioca tutto qui: nella parte alta della visione si vede ciò che gli interpreti in carne e ossa fanno, sotto, gli schermi riproducono ciò che invece, diverso dall'azione degli "umani", viene restituito dalla ripresa video. L'invito allo spettatore è quello di trasformarsi in un *voyeur* e la sua visione si trasforma in una serie di domande, di cui la fondamentale è: dov'è la realtà? Sono veri gli atti degli attori, oppure è reale la percezione di chi guarda negli schermi? E, soprattutto, dove bisogna guardare, sopra o sotto? Due storie intanto si intrecciano, entrambe raccontate con divertita leggerezza: da una parte un intrigo sentimentale da *soap opera*, dall'altra un certo cinema horror che prende spunto dal fenomeno della strega di Blair. Il gioco al quale gli attori, molto bravi, invitano è un incastro perfetto. E allora, cosa è più difficile: fare televisione o esprimersi attraverso il mezzo teatrale? In sala ogni spettatore cerca di ascoltare le proprie reazioni e rispondere alle spiazzanti domande. Un conto infatti è sapere cosa accade dietro le telecamere, un altro è vederlo in presa diretta. Per quanto lo riguarda, agli interrogativi risponde il regista Caden Manson negli appunti di sala: «Il teatro vive solo nella tua memoria; ti perseguita, per questo possiede un potere mistico e soprannaturale». Tema vecchio, svolgimento interessante e di qualità. Pierfrancesco Giannangeli

FLICKER, di Caden Manson e Jemma Nelson. Regia di Caden Manson. Con Vivian Bang, Linsey Bostwick, Rebecca Sumner Burgos, Justin Christopher, David Commander, Cary Curran, Tommy Lonardo, Willie Mullins, Jeff Randall. Prod. Big Art Group, New York. FESTIVAL INTEATRO DI POLVERIGI (AN).

Nella pag. precedente, una scena da *La cameriera di Puccini* di Nicola Zavagli; in basso a sinistra, un'interprete di *O Divina la Commedia-Inferno* del Teatro del Silencio e, sotto, un momento di *Flicker*, regia di Caden Manson.



due attori vestiti con lunghe tuniche nere, dall'atteggiamento nella stessa misura ascetico e giudicante. Ci sono anche immagini che rimandano alla drammatica storia contemporanea, come quando le donne si vestono tutte di nero, si coprono il volto e finiscono così per assomigliare molto alle guerriere cecene che assaltarono il tea-

tro di Mosca un anno fa. Se la lingua del corpo dice molto e aiuta l'angosciosa costruzione drammaturgica, non del tutto convincenti risultano però essere i passaggi del recitato, in alcuni momenti fin troppo sopra le righe e urlati. Non ce n'è bisogno, pur essendo all'Inferno. Pierfrancesco Giannangeli

L'11 settembre cileno

IL FUNERALE DEL POETA, di Gabriela Eleonori. Regia di Ninni Bruschetta. Co-regia di Gabriela Eleonori. Costumi di Massimo Eleonori. Musiche di Cinzia Pennesi. Con Giovanni Moschella, Edy Angelillo, Maurizio Puglisi, Marina Sorrenti e i venticinque attori del laboratorio di Nutrimenti Terrestri. Prod. Festival Terra di Teatri, Macerata - Nutrimenti Terrestri, Messina. FESTIVAL TERRA DI TEATRI, MACERATA.

L'altro 11 settembre è diventato uno spettacolo teatrale, grazie alla sinergia produttiva tra un ente pubblico e una compagnia privata, l'Amministrazione provinciale di Macerata e Nutrimenti terrestri di Messina. L'altro 11 settembre è quello di Santiago del Cile, il giorno in cui il presidente Salvador Allende morì nell'assalto delle forze golpiste al palazzo della Moneda, il giorno in cui cominciò la dittatura del generale Augusto Pinochet. Purtroppo, per un improvviso acquazzone, lo spettacolo, pensato per lo spazio all'aperto di Villa Buonaccorsi a Potenza Picena, si è dovuto svolgere al chiuso, in una situazione precaria che non ha facilitato la visione e l'ascolto. Peccato, perché l'opera prima di Gabriela Eleonori, intitolata *Il funerale del poeta* - dove per poeta si intende Pablo Neruda, amico fraterno e primo sostenitore del presidente - avrebbe meritato di essere, appunto, vista e sentita nelle migliori condizioni. Il testo propone i momenti più importanti dei mille giorni di governo della coalizione nota come Unidad Popular, che tenne insieme comunisti, socialisti, cattolici democratici e radicali. Soprattutto, traccia la figura di Salvador Allende, dal giorno dell'elezione nel 1970 al tragico epilogo di tre anni dopo, sottolineando il carattere eroico del personaggio, soprattutto negli ultimi momenti, e lasciando in ombra, invece, eventuali critiche verso alcuni eccessi massimalisti, oggi non negati neanche da chi quella stagione visse. La traccia scenica - una sorta di tragedia greca - prende le mosse dall'analisi e riproposizione integrale di alcuni documenti originali dell'epoca, ma, nello stesso tempo, non perde mai di vista l'elemento poetico, artistico. Sulla scena si muovono il sempre più bravo Giovanni Moschella insieme a un'inedita Edy Angelillo, una forte presenza la sua, Maurizio Puglisi, Marina Sorrenti e ven-

tinque, motivatissimi, giovani attori locali, che hanno partecipato per un mese a un seminario con gli attori di Nutrimenti Terrestri. Pierfrancesco Giannangeli

I sassolini della felicità

HÄNSEL E GRETEL, regia di Mario Fracassi. Scene di Fabrizio Paluzzi. Pupazzi di Barbara Chiarilli. Canzoni e musiche di Paolo Capodacqua. Con Flavia Valoppi, Francesco Marcone, Alessio Tessitore, Raffaella Graziani. Prod. Florian Proposta-Teatro Stabile d'innovazione di Pescara. FESTIVAL ALBA, ALBA ADRIATICA (PE).

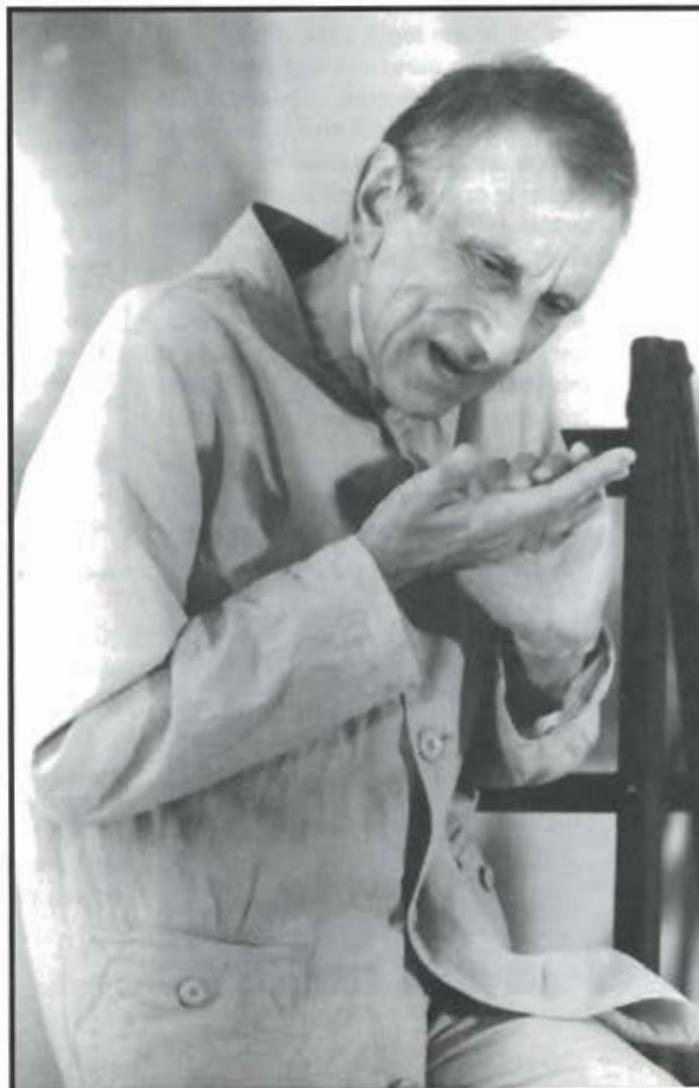
Per crescere, pur rimanendo bambini, bisogna affrontare gli imprevisti utilizzando l'ingegno e la fantasia. Come Hänsel e Gretel che, ingannati da una mostruosa matrigna, scoprono improvvisamente il mondo fuori casa, intimoriti si addentrano nelle fitte difficoltà e coraggiosamente percorrono il sentiero segnato dai sassolini. Un'aria saccente veste Hänsel da piccolo uomo, ma è la prudenza di Gretel a salvarli dalle grinfie dell'ignoto. La paura d'essere abbandonati in un bosco, pieno di abitanti inquietanti (perché sconosciuti) ma fantastici, è più grande della paura d'essere divorati dalla strega. Non a caso il bosco è un elemento chiave della storia: in esso, nelle società primitive che cullarono la fiaba, si svolgevano riti di iniziazione dove i fanciulli, dopo un periodo isolato nella foresta, varcavano la soglia adulta. Ed è così che Hänsel e Gretel diventano grandi e tornano a casa intascando sassolini di felicità. Le vivaci magie del teatro trasformano la semplice storia attraverso un virtuosismo tecnico di giochi d'ombra e colori, di pupazzi, di danze e canzoni eseguite dal vivo, di voci infantili, spezzando il filo di distanza tra fiaba e realtà, tra piccoli e grandi, sotto l'egida della fantasia. Il senso magico della fiaba è soprattutto l'ineffabile sor-

riso del piccolo e grande pubblico: anche esso torna a casa con in tasca sassolini di felicità. *Hänsel e Gretel* ha concluso l'appuntamento estivo della VII edizione del Festival Alba di Alba Adriatica (PE), dedicato al teatro ragazzi. Antonella Pelilli

Nella prigione di lago

EXOTELLO, da *Otello* di William Shakespeare. Adattato, interpretato e diretto da Roberto Herlitzka. Musiche di Germano Mazzocchetti. Prod. Teatro Segreto, Salerno. FESTIVAL BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.

Pareti tappezzate di frammenti di specchi, una scala, un inginocchiatoio, un lettino di ferro: questi alcuni dei significativi elementi che caratterizzano la prigione in cui Iago, ormai vecchio, è rinchiuso da quando, per colpa sua, s'è consumata la tragedia di Otello e Desdemona. Ognuno di essi, infatti, rinvia emblematicamente ai momenti salienti della drammatica vicenda: dal gioco di rifrazioni degli specchi, grazie al quale la faccia dell'ex alfiere si sdoppia di volta in volta



in quella di tutti gli altri personaggi, alla scala, evocativa della sete di potere che lo aveva indotto ad ordire trame perverse pur di diventare luogotenente al posto di Cassio; dall'inginocchiato che accolse le ultime preghiere dell'innocente Desdemona al letto che la vide esalare l'ultimo respiro sotto la furia incontenibile del Moro. La condanna di Iago, oltre a quella di esser stato privato della libertà, si rivela pertanto anche quella che lo vede costretto a rivivere all'infinito eventi lontani nel tempo, ma ossessivamente presenti nella memoria. La «lunga tortura che non uccide» comminatagli da Ludovico, infatti, lo induce a ripetere parole già pronunziate e a ingaggiare un vero e proprio duello con la parola poetica, espresso da Roberto Herlitzka con sapienti modulazioni di voci ed espressioni facciali sempre diverse. Un'interpretazione che, sulla scia del successo riscosso dall'altro suo "Moro" (quello del film di Bellocchio presentato all'ultima Mostra del Cinema di Venezia), gli ha meritato un ennesimo, lunghissimo applauso: una chiusura di tutto rispetto per la XXIV edizione del Festival Benevento Città Spettacolo, da quest'anno diretto da Ruggero Cappuccio. *Stefania Maraucci*

Prostitute d'oscena santità

PUPA, REGINA, OPERE DI FANGO, di Franco Scaldati. Regia e interpretazione di Marion D'Amburgo e Lucia Ragni. Scene e costumi di Franz Prestieri. Musiche di Rosario Del Duca. Prod. Attori Insieme. FESTIVAL BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.

Un teatro di incantamenti, come lo definisce lo stesso autore, in cui il linguaggio scorre fortemente evocativo, a frugare voci sommerse di anime mai placate. Dove i ricordi del passato si mescolano col presente e dove non è tanto importante individuare la reale identità delle due protagoniste in scena, quanto aprirsi alle sollecitazioni di un testo estremamente affascinante ed allusivo, che in questo *Pupa, Regina, opere di fango* di Franco Scaldati sembra volersi incuneare nell'essenza stessa di un eterno dolore di esistere. E che soprattutto si snoda sulla sapienza avvincente di un linguaggio estremamente ricco, in cui il turgore sapido del dialetto si coniuga in risonanze arcaicizzanti di viscerale intensità. Spesso sbocciando in immagini struggenti di delicato splendore o scavando in cru-

dezze espressive di bestialità degradata, che il prodigioso strumento della voce raccorda in baluginii lucenti di complessa e raffinata partitura musicale. E che Marion D'Amburgo e Lucia Ragni, nei panni rispettivamente di Pupa e Regina, prostitute, chissà, o forse addirittura assassine, restituiscono sulla scena con straordinaria sensibilità, facendone vibrare tonalità appassionate di antica laude medievale. Mentre le loro due figure, incastonate sulla scenografia essenzialmente icastica di Franz Prestieri, vanno liberando morbosità sensuali di promiscuità degradata e carnalità pervicaci di ostinata vitalità che la perizia duttile delle due interpreti, straordinariamente affiatate nell'orchestrazione di intonazioni e di gesti, va dipingendo con la simmetrica opposizione di due facce della stessa medaglia. Estraendone al tempo stesso una sorta di oscena santità, tra cui l'angelo stracciato reso in scena da Rosario Del Duca, autore delle musiche, si insinua con le sue luccicanti cianfrusaglie come una attesa e risibile promessa di possibile riscatto. *Antonella Melilli*

In assenza del Marchese

DE SADE MADAME, da Yukio Mishima. Rielaborazione drammaturgica di Gea Martire. Regia di Nadia Baldi. Scene di Sofia Maglione. Costumi di Sasà Salzano. Luci di Michele Vittoriano. Con Anna Contieri, Francesca Gamba, Gea Martire, Silvia Santagata, Paola Tortora, Paola Toscano. Prod. Associazione Culturale Teatro Segreto, Salerno. FESTIVAL BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.

Un personaggio difficile, addirittura fastidioso, come lo definisce la regista Nadia Baldi, con cui sarebbe difficile desiderare di identificarsi. E nello stesso tempo un personaggio ambigualmente stimolante, che, indefettibilmente fedele al marito nel corso di una vita punteggiata di scandali e persecuzioni, lo abbandona proprio nel momento della vecchiaia e della ritrovata libertà. Lasciando nella storia il segno di un autentico enigma, in cui l'Associazione Culturale Teatro Segreto, diretta da Ruggero Cappuccio, oggi si

addentra con questo *De Sade Madame*, realizzato sulla rielaborazione drammaturgica della pièce di Yukio Mishima firmata da Gea Martire, che ne è anche efficacissima interprete. Uno spettacolo interamente al femminile, dove tutto ruota nel segno di una assenza, quella del Divin Marchese, in un dispiegarsi serrato di sfumature sfaccettate che si rimandano, si intersecano a legar fra loro i diversi personaggi in gioco. È soprattutto uno spettacolo di corallità chiusa, che non concede respiro e che, sulla scabra essenzialità della scena di Sofia Maglione, si snoda incalzante sul respiro di un universo chiuso di donne diversamente toccate dallo scandalo. Un contesto vibrante di fermenti e un gioco di proiezioni di geometrica necessità, da cui emerge nitida e incisiva la figura di Madame De Montreuil, resa da Gea Martire con la ricchezza sfumata di una donna capace di intrecciare tenerezze materne ed egoistiche preoccupazioni in trame sottili di opportunistici tornaconti. Mentre il personaggio di Renée De Sade, interpretato da Francesca Gamba, sembra prender corpo gradualmente fino alla decisione finale dell'abbandono con l'ineludibilità impalpabile di una lucida consapevolezza, scandagliata dalla regia con sensibilità attenta all'interno di uno spettacolo di conchiusa eleganza, capace di addentrarsi nella difficile materia nel segno lieve e insieme deciso di una determinata leggerezza. *Antonella Melilli*

Nella pag. precedente, Roberto Herlitzka, interprete e regista di *Evolello*; in basso, le interpreti di *De Sade Madame*, regia di Nadia Baldi.



Il Ventennio di Rossotiziano

L'IMBECILLE, da Luigi Pirandello. Adattamento, scene e regia di Francesco Saponaro - **L'OFFESA**, da Vitaliano Brancati. Drammaturgia, scene e regia di Alfonso Postiglione. Scene di Roberto Crea. Costumi di Annamaria Buonaiuto e Sonia Ruotolo. Musiche di Federico Odling. Con Antonetta Capriglione, Enrico Ottaviano, Alfonso Postiglione, Francesco Procopio e Federico Odling, Vittorio Ricciardi, Gianluca Mirra (musicisti). Prod. Rossotiziano, Napoli. FESTIVAL BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.

In occasione della XXIV edizione del Festival Benevento Città Spettacolo la compagnia Rossotiziano, con il consueto lavoro di squadra che da otto anni ne connota la vivace e interessante attività produttiva, ha presentato due atti unici, *L'imbecille* e *L'offesa*. Filo conduttore dello spettacolo una lucida riflessione sul momento politico che ha maggiormente segnato la storia e la società italiana del secolo appena concluso, il ventennio fascista. L'"imbecille"

Una scena da *L'imbecille* di Francesco Saponaro; a destra una scena di *Porcile* di Pasolini, regia di Latella.

del testo pirandelliano, secondo uno dei protagonisti, è colui il quale - prima di suicidarsi a causa d'una gravissima malattia - rinuncia alla "soddisfazione" di eliminare, per il bene di chi resta, un odiato avversario politico. *La noia del '937* e *Passo del silenzio* (due racconti di Brancati riuniti sotto il titolo *L'offesa*), invece, portano in primo piano, rispettivamente, i valori antitetici ai miti del fascismo d'un giovane che soltanto apparentemente sembra malato d'una noia moraviana e quelli d'un uomo qualunque che, scampato ai bombardamenti, non riesce a sopportare il peso delle innumerevoli morti provocate dalla guerra, al punto di decidere di farsi "aiutare" a morire da un paio di ex camicie nere interessate soltanto a depredarlo dei suoi beni. Indubbiamente apprezzabile, come in molte altre occasioni del resto, la capacità dei due registi - Saponaro e Postiglione - di battere sentieri tematici impervi e spinosi, mentre non del tutto riuscita è apparsa l'organizzazione dei diversi elementi d'interpretazione scenica delle operazioni drammaturgiche proposte. Non sempre sufficientemente aderente allo spirito grottesco dei testi la recitazione degli attori e un po' troppo dilatata (specialmente nella seconda parte) la strutturazione ritmica della messinscena: più funzionali, invece, la scenografia e il disegno luci, in giusto equilibrio tra descrittivismo e allusività. *Stefania Maraucci*

Tra eros e libero arbitrio

ALEXIS - MARIA MADDALENA, O DELLA SALVEZZA, di Marguerite Yourcenar. Regia di Marco Parodi. Scene e costumi di Luigi Perego. Musiche di Nicola Piovani. Con Emilio Bonucci, Benedetta Buccellato. **LA NOTTE DEI POETI**, NORA (CA).

Tra le pietre di calcare salato e il maestrale notturno del Teatro Romano di Nora, i canti degli attori ricordano i flebili lamenti dall'oltretomba delle anime morte e dei poeti che ne favorirono il millenario esercizio. Anche quest'anno il Festival di Teatro La notte dei poeti - giunto alla sua XXI

edizione - torna a restituire l'emozione di una scena antica nelle calde notti d'estate. I protagonisti dei due monologhi della Yourcenar, alle prese con la lotta erotica tra le passioni umane e il libero arbitrio, raccontano di amori impossibili tra una donna e il suo Dio, della struggente confessione della lotta vana di un uomo contro la propria omosessualità e del fallimento cui - fin dall'inizio - entrambi appaiono destinati. In *Alexis, ou le traité du vain combat* - tratto da un breve romanzo epistolare del 1929 - Emilio Bonucci condensa doti di bravo attore con una grande attenzione per i toni di una simulata quotidianità, correndo il rischio, a volte, di risultare un po' troppo elegiaco. *Maria Maddalena, o della salvezza* - tratto dalla raccolta di poesie *Fuochi* del 1936 - mostra una Benedetta Buccellato affascinante e capace di dominare la propria recitazione con grande abilità. Le pause tra una battuta e l'altra le consentono di alternare momenti di imbarazzante euforia amorosa ad algidi silenzi preannunciatori del suo fallimento di donna ingenuamente innamorata. Offesa dal tradimento del suo giovane sposo e dedita al meretricio per vendetta, dopo aver tentato di sedurre il Cristo per gioco, Maria Maddalena si scoprirà realmente innamorata del figlio di Dio. L'adattamento teatrale di Marco Parodi e le essenziali scenografie di Luigi Perego restituiscono ai testi della Yourcenar la ricercata semplicità della sua scrittura. Alexis si trasforma così in un amabile conversatore inglese che, in attesa del tè delle cinque, racconta la sua ordinata disperazione. La follia amorosa di Maria Maddalena diventa lo scandalo di una fede che, suo malgrado, le salverà l'anima al caro prezzo dell'insoddisfazione. *Dimitri Papanikas*



Pasolini/Latella

IL VOLTO ANIMALESCO della putredine borghese

È iniziato un anno fa con *Pilade* e si concluderà con la messinscena di *Bestia da stile* il viaggio di Antonio Latella nel mondo pasoliniano. Un viaggio che si snoda coi collaboratori di sempre sul filo di una profonda adesione e di una incontrovertibile ammirazione per l'opera di un autore capace di coniugare insieme la potenza mirabile della poesia e la passione vibrante di un mai sopito impegno civile. Con uno spirito indagatore che nei versi del poeta va frugando i risvolti più profondi del suo pensiero e che oggi si traduce, con questo *Porcile*, in un allestimento di velenosa e perfino grandguignolesca ferocia. Dove è possibile ritrovare tutta l'ampiezza di una passione intellettuale, umana e politica, capace di restituire con incisività di lucidissima analisi i meccanismi contorti di un mondo marcescente e bieco di egoistico cinismo. Non senza qualche inutile ridondanza, che tende a rapportare ai nostri giorni il senso ultimo del pensiero del poeta. E che tuttavia si compone nella fondamentale eleganza di uno spettacolo di sorvegliata fermezza. Dove la putredine del mondo capitalistico e borghese si tende come una trama fitta di disquisizioni vacue e orgiastiche voracità sulla fondamentale linearità di una pedana dominata al centro da una sorta di cuccia trasparente e luminosa. E tutto è immerso nelle luci dorate di calde tinte pastello che confinano ai margini le figure immobili degli attori, disposti tutt'intorno in attesa di entrare in scena a dipanare col volto coperto di maschere animalesche i tratti espressionisticamente grotteschi dei rispettivi personaggi e con essi la trama mostruosa e triviale di un incubo teso nella pania di degradati contesti sociali e familiari. Al cui interno i due protagonisti Julian e Ida, rispettivamente resi da Stefania Troise e Annibale Pavone con riluttante chiusura e accorata freschezza, si muovono come isolati nelle sfumature combattive o distaccate di una giovinezza ugualmente critica e ribelle. Che nell'una si traduce in slancio idealistico e impaziente di possibili contestazioni. Ma che nell'altro si trincerava in una straziata chiusura, in cui la voce stessa del poeta sembra risuonare a indicare l'immobilità e il silenzio come unica forma possibile di radicale opposizione. Mentre le loro due figure si stagliano come un cameo di autenticità viva, chiaramente riferibile alla tormentata complessità di un momento storico percorso di giovanili velleitarismi e terroristiche eversioni, all'interno di uno spettacolo di pesantezza un po' concettosa e di innegabile solidità di impianto. Dove la fine ignobile del giovane, divorato dai maiali, sopravviene tra baluginii premonitori con la necessità di una sacralità oscena, chiamata a sigillare l'inermità di ogni possibile azione nel segno purificatore del sacrificio e della morte. *Antonella Melilli*

PORCILE, di Pier Paolo Pasolini.
Regia di Antonio Latella. Scene di Mela dell'Erba. Costumi di Cristina Da Rold. Luci di Giorgio Cervesi Ripa. Con Annibale Pavone, Stefania Troise, Danilo Nigrelli, Cinzia Spanò, Marco Foschi, Rosario Tedesco, Mauro Pescio, Enrico Roccaforte, Giovanni Prisco, Giuseppe Papa. Prod. N.T.N. Nuovo Teatro Nuovo, Napoli - Festival di Salisburgo/Young Directors Project. **FESTIVAL DI SALERNO**



TEATRO SCIENTIFICO

via T. Da Vico, 9 - 37123 Verona tel./ fax: 045/8031321
email: teatroscientifico@libero.it

Stagione 2003-2004

ALBE TRE
di Paolo Pappa
con Isabella Caserta e Roberto Vandelli
regia di Walter Manfrè
nuova produzione

E' QUESTO IL PAESE CIVILE?
testo e regia di Luca Caserta
nuova produzione

IL VOLTO VELATO
di Mariela Boggio
con Isabella Caserta
regia di Walter Manfrè
ripresa

ADDIO AMORE
di Franco Cuomo
regia di Walter Manfrè
ripresa

ALTRE STORIE
di Ezio Maria Caserta
messinscena di Jana Balkan
ripresa

RUZANTE IN CAMPO
testi di Angelo Beolco
regia di Jana Balkan
ripresa

LA STAGIONE CHE VOLEVI

Stagione
di prosa
2003/2004

dal 16 al 26 ottobre
Teatro Stabile dell'Umbria
La tempesta
di William Shakespeare
con Annamaria Guarnieri
e Danilo Nigrelli
regia Antonio Latella

dal 7 al 9 novembre
Fascino P.G.T.
Ancora un attimo
di Massimiliano Bruno
con Paola Cortellesi
e Massimiliano Bruno
regia Furio Andreotti

dal 18 al 23 novembre
Teatro dell'Archivoltò
**I bambini
sono di sinistra**
testi da M. Serra e G. Terruzzi
con C. Bisio e il Quartetto Zelig
regia Giorgio Gallione

dal 2 al 7 dicembre
Produzioni e Spettacoli
**La signora
dalle Camelie**
di Giancarlo Sepe
con Monica Guerritore
regia Giancarlo Sepe

dal 12 al 14 dicembre
Teatro Stabile Torino
Fondazione Teatro Due
Il benessere
di Franco Brusati
con E. Pozzi, L. Lazzareschi, A.
Bartolucci, M. Toloni
regia Mauro Avogadro

dal 17 al 21 dicembre
Claudio & Tullio Mattone
**C'era una volta...
...Scugnizzi**
un musical scritto
da Claudio Mattone
e Enrico Vaime con la
"Compagnia di Scugnizzi"

dal 13 al 18 gennaio
Teatro di Genova
Teatro Stabile del Veneto
Carlo Goldoni
**Il cerchio di gesso
del Caucaso**
di Bertolt Brecht
regia Benno Besson

dal 27 gennaio al 1 febbraio
La Compagnia di Teatro di Luca
De Filippo - Elledieffe -
Mercadante
Napoli Millionaria!
di Eduardo De Filippo
con Luca De Filippo
e Mariangela D'Abbraccio
regia Francesco Rosi

dal 7 al 15 febbraio
Teatro Stabile dell'Umbria
in collaborazione con
Estate Teatrale Veronese
**La dodicesima
notte o quel che volete**
di William Shakespeare
regia Antonio Latella

dal 24 al 29 febbraio
Emilia Romagna Teatro Fond.
Teatro Stabile di Catania
Vecchi Tempi
di Harold Pinter
con Umberto Orsini,
Greta Scacchi, Valentina Sperli
regia Roberto Andò

dal 9 al 14 marzo
Irma Spettacoli
Traviata
L'intelligenza del cuore
con Lella Costa
regia Gabriele Vacis

dal 16 al 18 marzo
Mercadante - Teatro Stabile
di Napoli in collab. con AMAT
Medea
da Euripide
con Iulia Forte, Tommaso Ragno
regia Emma Dante

dal 30 marzo al 1 aprile
Teatro Stabile delle Marche
**Lotta di negro
contro cani**
di Bernard-Marie Koltès
con Remo Girone
regia Giampiero Solari

maggio
Teatro Stabile dell'Umbria
**I quattro
moschettieri**
da Nizza e Murbelli
di Nicola Fano e Enrico Vaime
con Simona Marchini
e Mischele Mirabella
regia Gigi Dall'Aglio

**Teatro
Stabile**

del'Umbria
diretto da Franco Ruggieri

PERUGIA
CASA SPANABANO PERUGIA

**TEATRO
MORLACCHI
PERUGIA**

INFO: 075/575421

Bob Wilson

VISIONI GOSPEL per l'eremita di Flaubert

THE TEMPTATION OF ST. ANTHONY, ispirato al romanzo di Gustave Flaubert. Uno spettacolo disegnato e diretto da Bob Wilson. Musiche e libretto di Bernice Johnson Reagon. Costumi di Jacques Reynaud. Con Carl Hancock Rux, Helga Davis, Stephane Battle, Bukanla, Don Jones, Aleta Hayes, Marcelle Lashley, Kismet Lyles, Gloria McNeal, Conrad Neblett, Josette Newsman, James Staten, Jason Walker, Charles Williams, Leonard Wooldridge, Christalyn Wright. Musiche eseguite dal vivo da: Toshi Reagon (chitarra e voce), Judith Casselberry (chitarra e voce), Adam Widoff (chitarra elettrica), Fred Cash (chitarra basso), Robert Burke (batteria e voce), Susan Hadjopoulos (percussioni). Prod. RuhrTriennale - Change Performing Arts - CRT Artificio - Ortigia Festival Siracusa - Peralada e Santander Festival - Sadler's Wells London e Aventis Foundation. ORTIGIA FESTIVAL PASSAGGI 2003, SIRACUSA.

Sordimento e stupore lasciano spazio all'abbandono al ritmo di gospel che finisce per trascinare una platea contagiata dalla frenesia dello straordinario corpo di ballo che danza e canta brani gospel composti per l'allestimento del testo di Flaubert inventato da Bob Wilson. In un adattamento nel suo stile, incline all'astrazione e alla geometria delle forme e della gestualità, all'irruenza, all'esuberanza e alla plasticità della tradizione e cultura afro-americana, il regista stupisce per la capacità di creare un'inedita forma di opera d'arte totale che vive e funziona proprio in virtù della capacità di traslitterazione degli elementi coinvolti e partecipi della creazione di que-

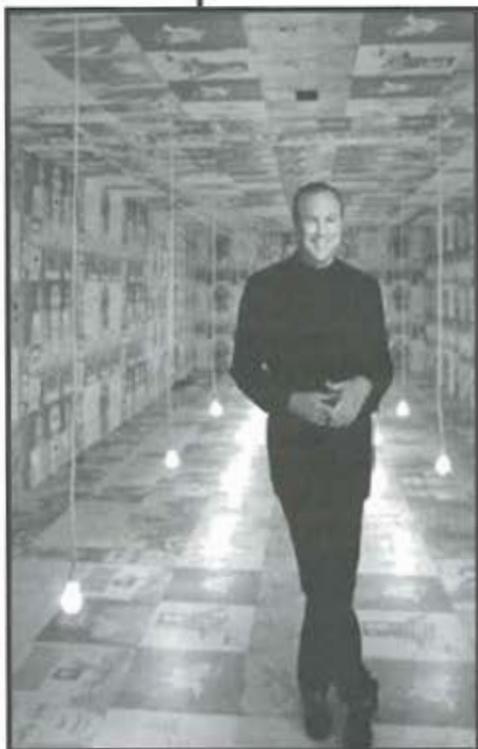
sta inedita performance: il gospel. Il viaggio allegorico immaginato da Flaubert nella notte di visioni dell'eremita, giunto a un momento cardine del proprio percorso ascetico, viene mantenuto nella successione di sette quadri che dalla sera al tramonto scandiscono il cammino di una evoluzione spirituale. E la forza vitale come manifestazione del divino e come salvezza dello spirito tormentato da dubbi che né la ragione, né la fede riescono a dominare, credo costituisca il punto di partenza e d'arrivo dell'esperimento tentato da Wilson. Come far vivere in termini di efficacia di immagini e tempi scenici una vicenda dello spirito? Il regista tenta di operare una trascrizione di segni su più piani, riunificati dalla forza vitale riscoperta dall'eremita come segreto della vita e affidata all'espressività scenica dei ritmi e della gestualità della sorprendente compagnia di attori, ballerini e cantanti scelti per l'occasione. L'atmosfera esotica che pervade la narrazione di Flaubert, che in ciò asseconda una predilezione per l'Oriente diffusa al tempo, viene rievocata nella scelta di tradurre l'ambiente desertico dell'eremitaggio mediante il clima afro-americano della Georgia, il carattere visionario delle tentazioni narrate nella seconda "stazione" in un gioco di colori, ombre e trasformazione di spazi mediante suggestive invenzioni coreografiche in cui i corpi diventano elementi che plasmano lo spazio, mutandolo con il supporto di pochi ma efficaci oggetti scenici, in una mescolanza di pop art, astrazione e post-moderno. I gradoni del teatro, anche in questo caso adoperati come fondale contro cui si staglia un sobrio impianto metallico, divengono metaforica tela di un'operazione che ricorre al tratto pittorico e coloristico non tanto quale elemento di decoro, ma in quanto materia prima di questo spettacolo di parole, suoni, luci e colori che nella loro inedita e sorprendente interazione pervengono alla creazione di un originale

universo figurativo, al tempo stesso visione del testo flaubertiano e invenzione di un mondo nuovo di forme, spazi e ritmi in continua ed esuberante metamorfosi. *Grazia Pulvirenti*

Le Vespe in musica

LE VESPE, di Aristofane. Traduzione di Raffaella Cantarella. Regia di Renato Giordano. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Marina Luxardo. Musiche originali di Stefano Saletti e Renato Giordano. Con Pino Caruso, Nello Mascia, Giampiero Fortebraccio, Sergio Basile, Erma Castriota, Antonio Cascio, Fabio Bussotti, Donatella Liotta, Anna Lea Antolini, Guido Silveri, Valeria Lombardo, Elvira Impagnatiello, Giovanni Lo Cascio, Alessandro Mancuso, Ramya, Stefano Saletti, Giuseppe Calvo, Francesco Di Lorenzo, Enzo D'Ignotiparenti, Raffaele Strano. Prod. ISTITUTO NAZIONALE DEL DRAMMA ANTICO FONDAZIONE, SIRACUSA.

Se Ronconi avesse messo in scena *Le vespe* di Aristofane gli avrebbe dato forse i connotati dei giudici del pool di mani pulite. Renato Giordano, invece, ha preferito agghindare questi veleniferi insetti di 25 secoli fa, complici i costumi di Marina Luxardo, come tanti cavalieri teutonici che si muovevano, nella scena di Alessandro Chiti, in una sorta di grande alveare disseminato da una sfilza di cellette esagonali disposte su più piani il cui corpo centrale era occupato dalla casa di Filocleone: uno dei seimila giudici eletti ogni anno a sorte fra la popolazione di Atene, diventata per incanto una città ammalata di giustizia. Adesso Filocleone, cui dà movenze un divertito e divertente Pino Caruso è tenuto prigioniero in casa dal figlio Schifacleone, (eccellente come sempre la prova di Sergio Basile) che fa di tutto per non farlo unire alle altre vespe ronzanti che compongono più che il coro, un ensemble musicale di elevato livello, in grado di eseguire degli originalissimi motivi dal sapore orientale, ottenuti con flauti, liuti, violini, marranzani, cornamuse e percussioni di varie foggie e con canti in greco antico e con risucchi polifonici del mistero delle voci bulgare. Ed è questo forse l'aspetto più interessante dello spettacolo di Renato Giordano che ha curato pure le musiche assieme a Stefano Saletti, rimarcato dal pubblico del Teatro



Peter Brook

SE MUORE UN DIO nella guerra degli uomini

LA MORT DE KRISHNA, di Jean-Claude Carrière e Marie-Hélène Estienne. Regia di Peter Brook. Luci di Philippe Vialate. Con Maurice Bénichou e Sharmila Roy. Prod. Théâtre Bouffes du Nord. ORTIGIA FESTIVAL PASSAGGI 2003, SIRACUSA.

Brook, *La mort de Krishna*, che rappresenta il finale del *Mahabharata*, è aver riscoperto la dimensione intimistica e raccolta del grande Teatro Greco e averlo riconsegnato al silenzio, un silenzio ferito in altre occasioni da fastidiose amplificazioni dei rumori delle strade circostanti. In un ribaltamento delle prospettive di visione e ambientazione che hanno portato alla trasformazione della cavea in scenario naturale e della scena in platea, il piccolo palcoscenico circondato dalle scalinate assume la valenza di luogo di celebrazione rituale e di ribaltamento della lontananza del mito indiano nel suo simbolico metastorico significato. Il regista opera nel caso di questo allestimento una scelta di rigore estremo e di essenzialità tanto nell'impianto scenico che interpretativo: sembra quasi di assistere a una epifania di un mondo altro, evocato dalla presenza di alcuni frammenti di colori e forme: il rosso del tappeto, il giallo e l'ocra di drappi e sciarpe, candelabri e incensieri, la testa del dio Ganesh. Elementi epici, narrativi e drammatici collaborano alla creazione di un evento che è carico della tradizione scenica indiana, pur respirando l'esperienza europea. Il mito si fonde con il presente, il silenzio diviene suono ed evocazione, l'invisibile visibile. Una storia di lotta e guerre fratricide, cosmogonica metafora di ogni scontro fra bene e male fa da sfondo - con l'evocazione della grandiosa battaglia finale fra i Pandava e i Kaurava, i due rami della famiglia reale antagonisti in una lotta per il potere - alla morte di un dio, l'assurda e incomprensibile fine di una creatura immortale, vittima della freccia accidentale di un cacciatore. E, come sempre accade nel mito, il racconto della storia è ricerca di senso, è interrogazione sulla vita e sulla morte, sul tempo della vita e sul tempo della morte, in una dilatazione dei tempi scenici - come nel caso del lentissimo abbassamento delle luci, all'inizio della rappresentazione - e in un'improvvisa accelerazione della narrazione affidata alla straordinaria recitazione di Maurice Bénichou. Con una efficace padronanza di tecnica vocale e gestualità, su cui prevale comunque l'istinto scenico dell'interprete, l'attore riesce a scandire i toni della narrazione accattivando la platea, a cui regala singolari ed inattesi momenti istrionici, in un continuo cambiamento di ruoli e scorci interpretativi. Evocazione e racconto, ardore e dolore dell'istante vengono inoltre scanditi dalle musiche eseguite con impressionante maestria da Sharmila Roy, collaboratrice di Peter Brook nel *Mahabharata* sia nella composizione che nell'esecuzione strumentale e vocale.

Grazia Pulvirenti



Greco con molti applausi. Succede poi, utilizzando Giordano, stilemi da Commedia dell'Arte, che Schifacleone, che evidentemente ama il padre e vuole una volta per tutte allontanarlo dai tribunali, imbastisca per il genitore una sorta di processo domestico. Ma non è finita qui perché adesso Filocleone, guarito finalmente dalla sua mania giudiziaria, si getterà a capofitto nella vita dissipata dei giovani, scivolando la commedia, in questa seconda parte, in una specie di posticcia farsa popolare, allungata dagli interventi dei pur validi Giampiero Fortebraccio e di Nello Mascia, che andavano ridimensionati. In evidenza gli interventi della ballerina Anna Lea Antonini, di Guido Silveri vera statua semovente e poi Donatella Liotta, Antonio Cascio, Erma Castriota e la bella voce di Ramya. Gigi Giacobbe

Mockinpott e il suo calvario

COME IL SIGNOR MOCKINPOTT FU LIBERATO DAI SUOI TORMENTI, di Peter Weiss. Regia e scene di Gianni Salvo. Costumi di Oriana Sessa. Musiche di Pietro Cavallieri. Luci di Simone Raimondo. Con Gianni Salvo, Giampaolo Romania, Alessandro Ferrari, Davide Migliorisi, Anna Passanisi, Vittorio Bonaccorso, Federica Bisegna, Daniele Gonciaruk. Prod. Piccolo Teatro, CATANIA.

Ha lo sguardo perduto nel vuoto, Mockinpott, al termine di un calvario tortuoso come quello di un cittadino qualunque. Arrestato per un crimine mai perpetrato, il buffo personaggio è costretto a subire le angherie della società: il secondino (Giampaolo Romania) che vorrà essere prezzolato per aiutarlo, l'avvocato corrotto (Alessandro Ferrari), la moglie fedifraga (Federica Bisegna), perfino il datore di lavoro che non ne giustifica le "assenze" e un medico opportunisto e desideroso di esperire nuovi, strampalati esperimenti ai danni del malcapitato. Non saranno neanche l'ambiguo intrigante Salamini (Vittorio Bonaccorso), né due svolazzanti angeli (Anna Passanisi, Davide Migliorisi), sorta di siparietto brechtiano, né politici a caccia di successi mediatici a far comprendere al protagonista le ragioni dell'ingiustizia del mondo; anche il buon Dio (Daniele Gonciaruk) si rivelerà solo un rassicurante capitano d'impresa alle prese con le difficoltà di chi deve far quadrare i conti. A distanza di

Nella pag. precedente il regista americano Bob Wilson; a sinistra una scena da *La mort de Krishna*, regia di Peter Brook.

trent'anni dal debutto la commedia di Weiss mantiene intatto il suo interesse. Pur senza eludere - e anzi accentuandone i contorni - i momenti farseschi, Salvo ne ha maturato una visione epurata, essenziale, elaborata intorno alla descrizione di alcuni tipi fortemente caratterizzati e volta a evidenziare gli inquietanti, insolubili interrogativi posti da Mockinpott. Per questo continuano a girare, in maniera meccanica e inarrestabile, le sei ruote che incorniciano la scena e ne ritmano mutamenti apparenti: lasciando intatto un mondo sempre diverso eppur eguale a se stesso, impastato di ingiustizie e sopraffazioni. Di questa desolante, inoppugnabile certezza la beckettiana maschera di Salvo, che incarna un Mockinpott da antologia, si fa straordinario commento, occhio vigile ma rattristato per una "liberazione" che coincide solo con una nuova, disarmante consapevolezza critica.

Giuseppe Montemagno

Una Sirenetta per due finali

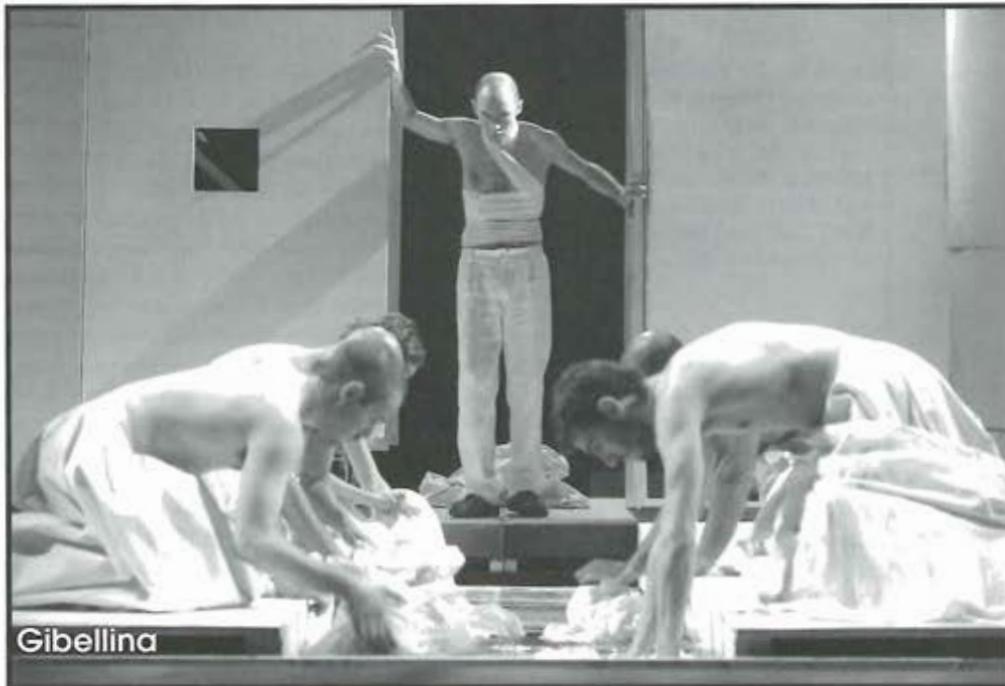
LA SIRENETTA, di Domenico Carboni, da Hans Christian Andersen. Regia di Gianni Salvo. Scene e costumi di Oriana Sessa. Musiche di Pietro Cavallieri. Luci di Simone Raimondo. Con Rossana Bonafede, Alessandro Ferrari, Davide Sbrogiò, Federica Bisegna, Massimiliano Grassia. Prod. Piccolo Teatro, CATANIA.

Provvisto di una provvidenziale, esilarante barchetta, è addirittura Andersen (Alessandro Ferrari) in persona che, solcando le acque di un mare tempestoso, permette a grandi e piccini di far conoscenza con una delle sue più controverse creature, quella *Sirenetta* che nel capoluogo etneo - complice forse la recente notorietà disneyana - ha riscosso grande successo e totalizzato un numero impressionante di recite. Certo, il difficile amore dell'incantevole principessa Ingrid (Rossana Bonafede) per l'austero principe Sigurd (Davide Sbrogiò), è in grado di sollecitare dibattiti sulla difficoltà di integrazione del diverso, anche quando questi è tale a causa di una coda che impedisce di raggiungere la felicità. Ma la versione di Carboni, come sempre supportata con mano felice dall'estro melodico delle musiche di Pietro Cavallieri e dal lineare sviluppo registico firmato da Salvo, si connota soprattutto per il fantasioso e imprevedibile *explicit* della fiaba. Perché, quando il nodo è stato intrecciato

e sembra ormai insolubile (Ingrid ha rinunciato alla coda e, nello stesso tempo, Sigurd alle gambe), il bonario segretario Rasmus (Massimiliano Grassia) e la confusionaria, irresistibile maga Ulla (Federica Bisegna) decidono di sospendere l'azione. È allora la platea, opportu-

namente interpellata, che vota il finale da rappresentare (talora scegliendoli entrambi, in successione) e, aiutando il narratore a decidere, stabilisce se la terra o il mare saranno lo scenario ideale della vicenda. Già, perché nelle fiabe tutto è possibile.

Giuseppe Montemagno



Gibellina

GLI ATRIDI SANGUINANTI nel supermercato del consumismo

di Giuseppe Montemagno

Avrebbe dovuto essere il primo pannello di una nuova lettura della trilogia eschilea, di un nuovo approccio sensibile alle suggestioni africane care a Pasolini. Ma *Agamennone* ha cambiato titolo e, rapidamente, anche i contenuti. Perché Garcia, aureolato dalla fama di nuovo *enfant terrible* della drammaturgia europea, riscrive il testo interrogandosi sul nuovo significato della tragedia per lo spettatore contemporaneo. E se tragedia è il consumismo e la fame del mondo, la guerra e quanto viene "pianificato dal mondo industrializzato", allora anche Agamennone può essere identificato con il potente di turno e Clitennestra con la sua ambiziosa first lady e Cassandra con i media globalizzati, mentre il ritorno da Troia assomiglia al rientro «con la famiglia contenta e sanguinante» da un supermercato che diventa luogo di imposizioni e di sopraffazione della volontà individuale. Questi temi - esposti nella parte centrale dell'azione in una lunga *tirade* che assomiglia fin troppo a un comizio, autentica zeppa in uno spettacolo altrimenti senza pause - vengono affidati a immagini volu-

AGAMENON. VOLVÍ DEL SUPERMERCADO Y LE DI UNA PALIZA A MI HIJO (Agamennone. Sono tornato dal supermercato e ho preso a legnate mio figlio), testo, regia e scenografia di Rodrigo Garcia. Costumi di Galiana. Coreografie di Elena Córdoba. Luci di Carlos Marquerie. Con Rubén Ametllie, Nico Baixas, Gonzalo Cunill, Anne Maud Meyer, Juan Navarro e il gruppo musicale catalano Standstill. Prod. La Carnicería Teatro, Madrid. XXII ORESTIADI DI GIBELLINA, 2003.

tamente provocatorie. Con perfetto dominio di tempi e ritmi teatrali, l'autore argentino impagina uno spettacolo tecnicamente avvincente e tratteggia situazioni estreme che diventano altrettanti pugni nello stomaco, suggerimenti di una *storyboard* affidato all'improvvisazione degli attori, illustrazione di una fisicità esibita, violentata, deturpata, maltrattata, intrisa e impastata di quegli alimenti che ne sono elemento costitutivo e, nello stesso tempo, oggetto d'inauditi sprechi. E allora inventa una *lap dance* di caschi blu e angurie disfatte e un uomo-cotoletta e battaglie di bottiglie e visi deturpati da chewing-gum; e Pietà irridenti e Cristi con corone di patatine fritte che si inondano di litri di salsa di pomodoro; e corpi nudi su cui disegnare le Twin Towers (non a caso lo spettacolo ha debuttato l'11 settembre) e venti polli arrosto seppelliti in altrettante piccole bare, su cui viene posata la bandiera statunitense: effetti perversi di un microcosmo infernale che, sommerso dalle assordanti musiche *techno* eseguite dal vivo e bombardato da video sarcasticamente ammiccanti, non smette di muoversi e agitarsi e danzare e denunciare. A García, autore di una scrittura drammaturgica problematica quanto efficace, rimane ora l'arduo compito di dimostrare che non si tratta di un teatro unicamente autoreferenziale: da seguire con curiosità, dunque, se non con interesse. ■

Marsigliese jazz per Danton

LA MORTE DI DANTON, di Georg Büchner. Traduzione di Alessandro Berti. Regia di Aleksandar Popovski. Scene e costumi di Angelina Atlagic. Luci di Alberto Bevilacqua e Aleksandar Popovski. Musiche di Kiril Dzajkovski. Con Filippo Timi, Cristian Maria Giammarini, Roberto Latini, Alessandro Riceci, Fabrizia Sacchi, Lorenza Sorino, Chiara Tomarelli, Franz Cantalupo, Alan Malusà, Guido Feruglio, Luca Carboni. Prod. Csa-Teatro Stabile di innovazione del FVG, Udine. XXII ORESTIADI DI GIBELLINA, 2003.

Una lunga striscia, piena di sabbia scarlatta, borda il palcoscenico. Sottile, impalpabile, la polvere s'insinua negli abiti, macchia le mani, i piedi di chi attraversa questa ferita, cicatrice purulenta di eventi rivoluzionari percepiti in tutta la loro evidenza tragica. Sicché la scena candida, asettica, tutta in bianco e nero, della tragedia büchneriana, scelta dal macedone

Aleksandar Popovski per il suo atteso debutto italiano, si stria dei colori del sangue, di porpora sfuggente ma incancellabile. La nuova, elegante traduzione del dramma bandisce qualsiasi riferimento alla storia francese, semplifica l'articolata struttura drammaturgica e riduce il numero dei personaggi, fino a raggiungere una dimensione archetipica di opposizioni valoriali scavate con spirito critico. Danton viene quasi sorpreso nella quiete di un'intimità lontana dall'urgenza del momento storico, interessato a cogliere il senso della vita, di lotte politiche combattute in nome di ideali che troppo facilmente diventano bandiera di parti opposte e inconciliabili. Per Popovski diventa l'occasione per indagare il significato dei grandi obiettivi della Rivoluzione Francese, sul contrasto tra vizio e virtù, sull'acuità della morte che, inesorabile e cieca, segna il traguardo di percorsi tormentati. Animato da uno slancio poetico contemporaneo, il confronto tra Robespierre (Giammarini), algido e raziocinante, e Danton (Timi), imprigionato dall'inedia e incapace di reagire al corso ineluttabile della storia, è immagine di un insanabile disagio esistenziale, di un *mal de vivre* che culmina nel *cupio dissolvi* di un eroe *malgré lui* nell'intenso apologo degli ideali rivoluzionari, che si perde nel balbettio, nell'afasia, nella perdita di senso della parola. Spetta al popolo, in costumi ispirati al costruttivismo sovietico, siglare la tragedia, nel magistrale *coup de théâtre* finale: intonando una *Marseillaise* jazzata e sghemba, inno a una civiltà che celebra i Lumi ma trova la forza di interrogarsi sul valore della notte e del sonno della Ragione. Giuseppe Montemagno

Nell'immondizia della vita

IL CORTILE, di Spiro Scimone. Regia di Valerio Binasco. Scene e costumi di Titina Maselli. Con Francesco Sframelli, Spiro Scimone, Nicola Rignanese. Prod. Compagnia Scimone-Sframelli. XXII ORESTIADI DI GIBELLINA, 2003.

Manca un quarto a un'ora quando Peppe, un handicappato bloccato su una sgangherata sedia da ufficio, si accorge di aver vuotato il sacco che Tano aveva portato con sé nel cortile: conteneva "l'essenziale",

ora non rimane che il buio. Si chiude così il quarto testo teatrale licenziato da Scimone, scritto - come quello immediatamente precedente, *La festa*, del 1999 - in italiano e per tre personaggi. I protagonisti, Peppe (Sframelli) e Tano (Scimone) sono figure vivide, che sembrano sottrarsi, con la sola forza della loro presenza, all'angosciante montagna di immondizia e di rifiuti che invade il cortile. Pure, è nella dimensione opprimente di questo oscuro *huis clos* che la vita, prepotente, continua: perché un topo di fogna sbrana uomini e cose, perché è ancora possibile fare l'amore con la sorridente, impassibile immagine di un calendario, compiere gesti con amore, se non con piacere. E nel cortile sarà attratto anche Uno (Rignanese), vittima di soprusi e di quotidiane barbarie, eco straniata di sofferenze antiche e di cure ben più contemporanee: la fame raggiunge tale intensità da indurre gli altri, quelli che abitano al di là del muro nero, a una singolare protesta, la rinuncia a dentiere di cui sono perfettamente riconoscibili i ghignanti proprietari. Davanti a un immoto cumulo di detriti si consuma così un'amara riflessione sul tempo, sempre uguale, tanto da essere impercettibile nel suo inane trascorrere, eppur animato, abitato dalla necessità di celebrare in maniera ossessiva riti codificati dall'uso, di ripetere frasi che diventano essenza stessa di clown assurdi, beckettiani, misteriosamente poetici. Ecco perché sono lontani, volutamente irraggiungibili i personaggi di questa vicenda: lo spettacolo di Binasco li colloca in una dimensione di remota purezza, di voluta separatezza dal resto del mondo, da spettatori che assistono a questi irresistibili giochi di parole come a tutto quello che avviene fuori dal cortile, oltre il nero fumo del muro, lontano dalla memoria. Giuseppe Montemagno

Nella pag. precedente una scena della *Morte di Danton* di Büchner, regia di Popovski e, in basso, due interpreti di *Il cortile* di Scimone, regia di Binasco.



SAGGI E MANUALI

Andrea Bisicchia, *Invito alla lettura di Dario Fo*, Mursia, Milano, 2003, pagg. 269, € 9,50 - Un'agile analisi delle opere di Dario Fo, dei temi più significativi della sua produzione. Completano il libro le cronologie parallele e un'ampia bibliografia ragionata.

Davide Susanetti, *Il teatro dei Greci. Feste e spettacoli, eroi e buffoni*, Carocci, Roma, 2003, pagg. 180, € 17,50 - Nel segno di Dioniso il teatro dell'Atene classica rielabora le coordinate dell'immaginario mitico e della tradizione poetica, articolando i contenuti emotivi della soggettività e le categorie della politica nel duplice ma correlato spazio dello spettacolo tragico e dell'intrattenimento comico.

Kermesse. Annuario italiano dello spettacolo di strada e di pista, Fnas Federazione Nazionale Artisti di strada, Fregona (Tv), 2003, pagg. 159 - Mappa dettagliata di tutti gli appuntamenti di strada e del circo arricchita da notizie, foto, informazioni turistiche. L'annuario ha l'introduzione di Maurizio Scaparro ed è corredato dai contributi di artisti come Guido Ceronetti, Gigi Russo, Livio Togni. Nelle corpose appendici figurano mezzo migliaio di indirizzi e riferimenti a compagnie, artisti, complessi circensi, negozi e fornitori di materiali relativi a questo genere di spettacoli.

Maurizio Boldrini, Giovanni Proserpi, *Enciclopedia per l'attore finito*, Bulzoni, Roma, 2003, pagg. 85, € 10,00 - Una enciclopedia che, in 88 pagine, distrugge metodi e sistemi tradizionali di recitazione, usufruendo di alcuni principi di filosofia del linguaggio. L'arte dell'attore supera così la dinamica dei ruoli, stravolge le parti e le categorie.

Luigi de Angelis, Marco Martinelli (a cura di), *Ravenna viso-in-aria*, Longo Editore, Ravenna, 2003, pagg. 239, € 24,00 - Attraverso le fotografie di Enrico Fedrigoli vive la Ravenna delle architetture industriali, dei monumenti, delle pinete, dei teatri. Le foto si alternano a racconti e interviste che delineano la singolarità di questa piccola città di provincia, epicentro di una "Romagna felix" teatrale: dalle Albe, al festival di Cristina Muti, a Fanny e Alexander. Il testo è in italiano e in inglese.

Myriam Bloedé, Josep Nadj, *Omaggio a Nadj*, Torinodanza, Torino, 2003, pagg. 61 - In occasione delle rappresentazioni di Nadj al Teatro Gobetti e al teatro Nuovo di Torino viene pubblicata la biografia del coreografo, protagonista della danza contemporanea europea, seguita da un suo commento agli spettacoli. Il testo è bilingue in italiano e in inglese.

Teatro in Italia 2002, Roma, Siae, 2003, pagg. 607, € 20,66 - L'annuale pubblicazione della Società degli autori e degli editori documenta la stagione di prosa del 2002, usufruendo delle informazioni date dai produttori elencati in ordine alfabetico in schede che registrano titoli delle opere, autori, registi, interpreti. La seconda parte è dedicata alle novità italiane con biografie dei drammaturghi. Interessante la rubrica sulle trasmissioni di prosa della radio e della televisione, sui festival e sulle nuove acquisizioni della Biblioteca del Burcardo.

TESTI

Luca Malvasi, Patrizia Pinotti, Andrea Rodighiero, Massimo Stella, Martina Treu, *Repubblica da Platone*, Edizioni Ets, Pisa, 2003, pagg. 67, € 9,00 - Una riscrittura del testo platonico che collega le tensioni dell'antica Atene a quelle della società odierna grazie ad un linguaggio incisivo. Ripercorrendo i più significativi e inquietanti dialoghi socratici emerge una Atene molto lontana e differente dal miracolo di libertà, uguaglianza, giustizia consacrata dalla propaganda di Pericle.

Alessandro Raveggi, *A party, a song for Leo Doppelganger*, Titivillus Edizioni, 2003, pagg. 60, € 5,00 - Un giovane poeta, drammaturgo e attore toscano propone un angosciante documento di una generazione di ragazzi rimasti aggirati dalla doppiezza e dalla ambiguità degli adulti e sui quali la violenza psichica ha effetti devastanti.

Valère Novarina, *L'animale del tempo*, a cura di Gioia Costa, Bulzoni, Roma, 2003, pagg. 121, € 11,36 - *L'animale del tempo*, *Lettera agli attori* e *Per Louis de Funès* sono i testi in cui Novarina, giovane autore savoiardo, sviluppa drammaticamente la teoria dell'attore. Il volume segue la messinscena dello spettacolo *L'animale del tempo* interpretato da Roberto Heritza all'interno di un progetto del Centro Teatro Ateneo dell'Università La Sapienza di Roma.

Il Teatro Uморistico dei De Filippo

Antonella Ottai, *Come a un concerto. Il Teatro Uморistico nelle scene degli anni trenta*, Bulzoni, Roma, 2002, pagg. 356, € 25,00.

Dopo una appassionata ricerca fra i documenti audiovisivi di Eduardo De Filippo confluita nella pubblicazione del Cd Rom *Eduardo* pubblicato dalla Rai-Eri, l'autrice si dedica a una dettagliata ricostruzione del Teatro Uморistico I De Filippo seguendo i tre fratelli nei teatri dove si esibirono e svelando alcuni retroscena. L'autrice, tenendo conto dell'interscambio fra scena e scrittura, non trascura i riferimenti al costume scenico dell'epoca. Numerosi sono i riferimenti alla drammaturgia contemporanea - Gino Rocca, Paola Riccora, Lucio d'Ambra, Massimo Bontempelli e Luigi Pirandello - soprattutto per le comuni tematiche, quali i valori della famiglia. Ricca è l'appendice che, oltre a riprodurre le copertine che *Il Dramma* dedicò ai De Filippo, propone una scelta di aneddoti e un preciso elenco delle opere teatrali di loro produzione messe in scena a Roma o radiotrasmesse dall'Eiar dal 1932 al 1940.



Lo spettacolo nella Rete

Antonio Pizzo, *Teatro e mondo digitale*, Marsilio, Venezia, 2003, pagg. 194, € 18,00.

Da uno dei massimi studiosi italiani di multimedia, una sintesi organica dell'evoluzione del digitale e delle contaminazioni con la scena teatrale, delle implicazioni estetiche e delle prospettive che la scena virtuale ha aperto nel panorama teatrale internazionale. Nell'arco di un decennio, dopo le sperimentazioni con i video e i primi computer "di scena" dei Fluxus e dei performer digitali degli anni Ottanta, il Web ha aperto prospettive inedite, anche per i più pacati ma intelligenti sperimentatori ante-litteram, come Ronconi e Barberio Corsetti. Interessante la parte conclusiva, sulle potenzialità rappresentative dell'intelligenza artificiale e dei personaggi sintetici, che già rivoluzionano il mondo del cinema, da Spielberg alla trans-animazione di *Final Fantasy* e di *Matrix*.



Traduzioni e tradimenti di Stanislavskij

Franco Ruffini, *Stanislavskij*, Laterza, Roma-Bari, 2003, pagg. 150, € 15,00.

Mettendo a confronto l'edizione americana a quella russa di *La mia vita nell'arte* e *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, fondamenti del "sistema" Stanislavskij, che ha cambiato il modo di accostarsi alla recitazione sia da parte di chi la pratica sia da parte di chi la studia, l'autore ne mette in luce differenze e somiglianze e dimostra come non sia, l'una, semplicemente



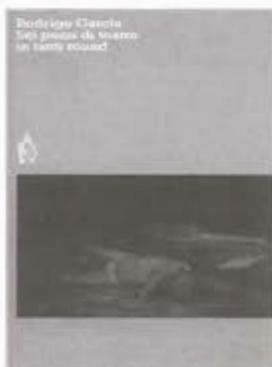
oteca

a cura di Albarosa Camaldo

la traduzione dell'altra. Si ripercorre così la biografia dell'artista in funzione di una approfondita spiegazione del "sistema", a cui Stanislavskij ha dedicato tutte le sue energie: «Ora quando mi volto indietro a guardare la via percorsa, tutta la mia vita nell'arte, mi viene voglia di paragonarmi a un cercatore d'oro. Come un cercatore d'oro, io posso trasmettere ai posteri non la mia fatica, le mie ricerche e privazioni, le gioie e le delusioni, ma soltanto il materiale prezioso che ho estratto. Tale minerale, risultato delle ricerche di tutta la mia vita, non è altro che il mio cosiddetto sistema».

García e la scena macelleria

Rodrigo García, *Sei pezzi di teatro in tanti round*, Ubulibri, Milano, 2003, pagg. 246, € 18,00.



La prima raccolta italiana dedicata al teatro di García, prolifico autore argentino approdato a Madrid e poi affermato in tutta Europa, con la sua *Carnicería*, il "teatro-macelleria" da lui diretto, e così chiamato in ricordo del padre macellaio. Nei suoi testi appaiono personaggi tratti dai classici, miti del passato portati in nuovi ambienti come i ring o gli stadi. Il linguaggio alterna elenchi sterminati di vario contenuto, apparentemente senza senso, a invettive ricche di parolacce rese in monologhi o in dialoghi che sembrano il frutto di un delirio. L'impatto sullo spettatore e sul lettore di tali testi, tra cui figurano *Prometeo*, *Borges*, *Il pagliaccio di MacDonald's*, è spesso sconvolgente per l'irruenza delle immagini e l'immediatezza dello stile.

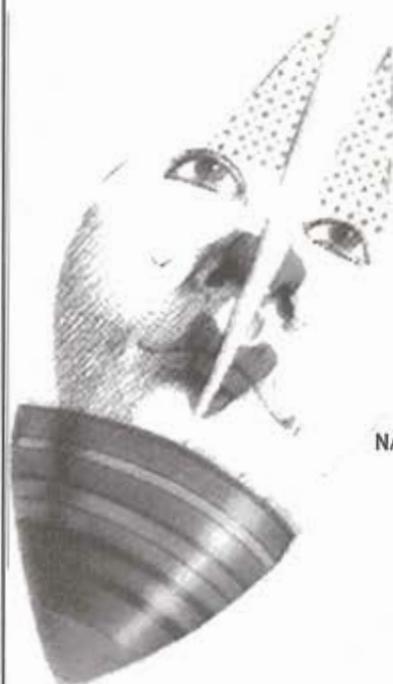
Storia del teatro per immagini

Stefano Mazzoni, *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner*, Titivillus, Corazzano (Pi), pagg. 318, € 18,00.



Esce il primo volume degli atlanti ideati dalla Titivillus per gli studenti del Dams, ma stimolante anche per gli appassionati di teatro. L'Atlante è strutturato in duecentonovantuno immagini a colori e in bianco e nero con le didascalie. Così attraverso fotografie, pitture vascolari, mosaici, affreschi, sculture, miniature, disegni, incisioni, dipinti si tratteggia una particolare storia del teatro d'occidente dal mondo antico a Wagner. Approfondita la sezione dedicata al teatro greco e romano arricchita da ricostruzioni grafiche dei teatri com'erano nell'epoca antica e da fotografie dello stato attuale di tali teatri. Completa l'opera un'ampia bibliografia.

Compagnia Teatro della Tosse produzioni a Genova e in tournée 2003/2004



dal 24 ottobre al 1 novembre 2003
IL SILENZIO DI GENOVA
(e gli altri parlano di noi)
regia Enrico Campanati

dall' 11 al 20 dicembre 2003
NOI CHE SEMPRE NAVIGHIAMO
(l'anonimo genovese)
adattamento e regia Tonino Conte
immagini Flavio Costantini
e Emanuele Luzzati

dal 21 al 31 gennaio 2004
IL LIBRO CUORE
di Edmondo De Amicis
adattamento e regia Tonino Conte,

dal 2 al 13 marzo 2004
NÄRA LIVET, ALLE SOGLIE DELLA VITA
di Ulla Isaksson e Ingmar Bergman
regia Sergio Malfredi

dal 16 marzo al 3 aprile 2004
LE METAMORFOSI DELLA NATURA
da Ovidio e Lucrezio
regia Tonino Conte

dal 26 al 29 maggio 2004
QUARTETTO ITALIANO
di Osvaldo Guerrieri, Tonino Conte
regia Tonino Conte

dal 2 al 26 giugno 2004
NAVIGAZIONI
un evento spettacolo sul mare
sulla nave Holger da Ghilgamesh a Kafka



piazza R. Negri 4 16123 Genova tel 010 2487011 fax 010 261488
www.teatrodellatosse.it

Rossetti

TEATRO STABILE DEL FRIULI-VENEZIA GIULIA
Diretto da Antonio Calenda

EUMENIDI

di Eschilo regia di Antonio Calenda con Piera Degli Esposti, Daniela Giovanetti, Osvaldo Ruggieri, Anita Bartolucci, Hossein Taheri
in collaborazione con Istituto Nazionale del Dramma Antico Fondazione Onlus

PALLIDO OGGETTO DEL DESIDERIO

di René de Ceccatty dal romanzo *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs
adattamento teatrale di René de Ceccatty e Alfredo Arias regia di Alfredo Arias
con Pino Micòl, Daniela Giovanetti, Francesca Benedetti
in coproduzione con Teatro di Roma

UN'INDIMENTICABILE SERATA OVVERO GLI ASPARAGI E L'IMMORTALITÀ DELL'ANIMA

testi da Achille Campanile regia di Antonio Calenda
con Piera Degli Esposti e con Stefano Galante e Stefano Bembi (al pianoforte)

SONNO

di Enrico Luttmann regia di Marco Casazza
con Paola Bonesi, Marco Casazza, Paolo De Paolis, Adriano Giraldi,
Enrico Luttmann, Lorenzo Michelli, Andrea Orel, Mariella Terragni

BONJOUR TRIESTESSE

uno spettacolo scritto, diretto e interpretato da Maurizio Soldà e Boris Kobal

IL CIRCO DELLE DONNE

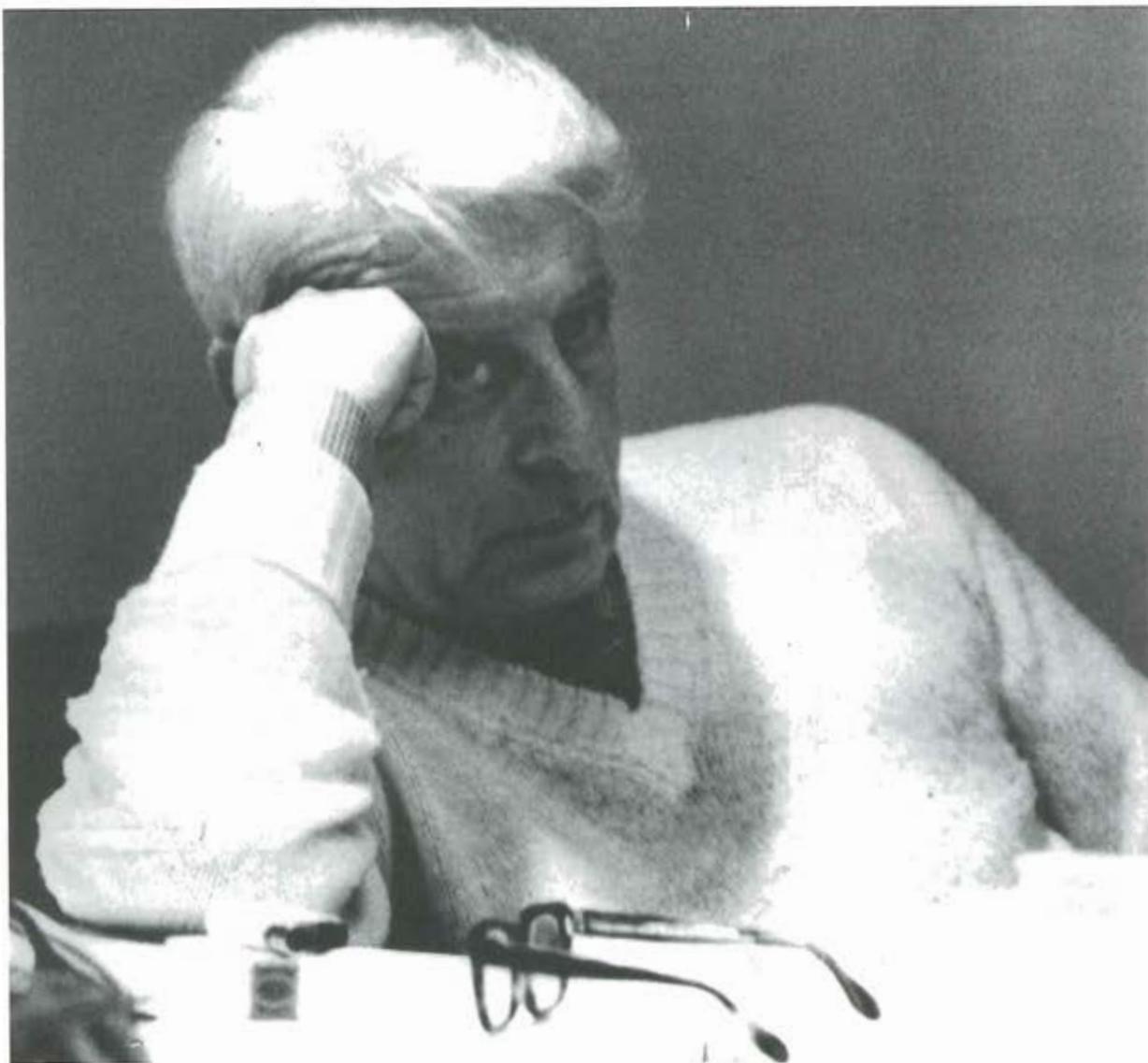
ideazione e regia di Barbara Della Polla
lo spettacolo è la tappa finale del progetto di formazione "Il Nuovo Circo e il Teatro danza"
finanziato da Commissione Europea- Fondo Sociale Europeo, Regione Autonoma
Friuli-Venezia Giulia- Direzione Regionale alla Formazione Professionale

VARIETÀ

con I Piccoli di Podrecca

Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia
Viale XX Settembre, 45 - 34126 Trieste Tel. 040.3593511 - Fax 040.3593555
www.ilrossetti.it e-mail: info@ilrossetti.it

la scomparsa di Ivo Chiesa



L'Ammiraglio genovese del teatro

di Ugo Ronfani

Penso che la misura giusta per ricordare Ivo Chiesa, spentosi il 26 luglio nella sua Genova a 82 anni, sia quella, rispondente alla sua natura schiva, del riserbo. Niente enfasi, mettiamo da parte l'agiografia e lo strazio di circostanza che il teatro, come una lente d'ingrandimento, tende ad amplificare. Diciamo, per salutarlo semplicemente secondo i meriti, che se n'è andato uno dei veri protagonisti del teatro della seconda metà del Novecento; un intellettuale che per cultura, creatività, capacità manageriali e tenacia (una tenacia tranquilla, che proprio definirei genovese: fiducia e nervi saldi come di chi è abituato a stare sul palcoscenico come su una nave) può e dev'essere paragonato, senza esagerazioni, agli altri due storici piloti del Piccolo Teatro, Grassi e Strehler. Accanto ai quali Ivo, nel vivace

dopoguerra milanese, si era formato, per due anni anch'egli nello staff di via Rovello. Con questa precisazione altrettanto naturale: che in Paolo Grassi prevaleva, come sappiamo, l'intraprendenza manageriale, e in Giorgio Strehler la creatività artistica, mentre Chiesa, che al Piccolo lavorò per due stagioni - ancora incerto se dedicarsi alla narrativa dopo le prove giovanili su *Il Ponte* e *La fiera letteraria*, o alla drammaturgia (la commedia *Gente nel tempo*, tratta dal romanzo di Bontempelli, fu messa in scena proprio da Strehler), e tentato dalla critica drammatica - era dei due demiurghi di via Rovello una sintesi equilibrata: regista di coltivata, inventiva sensibilità e uomo di gestione della scena. Tornato nella sua Genova a metà degli anni Cinquanta - dove la fantasia organizzativa dei giovani venuti chi dalla fronda del Guf e chi dalla Resistenza stava trasformando il "deserto teatrale" postbellico in uno dei primi laboratori sperimentali (tornano alla memoria dei nomi: Gian Maria Guglielmino, col quale Ivo aveva fondato la rivista *Sipario*; Giannino Galloni, Giulio Cesare Castello, in seguito Luzzati, Scanavino, Ratto, Fersen, Trionfo, Pacuvio) - Chiesa si sarebbe imbarcato per la lunga avventura del Teatro Stabile, nato nel '51 e che di "stabile", allora, aveva soltanto il nome.

Drammaturgia civile

Ne fece, come tutti sanno, un "polo forte" del teatro pubblico, con la tenacia di un paziente tessitore, e per sedici anni, fino al '76, con la colta, innovativa

condirezione di Luigi Squarzina, così contribuendo alla ramificazione nazionale degli Stabili, alla formazione di un nuovo pubblico, alla presa di coscienza di una drammaturgia d'impegno sociale e civile con testi - *Cinque giorni al porto*, *Rosa Luxemburg* - elaborati con il magistrato poeta Vico Faggi e che in epoca di "brechtismo" assoluto proponevano una "via ligure" al genere epico-sociale. Fino a essere, in una città dove la conflittualità non era soltanto politica ma raggiungeva anche i lidi apparentemente più tranquilli della cultura, l'esperto "ammiraglio degli Oceani" (altro titolo del prediletto Bontempelli) che attraccò lo Stabile ligure nella nuova, prestigiosa sede del Teatro della Corte. Dopo di che, con l'umiltà e la misura di un operaio della scena, cui amava paragonarsi, Ivo Chiesa ritenne esaurito il suo compito, chiusa la sua vita giocata tutta nell'amore del teatro: e quando, sull'onda lunga del cinquecentenario delle Colombiane, s'alzò il nuovo sipario del grande *building* adiacente a Genova

Brignole, e la crisi del Museo dell'attore fu anche grazie al suo intervento superata, e la biblioteca e gli archivi dello Stabile presero a funzionare, e la scuola di recitazione si installò nei nuovi locali, e i suoi "eredi" furono da lui scelti nelle persone di Repetti e Sciacaluga, fedeli collaboratori di sempre, egli ritenne che fosse giunto il momento di «togliere il disturbo». Uso la sua stessa espressione, nel nostro ultimo colloquio al Teatro della Corte la sera dello spettacolo del suo congedo. Obiettai nell'unico modo possibile: che il teatro italiano, non soltanto quello genovese, aveva ancora bisogno di lui, che Ivo Chiesa era forse l'ultimo saggio di un teatro che a volte faceva pensare a un *bateau ivre*; al che lui rispose che nessuno è indispensabile, tanto meno un vecchio. Il sorriso, quando mi mise a parte dell'intenzione di lasciare, era giovane; e discreto fu per tre anni, mentre la malattia insidiosamente lo aggrediva, il suo isolamento. Tanto che, se la retorica non fosse vietata nel caso di Ivo Chiesa, verrebbe da dire che ha scelto, nel prendere congedo, il ruolo nobile di un Cincinnato del teatro.

Gli anni di una giovinezza ruggente

Fu, quel nostro incontro, una lunga conversazione nella quale la consuetudine a frequentarci, la stima e, bontà sua, l'amicizia intrecciarono ricordi e confidenze, idee sul teatro e impazienze e delusioni. Per parte mia, della "giovinezza ruggente" di Ivo nella Genova del dopoguerra avevo sentito molto parlare da Gian Maria Guglielmino, con cui avevo per anni condiviso un tavolo nella redazione di corso Valdocco della torinese Gazzetta del Popolo. Quei lontani ricordi sul suo periodo milanese Ivo li completava divertito: i temporali fra Grassi e Strehler in via Rovello, il passaggio di *Sipario* nelle mani dell'editore Bompiani, patito di teatro; lo scalpitare della giovane guardia della rivista fra cui l'alfiere dell'Off Franco Quadri e, nel ricostruito teatro di via Manzoni, la sua esperienza di impresario di una compagnia privata di cui facevano parte giovani che si chiamavano Buazzelli, Panelli e Mauri, questo associato a Benassi, all'esuberante Enrico Maria Salerno, a Santuccio e alla Brignone nei *Karamazov*. *Sipario*, allora contrapposta al *Dramma* di Ridenti nostalgico del teatro all'antica italiano, faceva gola a Mondadori, e le stagioni di Chiesa al Manzoni lasciavano il segno, tanto che più tardi Silvio Berlusconi l'avrebbe voluto come suo braccio destro per la Prosa: senonchè - espressione di Chiesa - «nel mio dna c'era ormai il teatro pubblico, e glielo dissi». Dunque, ritorno del figliuol prodigo a Genova; una rimpatriata durata quasi mezzo secolo. Conclusasi purtroppo prima che la scadenza del 2004 - quando la città della lanterna sarà capitale europea della cultura - fosse, per uno dei maggiori artefici della sua espansione, un giusto e meritato riconoscimento. Salva però la coscienza della città di quanto essa deve a Chiesa: tanto che è sembrato naturale ad alcuni



ELISEO Il vostro teatro

direttore artistico
Giuseppe Patroni Griffi

Umberto Orsini Massimo Popolizio
e Giuliana Lojodice
COPENAGHEN
di Michael Frayn regia Mauro Avogadro
CSS Udine-Emilia Romagna Teatro

Annamaria Guarnieri
e Danilo Nigrelli
LA TEMPESTA
di William Shakespeare regia Antonio Latella
Teatro Stabile dell'Umbria

Arnoldo Foà
NOVECENTO
di Alessandro Baricco regia Gabriele Vacis
Aldo Miguel Grompone e Monique Veaut

Carlo Giuffrè con Nello Mascia
MISERIA e NOBILTA'
di Eduardo Scarpetta regia Carlo Giuffrè
Diana OR.I.S.

Gabriele Lavia
L'AVARO
di Molière
regia Gabriele Lavia
Compagnia Lavia

Giulia Lazzarini
GIORNI FELICI
di Samuel Beckett regia Giorgio Strehler
Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa

Giuliana De Sio con Rino Marcelli
**NOTTURNO DI DONNA
CON OSPITI**
di Annibale Ruccello regia Enrico Maria Lamanna
Eventi Spettacolo 3000 srl

Vincenzo Salemme
"LA GENTE VUOLE RIDERE!"
scritto e diretto da Vincenzo Salemme
Diana OR.I.S. - "Chi è di scena!"

Franca Valeri Urbano Barberini
IL GIUOCATORE
di Carlo Goldoni regia Giuseppe Patroni Griffi
Compagnia del Teatro Eliseo

Giuseppe Pambieri Lia Tanzi
e Micol Pambieri
IL FU MATTIA PASCAL
regia Piero Maccarinelli
di Tullio Kezich da Luigi Pirandello
Teatro Stabile di Catania Compagnia del Teatro Moderno

PICCOLO
ELISEO
TEATRO STUDIO

ABBASSO IL SIPARIO!

Massimo De Francovich
**FRAMMENTI DI UN
DISCORSO
AMOROSO**
di Roland Barthes

Carla Chiarelli
e Fabrizio Parenti
**DIALOGO
e IL CORMORANO**
di Natalia Ginzburg

Bebo Storti
MAI MORTI
di Renato Sarti

Accademia degli Artisti
e Numerofili
PHAEDRA'S LOVE
di Sarah Kane

Accademia Perduta
**LA STORIA
DI UN SOLDATO**
di Marcello Chiavazza

E.R.T. - C.T.B.
DINNER PARTY
di Pier Vittorio Tondelli
Adriana Asti
**STRAMILANO
(DienÖTT)**

Michela Cescon
e Valter Malosti
INVERNO
di Jan Kossé

Roberto Herlitzka
Milena Vukotic
**LASCIAMI ANDARE,
MADRE**
di Lisa Wertmüller
e Heiga Schneider

Valeria Moriconi
Massimo De Francovich
GIN GAME
di D. L. Coburn

Eccezionali vantaggi

Scopri le offerte speciali per il Piccolo Eliseo. Se acquisti una delle Card promozionali dedicate, scegli i tuoi spettacoli preferiti a solo € 11!



www.teatroeliseo.it

Botteghino Teatro Eliseo
Via Nazionale 183 100184 Roma | Tel. 06 4882114
Prenotazione Gruppi
ELISEE Promo | Tel. 06 70319901

Locanda del Glicine
www.locandaatglicine.com

CAPITALIA
GRUPPO BANCARIO

Gianfranco
Jannuzzo

Paola
Quattrini in

21 ottobre
2003

...è molto
meglio in 2

19 dicembre
2003

Giulio Scarpati e
Chiara Noschese e Enzo Garinei

AGGIUNGI
UN POSTO
A TAVOLA

Massimo Ghini
Serena Autieri in

17 febbraio
2004

Vacanze
Romane
il musical

13 aprile
2004

CHICAGO



Stagione
2003/2004

Le produzioni
MUSIC 2

amici dire al momento del decesso che la nuova sede dello Stabile è già diventata di fatto, così com'è stato il nuovo Piccolo per Strehler, il Teatro Ivo Chiesa. E siccome qualcuno ha voluto ripetere, magari a denti stretti, che la dedizione di Chiesa alle sorti dello Stabile lo aveva portato a essere, qualche volta, poco generoso verso le altre realtà teatrali del capoluogo ligure, quasi ad affermare una condizione di monopolio del "suo" teatro, converrà ricordare, per debito di giustizia, tre cose. La prima, che le condizioni della cultura e del teatro a Genova lo avevano costretto a vigilare, senza debolezze, su ogni fase di crescita dello Stabile. La seconda, che nella difesa della sua "creatura" aveva sempre avuto l'accortezza di non chiudersi al nuovo, e di fare della scuola dello Stabile un vivaio di energie giovani. E la terza - di carattere più privato se si vuole, ma significativa - che, cresciuto alla sua scuola e diventato impresario, il figlio ha saputo diventare non soltanto uno scopritore di giovani talenti, ma una figura di punta del nuovo teatro.

Attori nostrani e registi europei

Non si può non evidenziare, ancora, la sua capacità di attirare nell'orbita dello Stabile genovese grandi primedonne come Valeria Valeri, Lina Volonghi e, in questi anni, Mariangela Melato. Così com'è doveroso ricordare che attori come Alberto Lionello, Eros Pagni, Ferruccio de Ceresa o Ugo Maria Morosi debbono molto alla sua perspicacia di talent-scout; e inscrivere fra i suoi meriti la visione "europea" del suo lavoro per la fiducia e gli spazi accordati a registi come Otomar Krejca, Benno Besson o Alfredo Arias, e questo mentre altri Stabili continuavano a preferire regie "autarchiche". Ma resta ancora da dire di un altro Ivo Chiesa, dell'uomo di teatro che non si tirò mai indietro nel contribuire ai tentativi di disincagliare il teatro italiano dalle secche del consociativismo assistito, di sferzare gli Stabili quando rischiavano di soccombere - pericolo tuttora imminente - ai condizionamenti dei politici, della burocrazia ministeriale, del grigiore della routine. Sono stato testimone di decine di suoi appassionati interventi in convegni, assemblee, sedute di commissione in cui l'urgenza di superare la crisi in cui si dibatte un teatro italiano senza regole e progetti culturali, attraverso spinte riformatrici, portavano, in confusi dibattiti, le ragioni del buonsenso, della misura, dell'onestà. Chiesa ha sempre voluto fra l'altro, in un teatro che rischia di soccombere agli arbitrii e ai capricci della regia critica, conservare giudiziosi equilibri fra la parola, il regista, l'attore.

E se la sua ultima fatica, di componente la commissione ministeriale per la prosa, è stata interrotta dalla malattia, ma anche dalla nociva, diffusa tendenza a non ascoltare chi dall'esperienza ha tratto motivi di saggezza, anche questo ci fa dire, adesso, che il Grande Vecchio dello Stabile di Genova davvero ci mancherà. ■

ADDIO A PAOLO LUCCHESINI critico polemico e morale

Una cosa è certa: in pochi amavano il teatro più di lui. Perché lui, Paolo, lo amava davvero; e - ricordo personale di chi scrive - come pochi era capace di far sentire questa passione, e questa emozione. Eppure non amava i voli pindarici, né nel raccontare né nello scrivere recensioni e libri: amava essere rimasto un uomo semplice, che parlava e che scriveva senza intellettualismo e senza toni ispirati o "letterari". Paolo Lucchesini è stato un uomo che si è fatto sentire, nel mondo del teatro soprattutto toscano: in molti, che poi hanno avuto successo e che si sono conquistati un apprezzamento a livello nazionale, gli devono tanto, e del resto non si sognerebbero mai di negarlo. L'elenco sarebbe lungo. Era un vero toscano, un vecchio toscano, ci viene da dire. La sua polemica, la sua morale, il suo buonsenso erano spogli, diretti, tipici di una stirpe che ha una tradizione illustre, in questo. Tutte toscane - veniva in mente, quasi, Cacciaguida a sentirle - le sue invettive aspre, mai cattive, spesso sacrosante contro quello che proprio non andava (e non va) nel mondo del teatro: le assurdità, i dilettantismi rivestiti di tronfie presunzione, le "bande", i clientelismi privati e politici. All'inizio della carriera si era conquistato - con impegno e anche con umiltà - una sua statura di critico tra quelli dei giornali che contano. Aveva amato il teatro anche da regista, prima, e poi da autore, o meglio da drammaturgo-adattatore (da Palazzeschi e Clara Sereni): con la stessa gioia, più grande di quelle che si possono raccontare, del creare spettacoli, era tornato a fare il regista per un gruppo di giovani ex tossicodipendenti. Ma questo non era noto a nessuno, perché non amava far sapere certe cose. Lo stesso silenzio, ben presto, era calato su quella malattia che, nemmeno sessantenne, lo aveva tolto di scena, prima ferendo in maniera irreparabile la sua mente e poi il suo fisico. Ma, quando già stava male, cercava - disperatamente - di stare vicino al suo mondo, al "suo" teatro, e a quella gente del palcoscenico cui aveva legato la sua vita e la sua carriera di giornalista.

Francesco Tei



In apertura, Ivo Chiesa in un'immagine degli anni '80 e, nella pag. successiva, con Luigi Squarzina agli inizi della condirezione allo Stabile genovese, negli anni '50; a destra, Paolo Lucchesini.

ARENA DEL SOLE

Nuova Scena

teatro stabile di Bologna

Abbonamenti stagione 2003-2004



ABBONAMENTO INTERACTION 12 SPETTACOLI

23 ottobre - 9 novembre

NUOVA SCENA - ARENA DEL SOLE
TEATRO STABILE DI BOLOGNA

KONARMIJA L'ARMATA A CAVALLO

di e con Moni Ovadia
tratto da *L'armata a cavallo*
di Isaac Babel
regia Moni Ovadia
PRIMA NAZIONALE

12 - 16 novembre

Franco Branciaroli in

CALIGOLA

di Albert Camus - regia Claudio Longhi

26 - 30 novembre

Claudio Bisio in

I BAMBINI SONO DI SINISTRA

testi da Michele Serra e Giorgio Terruzzi
canzoni di Fabrizio De André
regia Giorgio Gallione

3 - 7 dicembre

CTB TEATRO STABILE DI BRESCIA
EMILIA ROMAGNA TEATRO FONDAZIONE

LA BROCCA ROTTA

di Heinrich von Kleist
traduzione e regia Cesare Lievi
con Franca Nuti, Gian Carlo Dottori

8 - 11 gennaio

Vincenzo Salemme in

COSE DA PAZZI! OVVVERO "LO STRANO CASO DI FELICE C."

commedia scritta e diretta da
Vincenzo Salemme
spettacolo presentato in collaborazione con
TEATRO EUROPAUDITORIUM (PALACONGRESSI)

21 - 25 gennaio

EMILIA ROMAGNA TEATRO FONDAZIONE
TEATRO STABILE DI CATANIA

VECCHI TEMPI

di Harold Pinter - regia Roberto Andò
con Umberto Orsini
Greta Scacchi, Valentina Sperti

29 gennaio - 1 febbraio

BALLET CRISTINA HOYOS

TIERRA ADENTRO

coreografia Cristina Hoyos

11 - 15 febbraio

E.A.R. TEATRO DI MESSINA

UNO SGUARDO DAL PONTE

di A. Miller - con Sebastiano Lo Monaco
regia Giuseppe Patroni Griffi

18 - 22 febbraio

Giulio Bosetti in

LA SCUOLA DELLE MOGLI

di Molière
regia Jacques Lassalle

3 - 7 marzo

TEATRO STABILE DELL'UMBRIA

LA DODICESIMA NOTTE*

di William Shakespeare
regia Antonio Latella

18 - 21 marzo

PILOBOLUS DANCE THEATRE

coreografie: Moses Pendleton
Daniel Ezralow e altri

27 - 30 aprile

TEATRO EUROPAUDITORIUM (PALACONGRESSI)

BREGOVIC'S CARMEN CON IL LIETO FINE

23 ottobre - 9 novembre (Sala Grande)

NUOVA SCENA - ARENA DEL SOLE
TEATRO STABILE DI BOLOGNA

KONARMIJA L'ARMATA A CAVALLO

di e con Moni Ovadia

10 - 12 dicembre (Sala Grande)

Ivano Marescotti in

IL SILENZIO ANATOMICO

di Raffaello Baldini

13 - 21 dicembre (Sala Interaction)

NUOVA SCENA - TEATRO STABILE DI BOLOGNA

In collaborazione con NEMKAMÉ

BAGNACAVALL

con Ivano Marescotti
regia Elena Bucci

13 - 14 gennaio (Sala Grande)

ELSNOR - TEATRO STABILE DI INNOVAZIONE

I PROMESSI SPOSI ALLA PROVA

di Giovanni Testori - con Virginio Gazzolo
regia Maurizio Schmidt

3 - 22 febbraio (Sala Interaction)

NUOVA SCENA - TEATRO STABILE DI BOLOGNA

IL MIO PEGGIORE AMICO

con Roberto Malandrino
e Paolo Maria Veronica
PRIMA NAZIONALE

25 - 26 febbraio (Sala Grande)

KOREJA E RAZI DI ALMAMEGRETTA

BRECHT'S DANCE

LA DANZA DEL RIBELLE

3 - 7 marzo (Sala Grande)

TEATRO STABILE DELL'UMBRIA

LA DODICESIMA NOTTE*

regia Antonio Latella

9 - 14 marzo (Sala Grande)

Danielle Luttazzi in

SESSO CON LUTTAZZI 2004

18 - 28 marzo (Sala Interaction)

NUOVA SCENA - TEATRO STABILE DI BOLOGNA

DIALOGO COL SEPOLTO VIVO

di e con Vittorio Franceschi
PRIMA NAZIONALE

26 - 27 marzo (Sala Grande)

COMPAGNIA KATZENMACHER

QUALI FANTASMI*

tre atti unici di
Eduardo De Filippo
regia Alfonso Santogata

ABBONAMENTO DOMENICA TEATRO (10 SPETTACOLI)

26 ottobre, ore 16

L'ARMATA A CAVALLO

16 novembre, ore 16

CALIGOLA

7 dicembre, ore 16

LA BROCCA ROTTA

11 gennaio, ore 16

COSE DA PAZZI!

25 gennaio, ore 16

VECCHI TEMPI

1 febbraio, ore 16

TIERRA ADENTRO

15 febbraio, ore 16

UNO SGUARDO DAL PONTE

22 febbraio, ore 16

LA SCUOLA DELLE MOGLI

7 marzo, ore 16

LA DODICESIMA NOTTE

21 marzo, ore 16

PILOBOLUS DANCE THEATRE

ALL'ARENA CON VERGNANI

21 e 22 gennaio, 25 febbraio, 20 aprile

STORIE

con Paolo Vergnani, Nicola Grande - regia Marco Marchegiani

CARTA ARENA

Abbonamenti menu a 4-6-8-16 rappresentazioni con spettacoli e date a libera scelta

CARTA ARENA MENU CLASSICO

Date, spettacoli e posti devono essere scelti al momento dell'acquisto della Carta nel corso della campagna abbonamenti.

CARTA ARENA MENU LIBERO

la scelta di ciascun spettacolo e data può avvenire anche successivamente all'acquisto della carta, in qualunque momento della stagione dopo il termine della campagna abbonamenti (a partire dal 15 ottobre) e entro 8 giorni dalla data scelta.

OLTRE L'ABBONAMENTO

27 dicembre - 6 gennaio (Sala Grande)

NUOVA SCENA - ARENA DEL SOLE - TEATRO STABILE DI BOLOGNA

SE PERDO TE

commedia all'italiana di Daniele Sala e Francesco Freyrie
testi Francesco Freyrie - con Vito - regia Daniele Sala

20 gennaio (Sala Interaction)

TEATRO REON

COME VI PIACE

UNA FAVOLA D'AMORE SENZA SIPARIO
adattamento e regia Fulvio Ianneo

24 - 25 marzo (Sala Grande)

Alessandro Haber in

BUKOWSKI

CONFESSIONE DI UN GENIO
regia Giorgio Gallione

NORDISK TEATELABORATORIUM ODIN TEATRET

15 - 16 aprile (Sala Grande)

SALE*

17 aprile (Sala Grande)

ODE AL PROGRESSO*

aprile, date da definire (Sala Interaction)

NUOVA SCENA - TEATRO STABILE DI BOLOGNA

LEOPARDI. LETTERA A UN GIOVANE DEL 20° SECOLO

interpretata da Virginio Gazzolo

PROGETTO IDEA E SCENA

3 - 7 dicembre (Sala Interaction)

NUOVA SCENA - ARENA DEL SOLE - TEATRO STABILE DI BOLOGNA

DA AGAMENNONE A... BOSSI

testo Carlo Monaco - ideazione Enzo Robutti
con Carlo Monaco, Enzo Robutti
regia Gabriele Marchesini

Il cratere di Pirandello



Tre atti di Francesco Principato
PREMIO VALLECORSI 2003

Premessa dell'autore

Credo nell'immortalità del teatro, nella continua catarsi dell'opera teatrale ad ogni rappresentazione. Credo che la rappresentazione sia il mezzo dell'immortalità del teatro e di ogni testo. Per questo credo che l'autore teatrale, quando consegna il suo lavoro, debba cedere le vesti della commedia a chi le voglia indossare. La commedia è dell'autore fino a quando non finisce di scriverla. Per coerenza alle mie convinzioni, le note didascaliche (o di regia?) sono ridotte al minimo, come minima è l'atmosfera di fondo. Sogno di vedere una, dieci, cento rappresentazioni tutte diverse nell'allestimento: serio, grottesco, tragicomico, ecc. Poiché voglio cedere, a chi vorrà indossarli, abiti molto ampi.

Francesco Principato

Atto I

L'ufficio del sostituto procuratore della Repubblica presso il tribunale di Agrigento. Arredamento come da normale ufficio: scrivania con un computer, libreria, alcune sedie e quel che si vuole. Ingresso e finestra.

All'apertura del sipario la scena è vuota. Dalla porta entra Antonino Alessi. Sbadiglia, è assennato. Posa la cartella ai piedi della scrivania. Si siede al suo tavolo, aziona il computer, aspetta. Guarda il monitor e gesticola. Si alza a raccogliere la cartella.

Alessi - *(Rivolgendosi al computer)* Ma quanto ci metti ad accenderti? Sei più lento di me quando mi sveglio. *(Gesticola. Gira per la stanza. Torna a sedersi, ad armeggiare al computer)*
Bussano e subito entra il procuratore capo Franchi scuotendo un giornale.

Franchi - Buongiorno! L'ho sentita arrivare. Ancora più tardi stamattina eh? *(Agita il giornale sotto il mento del subordinato).* Dottor Alessi, ma che ci fu?

Alessi - *(Si alza, gli va all'incontro)* Buongiorno capo. Un morto, ma...

Franchi - Un morto?

Alessi - Ma si è trattato di un incidente domestico. Però il sopralluogo è durato fino alle due.

Franchi - *(Tergiversa, nasconde il giornale dietro la schiena)* Un incidente? Allora ce la sbrighiamo subito?

Alessi - Sì. Ma dobbiamo verificare. Si potrebbe configurare il reato di abbandono di incapace. Da parte del figlio.

Franchi - Era invalido? Il morto intendo dire.

Alessi - Ho dato disposizioni all'ispettore Bellazzi di verificare e di sentirlo. Il figlio, naturalmente.

Franchi - L'ispettore Bellazzi

sa il fatto suo. Lo sa fare il poliziotto. Sa quando spremere e quando assuppare. Lui che ha detto? Incidente?

Alessi - *(Annuisce)* Incidente.

Franchi - E allora incidente è.

Alessi - *(Guarda l'orologio)* È veramente tardi. Dovrebbe arrivare a momenti. L'ispettore Bellazzi. È stato lui a chiamare il magistrato di turno e il magistrato di turno ero io. Non mi ero ancora addormentato. Ho raggiunto il luogo e...

Franchi - *(Non riesce a nascondere più l'impazienza)* Ne parliamo dopo. Dopo, con l'ispettore.

Alessi - Allora non si riferiva a stanotte, vero? La mattina non sono mai molto perspicace. Allora non sono ancora arrivati i verbali della polizia?

Franchi - Non ha appena detto che deve venire Bellazzi? Sicuro che li porterà lui.

Alessi - Giusto. Aspettiamo.

Franchi - Aspettiamo. *(Mostra il giornale)* Sì, ma che ci fu? Ieri. Che è successo ieri?

Alessi - Ieri? Alla conferenza stampa?

Franchi - Sdiamoci, sediamoci. Vah!

Alessi - *(Siedono davanti alla scrivania)* La conferenza stampa è stata brevissima.

Franchi - *(Dispiega il giornale sul tavolo)* Guardi qua!

Alessi - *(Si alza a guardare il giornale)* Anche oggi la foto del vaso?

Franchi - Legga!

Alessi - *(Legge)* Blitz della procura al museo S. Nicola. Indagini sulle ceneri di Pirandello? *(Si porta una mano alla fronte)* Esagerazioni. Lo so. Lo so che lei è contro queste cose. Contro le manette facili, contro i processi in piazza, contro le fughe di notizie. Tutti i colleghi mi avevano avvisato. E in questi pochi mesi l'ho potuto constatare di persona. Mi dispiace. Veramente.

Franchi - *(Si alza in piedi)* Cos'è che le dispiace?

Alessi - Non volevo. Assolutamente no. Ma che facevo? Non rispondevo? Non gli dicevo chi ero? Non dovevo intramettermi. Questo sì. Non dovevo fare quella domanda. Dovevo tacere. Mi deve scusare. *(Usa gesti di stizza, falsamente esagerati)* Ma questi cronisti di paese sono intollerabili. Ha ragione lei: sono dei calunniatori. Imbrogliono i loro lettori. *(In crescendo)* E già! Sono pagati a articolo e a lunghezza d'articolo. Sono pagati a peso. Al peso delle stronzate che raccontano.

Franchi - Minchiate!

Alessi - *(Sorpreso)* Prego?

PERSONAGGI

Gerlando Franchi - Procuratore
Antonino Alessi - Sostituto procuratore
Vittorio Bellazzi - Ispettore di polizia
Giuseppe Canino - Indiziato
Vincenzo Marletta - Professore in pensione,
presidente del Centro studi pirandelliani
Guido Castelli - Direttore del museo
Nunzio Martello - Ex sovrintendente beni
archeologi
Calogera Gallo - Archeologa

Franchi - *(Sorridente)* Lasci perdere queste minchiate. Scusci di carta e cubbaita nenti.

Alessi - Come ha detto?

Franchi - *(Si siede, invita a sedere Alessi)* A cubbaita. Eh! Lei non è di qua. Il dolce con le mandorle. Non lo fanno al suo paese, vero? Vabbè che è continentale. Ma è quasi un anno che sta qua.

Ancora non l'ha assaggiata? A me, a noi interessa la cubbaita, la sostanza. L'incarto lo lasciamo ai giornalisti. Su, mi racconti. *(Alessi guarda stupito)* E allora?

Alessi - Ma niente. La conferenza stampa...

Franchi - Della conferenza stampa c'è il resoconto preciso su "La Sicilia". Lei piuttosto. Che vuol dire: se fosse falsa la fonte?

Alessi - C'è anche questo sul giornale?

Franchi - Dottor Alessi, come nei verbali. A di erre: a domanda risponde. Lei a domanda mi domanda! Allora, che ha sciaurato? Cosa ha scovato il suo fiuto?

Alessi - *(Si rilassa)* È un'idea balzana che mi è sorta così.

Franchi - Balzana? Vabbè che lei è in procura da poco. Ma pure io la conosco e senza bisogno di colleghi. Meglio di quanto lei creda. Non la chiami idea. Ipotesi. A quale ipotesi di reato ha pensato?

Alessi - Reato! Ho pensato: visto che le ceneri prese dall'urna cineraria...

Franchi - Urna. La chiama urna? Quello è un vaso greco di inestimabile valore, fra i più perfetti finora rinvenuti. E il dipinto, perfetto, rappresenta il mito attico. Non lo conosce il mito? Il mito di Tereo, re di Tracia e marito di Procne, che si innamora della cognata Filomela e la violenta. E i soliti pupari dell'Olimpo trasformano tutti in uccelli. Un mito attico molto conosciuto. Ma lasciamo perdere la mitologia. E non parliamo per ora di reati. Ma a lei cosa è venuto in mente?

Alessi - Ho pensato: se quelle ceneri non sono di Luigi Pirandello, può darsi appunto che il vaso non sia quello che le ha conservate.

Franchi - *(Appoggia le mani sulle spalle di Alessi)* Geniale! Lei è meglio di un cimico. Ha visto come succedono le cose? Al sovrintendente viene la fisionomia di fare analizzare i rimasugli delle ceneri del cratere. Per avere il suo quarto d'ora di notorietà. Non gli è bastata la rinomanza del ritrovamento del vaso sperso nei magazzini sotterranei del museo. No! Vuole la grande platea. Dopo i resti di Federico Il vuole scoprire il dna del grande drammaturgo.

Ma all'annuncio del buco nell'acqua a lei scappa una risata, leggendo che il risultato è stato negativo. Ieri. Questo ieri. E oggi la grande intuizione.

Alessi - *(Si scrolla le mani di dosso)* Macché! È stata un'idea insensata. Quel vaso è ancora al museo a pavoneggiarsi. Altro che falso.

Franchi - E che significa che sta al museo? E che ne capiscono quelli, i catalogatori? Picciotti tolti dalla disoccupazione dagli onorevoli del momento, dalla solita legge di eterno precariato. I tecnici? Sono ancora ancora

un paio quelli che sanno distinguere un vaso greco da un bummulo. Ma lo sa che otto anni fa il sovrintendente mi aveva richiesto un sequestro di reperti? E lo sa cosa erano quei reperti? Il magazzino di uno che ha la bancarella ai templi. Che ne capiscono. Questo direttore? È stato messo lì dopo che si sono giocati il vecchio, quello sì che era bravo. Passione! Ci metteva la passione nel suo lavoro. Se lo sono giocati con la storia degli abusivi, per la sua tolleranza, dicono.

Alessi - (*Interrompendo*) Per vedere le costruzioni abusive non ci vuole l'occhio dell'esperto.

Franchi - Appunto. Trent'anni fa, quando le hanno costruite queste case, dov'erano questi nuovi tutori della legalità? C'erano già, non sono nati ieri: sovrintendenti, sindaci, consiglieri provinciali, deputati, senatori. C'erano, magari erano di altri partiti ma c'erano.

Alessi - E i procuratori?

Franchi - (*Si blocca. Medita. Gli punta il dito*) Mi meraviglia! Dottor Alessi, mi meraviglia. Non si procede d'ufficio per questi reati. Non lo sa o se l'è scordato?

Alessi - (*Abbassa lo sguardo*) Mi scusi, non mi riferivo a lei. Ha ragione.

Franchi - (*Gli appoggia la mano sulla spalla*) E poi le voglio dire una cosa. La dico a lei. In pubblico non posso dirlo perché... lei lo sa perché. Dopo trent'anni anche un omicidio cade in prescrizione. Dopo tutti questi anni anche un assassino ha estinto il suo reato. Non è più perseguibile. E una casa abusiva è peggio di un assassinio? È così o no? Ma io non lo posso dire perché sono l'insabbiatore. E insabbio, a volte. A volte anche le mie convinzioni.

Alessi - È proprio così.

Franchi - Ma torniamo al nostro discorso, vah. Cosa ha detto lo scienziato?

Alessi - Il professor Benigni ha semplicemente ribadito che le ceneri esaminate non sono resti umani.

Franchi - (*Indicando il giornale*) Risulta che lei abbia avuto partecipazione attiva alla conferenza stampa.

Alessi - (*Si alza, cammina per la stanza*) Ho chiesto se i resti erano o meno materia organica.

Franchi - E allora?

Alessi - Di essere organica era organica. Così ha risposto: come quanto può essere, ed è, organico un vegetale. Pianta, legno, foglia. Insomma: gli hanno fatto esaminare cenere. Ma cenere nell'accezione più comune del termine. Può essere legna arsa, carbonella, cenere. Cenere cenere. Come quella di sigaretta insomma, di un portacenere.

Franchi - (*Ridendo*) Un portacenere! E che ha detto il sovrintendente?

Alessi - (*Sorride forzato*) Ha cercato di minimizzare. Però quando ho risposto alla sua domanda...

Franchi - A lei ha domandato? E che le ha domandato?

Alessi - Quando ho ipotizzato se fosse falsa la fonte. Mi ha chiesto chi fossi.

Franchi - E lei si è presentato. Ed è scoppiato il putiferio. (*Va a prendere il giornale*) Il falso delle ceneri, blitz al museo, falso il cratere attico, eccetera eccetera. Ma quelli non saranno mai in grado di scoprirlo.

Alessi - Scoprire cosa?

Franchi - Il falso. Se il vaso è falso. Dobbiamo farlo noi.

Alessi - Noi?

Franchi - Non noi noi. Dobbiamo richiedere il sequestro per farlo analizzare.

Alessi - (*Cancelletta il mezzo sorriso*) Ma è sicuro di quello che dice? Mi scusi se mi permetto. Ma per avanzare al gip un'istanza di sequestro occorrono indizi concreti, reati seri.

Franchi - (*Lo interrompe con la mano sulla spalla, con piglio grave*) E quali sono i reati per ridere? Quando il suo cervello ha elaborato l'ipotesi che lei ha esternato con la domanda al direttore, stava raccontando una barzelletta? Non mi sembra che il sovrintendente Castelli, l'illustre e storico paladino del parco dei templi, abbia riso. Ha riso?

Alessi - Non ha riso. Anzi.

Franchi - (*Sospira*) Comunque non si preoccupi: la firmerò io la richiesta di sequestro. E poi il vaso resterà lì dov'è. Fino a quando decideremo cosa fare. Tanto...

Alessi - Tanto cosa?

Franchi - Tanto sono abituati a tenere materiale sotto sequestro. Mi viene da ridere. Sarà nominato custode giudiziario. Non c'è da ridere?

Alessi - Chi sarà nominato custode? Il direttore? E che c'è da ridere?

Franchi - (*Ride di gusto*) Alessi, sono le undici. Il direttore del museo, il sovrintendente. In pratica l'attuale custode. Vabbè, lei è nuovo. Mi spiego. Quando si effettua un sequestro di oggetti che potrebbero avere un certo valore artistico, quadri, roba archeologica, gli oggetti vengono portati nel caveau del museo e il direttore viene nominato custode giudiziario. Non le viene da ridere adesso?

Alessi - Ma quel vaso è esposto, l'ho visto stamattina. Non è nel caveau.

Franchi - E noi non è che glielo facciamo portare via. Può restarci esposto. Fin quando lei, lei avrà trovato il modo di confermare la sua idea balzana. (*Non ride più*) Non se la sente? Allora le conviene tornare al museo, o indire un'altra conferenza stampa. E confessi che al museo ha fatto solo una battuta, per ridere.

Alessi - (*Guardandolo negli occhi*) Che sta cercando di dirmi?

Franchi - (*Si riprende il giornale*) Dottor Alessi, è la prima volta che finisce sul giornale? Intendo dire qui, dalle nostre parti. Tenga, glielo regalo. E... non si preoccupi. In queste cose non c'è da preoccuparsi. Torni al suo lavoro. Tranquillo. Ci sono io a parlarle il... A parare tutto. (*Gli indica la poltrona dietro la scrivania*) Torni al suo lavoro. Un'altra cosa: più tardi verrà il professore Marletta, mio amico, per discutere di questo vaso. Poi la chiamo. La lascio al suo lavoro.

Alessi - A proposito di lavoro. (*Si porta al suo tavolo, apre una carpenta, estrae un foglio*) Volevo chiederle una cosa.

Franchi - (*Si avvicina alla scrivania*) Prego, mi dica pure.

Alessi - (*Titubante*) È da un po' che ci ragiono.

Franchi - Di che si tratta?

Alessi - (*Gli mostra il foglio*) La richiesta di rinvio a giudizio per Guardo Nicola inteso Napolitano. Contraffazione di materiale protetto da diritti d'auto-

re. Neanche questa volta ha voluto fare il nome del fornitore di canzoni napoletane e giochi per *Play Station*. Sono sicuro che il maresciallo avrà dato tempo a lui, ma più probabilmente a suo figlio, di occultare le scorte. Non mi viene di scrivere, di completare la richiesta di rinvio a giudizio. Di redigere la richiesta di condanna.

Franchi - Eh sì! Stavolta o' Napulitano lo càzzarano. È sotto sospensione. Un po' di carcere se lo farà.

Alessi - Appunto!

Franchi - (*Lo guarda con occhi a fessura*) E che mi vuole dire?

Alessi - Se lo merita?

Franchi - Che cosa? Di finire tra i malacame? Può darsi che così delinquente lo diventi davvero. E secondo lei non lo è, vero? Eheee! E si sbottoni una volta, non abbia paura a mostrarsi omo. Ha visto che comincia a capire! Se ad ogni cane che passa gli tiri una pietra... È il proverbio, non le stavo dando del tu. Lo conosce, vero? Non il proverbio, Guardo Nicola. Ha visto come diventa difficile? Ma com'è che lo conosce?

Alessi - Me ne ha parlato il maresciallo Pinna.

Franchi - Lo conosce per interposta persona? Ma lo conoscerà. Ci conosciamo tutti qui. E diventa sempre più difficile. E allora... (*Chiedendo con la mano*) E allora?

Alessi - E allora che facciamo?

Franchi - Lei! Che vuole fare lei. Ho emesso avocazione? No! Io posso solo darle consiglio.

Alessi - Glielo sto chiedendo: che faccio?

Franchi - Ora ci siamo. Derubrichi. Acquisto per uso. Acquisto e uso e non produzione e vendita. Il maresciallo le ha procurato prove di contraffazione? No. Ci sono testimonianze di acquirenti? No. Derubrichi. Proscioglimento e con una sanzione amministrativa sinni esce. Però al giudice delle udienze preliminari ci parla lei.

Alessi - Ci posso parlare?

Franchi - (*Gli punta il dito, lo scuote per un rimprovero digitale*) È lei che si è sempre fissato a usare solo i canali dei verbali, istanze, note. Parli, parli. (*S'incammina verso la porta*) E appena arriva Bellazzi mi chiami. O venite da me. Faccia un po' come vuole. (*Si gira sulla porta*) Un'altra cosa. La motivazione del ricorso in appello. A che punto è?

Alessi - (*Indica il computer*) Sto finendo di stendere la bozza.

Franchi - Lei s'è amminchiato con questo appello.

Alessi - (*Si alza ad accompagnare il superiore*) Ma quella sentenza non ha senso!

Franchi - Ma così facendo farà incazzare il presidente del tribunale. Vabbè! Mi raccomando allora. Non meno di venti pagine. Almeno tante quante la motivazione della sentenza. E per lei la prossima settimana nessun nuovo carico. Ha già un cadavere e... deve dedicarsi al cratere di Pirandello. (*Si gira proprio sulla porta*) Ma è sicuro che al napolitano non lo conosce? (*Esce chiudendosi la porta*)

Alessi - (*Torna a sedere alla sua scrivania, armeggia col computer, parla da solo*) Venti pagine almeno. Ecco qua l'appello. Facciamo uno schema.

(*Traccia a penna su un foglio*) Da un lato le sanzioni del dispositivo, aggravanti e attenuanti generiche e specifiche; dall'altro lato minimo e massimo della pena, aumento per l'aggravante e diminuzione per

l'attenuante; somma e sottrazione. Adesso non mi resta che riportare nel Word. Cominciamo a trascrivere: articolo del codice penale, requisitoria del pubblico ministero, arringa dell'avvocato difensore. Aggiungiamo qualche bella frase, qualche lontanissimo riferimento ai principi costituzionali della rieducazione della pena. E sono altre tre pagine. E adesso il nocciolo dell'appello. Starebbe in una trentina di righe: discordanza fra attenuanti generiche dell'articolo 62 bis c.p. e non applicabilità ai sensi dell'articolo 60 c.p. terzo comma. Errore di fatto e di diritto. Non mi resta che stendere il tutto. Stamparlo e la bozza all'attenzione del procuratore capo Franchi è pronta. Venti pagine almeno.

Vediamo così quante sono. *(Bussano)* Avanti!

Bellazzi - *(Entrando)* È permesso?

Alessi - *(Si alza)* Ispettore! La stavo aspettando. *(Gli indica la sedia)* Si accomodi.

Bellazzi - *(Posa sul tavolo una carpetta)* Ci sono i verbali degli interrogatori di stanotte e del sopralluogo. Anche quelli di stamattina, un'ora fa. Per questo ho tardato.

Alessi - Ottimo. Vediamo prima quello del figlio. Vediamo intanto di eliminare l'ipotesi dell'articolo cinquecentonovantuno del Codice Penale. Ha verificato l'assistenza domiciliare?

Bellazzi - Per il reato di abbandono?

Alessi - Abbandono di persona minore o incapace. Da sei mesi a cinque anni.

Bellazzi - Ma quale abbandono. Era accaduto da una signora. Ci andava tre volte al giorno. E il figlio lo andava a trovare ogni sera. Di verificare ho verificato. Però lei deve essere comprensivo, deve credermi sulla parola: verbale non ce n'è. La signora non aveva alcun titolo, però gli faceva l'insulina, gli preparava da mangiare e rassettava la casa. Tre volte al giorno: alle otto, a mezzogiorno e alle sette. Tre ore al giorno e settecentomila lire al mese. Il figlio ci andava ogni giorno quando usciva dal lavoro. Sicuramente il signor Iaconi non era abbandonato.

Alessi - *(Sorridente)* Va bene! Le credo anche senza verbale della signora. Iaconi figlio è assolto perché il fatto non sussiste.

Bellazzi - *(Perplesso)* Dottò, mi prende in giro?

Alessi - Quando mai? *(Mette di lato il fascicolo)* Parliamone anziché leggere gli "a domanda risponde". Così possiamo andare al sodo.

Bellazzi - Riassumiamo. A dare l'allarme sono stati i figli dell'inquilino del piano di sotto. Rientrando, verso le dieci, hanno sentito puzza di gas. Sono entrati in casa, pensando che il malodore provenisse dal loro appartamento, e subito dopo sono saliti al piano di sopra. La puzza l'hanno sentita più forte da dietro la porta del Iaconi. Si sono messi a gridare. Alle loro grida sono accorsi anche... *(Indica la carpetta chiusa)* gli altri due che erano nella piazzetta.

Alessi - *(Appoggia la mano sulla carpetta)* Gli altri due.

Bellazzi - Sono sempre di qui, del quartiere. Uno era per strada, l'altro abita nella palazzina di fronte. All'inizio erano indecisi e spaventati e non sapevano che fare.

Alessi - Fortuna che non hanno usato il campanello.

Bellazzi - *(Perplesso)* Fortuna? Fortuna che quelli

delle case popolari le manutenzioni chissà quando le fanno e se le fanno? Il campanello non funziona e neanche i citofoni. E non solo di questo appartamento. Hanno gridato ma dall'interno non hanno avuto risposta. La scala intanto si era riempita di tutti gli inquilini. A un certo punto hanno sfondato la porta.

Alessi - La porta era chiusa dall'interno con le mandate?

Bellazzi - Sì, con due mandate. Hanno tentato d'istinto di penetrare fino in fondo alla casa ma sono ritornati un paio di volte indietro per prendere aria.

Alessi - Mi chiedo: sempre al buio oppure le camere non erano sature?

Bellazzi - Vero! Adesso capisco. *(Titubante)* Non lo so. Se è stato culo o sono stati accorti a non accendere luci.

Alessi - *(Sorridente)* Fortuna. Poteva essere una strage.

Bellazzi - Saranno stati aiutati dalla luce dei lampioni della strada. Però prima hanno aperto i balconi e le finestre. E poi hanno fatto la scoperta.

Alessi - Tutti e quattro assieme?

Bellazzi - I due figli, Canino e ..

Alessi - E l'altro. Va bene, va bene. L'importante è: sono entrati assieme?

Bellazzi - Sì. Hanno anche chiuso la bombola del gas, hanno serrato la valvola. La vecchia cucina manca di qualche pomello, alcuni hanno solo l'alberino d'ottone. Uno di questi, in posizione aperta, corrisponde al fornello dove...

Alessi - C'era il pentolino con il latte bruciato. Il sopralluogo di stanotte me lo ricordo.

Bellazzi - Si sa, il latte è micidiale quando bolle.

Alessi - Riflettiamoci. Il signor...

Bellazzi - Iaconi Attilio.

Alessi - ...deve essersi allora addormentato sulla poltrona. Che ora erano?

Bellazzi - Quando i vicini se ne sono accorti erano le dieci e un quarto, dieci e mezza.

Alessi - *(Pensando)* In casa non manca nulla. Manca qualcosa in casa?

Bellazzi - Sembra di no. Come ha potuto constatare anche lei. Non c'è la minima traccia di ricerca.

Alessi - Sì, non c'era traccia di alcun rovistare.

Hanno confermato tutti di aver trovato il signor Iaconi in poltrona?

Bellazzi - Hanno detto che la vittima era proprio così. Solamente il Canino dice di averlo scrollato un pochino. Ha cercato di svegliarlo, dice. Poi sono entrati anche gli altri e gli hanno detto che era morto. Quello continuava a chiamarlo. Sono usciti nel balcone e quelli del piano di sotto hanno detto al padre di chiamare il centotredici. Da balcone a balcone. Sono rimasti lì fuori fino all'arrivo della nostra volante. È arrivata anche l'ambulanza. Hanno constatato il decesso. Poi gli agenti hanno chiamato me. E io a lei.

Alessi - Cosa ne pensa?

Bellazzi - *(Disorientato)* Cosa ne penso di cosa?

Alessi - Che idea s'è fatta del caso. Può essere un omicidio?

Bellazzi - *(Sollevato)* Per me si è trattato di un tragico incidente.

Alessi - *(Convincente)* Può anche essere che quel poveretto sia morto prima della fuga di gas. Ma che importa? Infarto o asfissia, che cambia? Anche per

me non è un decesso doloso. *(Penseroso)* No! Niente autopsia. Risparmiamogliela. Un incidente. Un tragico incidente. Ispettore, prosegua come di routine. Io preparo il nulla osta per la sepoltura.

Bellazzi - *(Indica ancora la carpetta)* Aspetti. E il resto?

Alessi - Resto? Che altro c'è?

Bellazzi - Stamattina Canino Luigi è andato nell'appartamento a rompere i sigilli.

Alessi - *(Scatta in piedi)* Cosa?

Bellazzi - I vicini di casa l'hanno visto in casa del Iaconi.

Alessi - E che ci faceva? Ma è reato! Ma com'è scemo?

Bellazzi - Normale non è. A me è sembrato mezzo matto. Ha raccontato di tentativi di suicidio e che il Signore però non lo vuole. No no. Normale non lo è, per niente.

Alessi - E dov'è adesso?

Bellazzi - A piangere in commissariato.

Alessi - L'avete fermato?

Bellazzi - Veramente è venuto a costituirsi. Cioè. I vicini l'hanno accompagnato a costituirsi.

Alessi - I vicini?

Bellazzi - Avranno avuto paura di complicanze e l'hanno costretto a costituirsi. E adesso aspettano in commissariato.

Alessi - Aspettano? Pure i vicini?

Bellazzi - No, Canino. Cioè lui e la ragazzina che ha messo incinta. I suoceri... Suoceri! I genitori della ragazza li hanno buttati fuori di casa tutti e due.

Alessi - *(Spazientito e implorante)* Oh Santo Iddio. Ispettore, e me lo dice adesso.

Bellazzi - *(Indica la carpetta)* Dottò, lì c'è il verbale del primo interrogatorio. Gliel'ho detto che c'è anche il verbale di stamattina.

Alessi - Va bene. Lo faccia portare qui. Devo interrogarlo subito. Intanto ho da presentare al gip la denuncia ai sensi dell'articolo trecentoquarantanneve, per la rimozione dei sigilli. Presento anche richiesta di mandato di perquisizione. Nell'ipotesi che in casa manchi qualcosa. Dov'è che abita questo Canino?

Bellazzi - Questo è un problema: non abita qui. È di Enna.

Alessi - Ma non aveva detto che abita di fronte?

Bellazzi - I suoceri. Sta con loro. Stava.

Alessi - Devo sentirlo subito. E poi dobbiamo fare un nuovo sopralluogo e più attento. Avvisi i suoi colleghi della scientifica. A proposito! Il ris!

Bellazzi - Il Reparto Speciale Investigativo?

Dobbiamo farli venire da Messina. Ma lo ritiene necessario?

Alessi - È per un'altra cosa. Ho un vaso da far analizzare. Niente che la riguarda. Per il sopralluogo vanno bene i tecnici della nostra questura. Non è che lei ha il recapito telefonico del ris? Io non ho mai avuto l'esigenza.

Bellazzi - *(Cerca l'agenda nella tasca della giacca)* Non credo di averlo. Nella rubrica in ufficio sicuramente sì. Posso informarmi mentre ordino la traduzione del Canino. *(Prende il cellulare nell'altra tasca)* Vedrà che ci metteranno pochi minuti a portarlo qui.

Alessi - *(Gli indica il telefono sul tavolo)* Usi il mio telefono.

Bellazzi - (Al telefono) Marchica, ciao. Sono Vittorio. Sono in procura, dal dottor Alessi. Dovete tradurre Canino qui, subito. Ho detto ora! Un'altra cosa: sulla mia scrivania c'è l'agenda. Mi puoi prendere il numero del ris di Messina? (Attende, scrive sul foglio di carta che gli porge Alessi) Grazie Nicola. (Chiude la comunicazione) Eccolo dotto'.

Alessi - (Legge il numero di telefono, ripone l'appunto in tasca) Grazie tante. Adesso occupiamoci del nostro caso. Dobbiamo rifare il sopralluogo con la scientifica. Mi deve rintracciare laconi figlio. Ci potrà aiutare. Controllare meglio se manca qualcosa in casa. Vediamo se c'è anche il furto, oltre alla rimozione di sigilli. Ispettore, c'è bisogno di dirlo? Canino dovrà essere trattenuto in stato di fermo.

Bellazzi - E la ragazzina incinta?

Alessi - E che vuole fermare anche lei? La fa riaccompagnare a casa.

Bellazzi - (Cantilenando) Non la vogliono. Deve restare con chi l'ha messa incinta. Qui così ragionato.

Alessi - Vabbe', mo' vediamo. Ci ragioniamo dopo, dopo aver deciso se convalidare il fermo.

Bellazzi - Dopo?

Alessi - Dopo l'interrogatorio, dopo il nuovo sopralluogo. Solleciterò anche le risultanze dell'ispezione cadaverica. E speriamo che il medico legale non mi chieda di ricorrere all'autopsia. Dopo. Dopo aver stabilito l'ipotesi di reato. Per ora siamo alla rimozione di sigilli. Appuriamo se c'è anche il furto. Ricontrolliamo la casa. Le chiavi dell'appartamento ce le ha sempre lei?

Bellazzi - Sì. Sono in commissariato nella busta sigillata, come da procedura. Me le ha date il figlio.

Alessi - (Sorpreso) Quelle del figlio? E le chiavi dell'appartamento?

Bellazzi - Dell'appartamento, e quali se no?

Alessi - Quelle che usava il padre! Quelle che erano in casa, insomma. Dove sono? (Si guardano in silenzio per alcuni secondi)

Bellazzi - (Riflettendo) Le chiavi.

Alessi - Comincio ad avere troppi dubbi.

Bellazzi - Sul decesso di laconi?

Alessi - Su questo Canino.

Bellazzi - Che possa aver commesso un omicidio? E simularlo così bene? Nooo! E perché poi? Furto? A me sembra proprio di no. In casa non c'era nulla di valore. Quelle poche cose sembrano ancora al loro posto. Secondo il figlio, soldi in casa ne teneva pochi. I risparmi, a libretto di deposito, li amministrava il figlio. Incassava lui, per delega, la pensione. Pagava lui anche la signora che non ho verbalizzato. Che motivo aveva? E poi farlo apparire un incidente col gas? Macché! È un povero mentecatto. Adesso che lo incontra se ne accorge, se ne convince anche lei.

Alessi - (Torna a sedersi) E allora che scascione aveva quello lì di andare a rompere i sigilli?

Bellazzi - Scascione? (Sorridente) Scusi dottor Alessi, ma detto da lei fa ridere. È da quando è morta mia nonna che non sentivo più scascione e parole simili.

Alessi - Influenza della passione del mio capo per Camilleri. Parla come i suoi personaggi.

Bellazzi - Il procuratore capo Franchi? Ma la sua passione non è Camilleri. Pirandello semmai. Pirandello è la sua passione.

Alessi - (Resta sorpreso a riflettere) Luigi Pirandello?

Bellazzi - Non lo sa? Lo sanno tutti. Anche dell'amicizia con il professore Vincenzo Marletta, il presidente del centro studi pirandelliani.

Alessi - (Soprappensiero) Marletta è il presidente del centro studi pirandelliani? Certo! Adesso capisco. Capisco perché ha insistito affinché andassi alla conferenza stampa. Un'inchiesta per passione? Un'inchiesta per passione! (Suona il telefono, torna alla scrivania) Ispettore, sono arrivati i suoi agenti con Canino.

Bellazzi - (Uscendo) Gliel'ho detto che ci voleva poco.

Alessi - (Riflettendo) Un'inchiesta per passione. Rientra Bellazzi accompagnando Canino.

Canino - (Si inginocchia, si butta ai piedi di Alessi, gli abbraccia le ginocchia, piange e si dispera) Non ho fatto niente, io non ho fatto niente. Perché non mi vuole nessuno? Nessuno mi vuole. Neanche lui. (Alza il dito al cielo) Non mi vuole nemmeno lui. Che ho fatto? Ma che ho fatto, che ho fatto... (Piange sommestamente)

Alessi - (Tenta di rialzarlo aiutato da Bellazzi) Stia calmo. Si calmi!

Canino - (Scuotendosi da Bellazzi e indicandolo) Nun mi facissi arrestari. Nun mi facissi arrestari.

Bellazzi - (Mettendolo a sedere) Va bene, va bene. Calma. Non ti arresta nessuno.

Alessi - (Aspetta che Canino si calmi e smetta completamente di piangere, gli porge la mano) Io sono Antonino Alessi.

Canino - (Titubante, afferra la mano, tenta di baciarla) Sicuro? (Indica Bellazzi) Lui. Sicuro che non mi arresta?

Alessi - Sicuro. E lei? Lei come si chiama?

Canino - (Asciugandosi il volto) Canino Giuseppe.

Alessi - Bene signor Giuseppe...

Canino - Peppe. Tutti Peppe mi chiamano. (Alza ancora il dito al cielo) Solo lui non mi ha chiamato.

Alessi - Peppe, va bene. Stava dicendo: che ho fatto. Ce lo vuole dire che ha fatto? Che ci è andato a fare in casa laconi?

Canino - Lui! Lui è stato. Pure lui mi ha chiamato. Pure u z'Attilio. U z'Attilio laconi. L'ho sognato tutta la notte. Tutta la notte assieme a lui ho passato. Lui seduto fermo immobile e io a cercare di arrisbigliarlo.

Alessi - E in sogno le ha detto di andare a casa sua? (Guarda Bellazzi) A cercare cosa?

Canino - No! Che dovevo andare a cercare? Dovevo andare a vedere, a controllare. Lo dovevo svegliare! È rimasto lì tutta la notte, seduto in poltrona. Tutta la notte! E invece io mi sono svegliato. Dovevo andare a vedere. Se lui era ancora là. Dovevo svegliarlo. (Gira lo sguardo in continuazione da Bellazzi ad Alessi) Ma non c'era. Un c'era!

Alessi - L'hanno portato via. Non c'è più in casa.

Canino - Ma io non lo vitti portare via.

Alessi - Dopo. L'hanno portato via stanotte, dopo che lei se n'era andato.

Canino - Stanotte lì era! Tutta la notte. E io lo strantuliavo e lo chiamavo. Z'Attilio, z'Attilio. Ma non si svegliava. Io mi sono svegliato. Però mi chiamava. Continuava a chiamarmi. Perché u z'Attilio sempre mi chiamava. Quando passavo, o dal balcone di fronte quando mi vedeva affacciato.

Mi chiamava! E mi sono svegliato. Mi sono svegliato e l'ho detto al padre e alla madre di Assuntina. Che u z'Attilio mi chiamava...

Alessi - Chi è Assuntina?

Bellazzi - (Intromettendosi) La ragazza che c'è al commissariato. Le ho già spiegato pure dei genitori.

Canino - Mi hanno cacciato via, a me e Assuntina. Ci hanno buttato fuori. Non mi vogliono...

Alessi - (Guarda Bellazzi che muove il dito sulla tempia a indicare pazzia) Il signor laconi l'ha chiamato. Va bene. Ma come è entrato?

Canino - D'a porta!

Alessi - Come quella notte? L'ha forzata di nuovo?

Canino - No! L'altra notte Giovanni rapri!

Alessi - E stamattina? L'ha sfondata lei la porta?

Canino - Noo! Non l'ho sfondata. Ho aperto. Io niente ho fatto. Lui, u z'Attilio mi ha chiamato.

Alessi - Ha aperto. Con le chiavi! Dove sono le chiavi?

Canino - Le chiavi... (Sbotta a piangere, si alza di scatto e si butta ai piedi di Alessi, Bellazzi cerca di bloccarlo temendo gesti inconsulti nei confronti del procuratore che si scansa di scatto) Perché Dio non mi ha voluto? Perché? Perché? (In ginocchio si toglie la camicia e mostra i polsi) Taliati! Taliatimi! Trenta punti. I vini tagliati. Trenta punti e un mari di sangu ammatula. Sangu perso. Inutile. Perché non mi ha voluto. Non mi vuole. Neanche lui!

Alessi - Dove sono le chiavi?

Canino - Neanche un'altra volta. (Si avvicina ad Alessi a mostrargli la testa) Mi sono buttato d'o ponti. Mi sono buttato! (Si butta di testa a terra a disperarsi) Così! Non mi ha voluto, non mi ha voluto. Manco Dio mi vuole. Manco Dio mi vuole. Noooo! Nooo! Solo Assuntina, Assuntina. Assuntinaaaaaaa!

Sipario

Fine primo atto

Atto II

La stanza del procuratore capo Franchi. Un tavolo con sedie da un lato. Scrivania e poltrona da un altro, due sedie davanti alla scrivania. Il direttore del museo Guido Castelli è seduto ad una di queste sedie di fianco ad osservare Franchi che cammina per la stanza. Entra il sostituto Alessi. Franchi gli indica una sedia del tavolo. Alessi si siede.

Franchi - (Continuando con voce recitante) «È mia abitudine dare udienze ogni domenica mattina ai personaggi delle mie future novelle. Non so perché ma di solito le reclama la gente più scontenta del mondo. Io ascolto tutti con sopportazione. Ma essere gabbato non mi piace. E voglio penetrare in fondo al loro animo con lunga e sottile indagine». (Si gira di scatto verso Alessi indicandolo col dito)

Alessi - (Rispondendo con prontezza istintiva) Luigi Pirandello. Manco a dirlo. Però... (Mostra alcuni fogli).

Franchi - Bravo! Non vi sembrano le parole di un giudice? Meglio, di un procuratore? Sono sicuro. Se non l'avesse pigliato il sacro fuoco dell'arte. Se non fosse nato qui dove è nato. Se non fosse stato figlio del Caos. Sarebbe stato giudice. Non necessariamente di carriera. Giudice. Di paese. (A

Castelli Lo sa? Nei paesi, una volta, i giudici di nomina, non di professione, risolvevano le piccole controversie. Ogni domenica dalle otto all'una tenevano udienza. Di domenica, all'ora di messa. Facevano concorrenza alla Madonna, alla Madonna delle udienze. Chi voleva una sentenza giusta si recava dal giudice. Chi voleva una sentenza misericordiosa si recava in chiesa. (*Punta il dito su Alessi*) Oggi è domenica? (*Si avvicina a reclamare risposta*) È domenica oggi?

Alessi - (*Perplesso*) No.

Franchi - E facciamo finta che lo sia. (*Rivolto a Castelli, gli si china quasi a sfiorargli la testa*) Lei quale udienza vuole? La giusta o la misericordiosa?

Castelli - (*Vorrebbe alzarsi ma è sovrastato, non può farlo senza uno scontro fisico. Si scansa di lato a sfuggire l'incombenza del procuratore*) Niente. Nessuna. (*Cerca di scostarlo*) Mi faccia alzare. Mi faccia andare via.

Franchi - (*Si sposta lentamente. Fa una riverenza e indica la porta*) Lei è venuto. È venuto lei.

Castelli - (*Si alza, si allontana quasi di corsa*) È pazzo! Lei è pazzo.

Franchi - Lei me l'ha chiesto. È venuto lei a chiedermi di tirare la corda civile.

Castelli - Lei è pazzo.

Franchi - Ho sbagliato? Ho sbagliato. Ho girato la corda sbagliata.

Castelli - E con questa assurda storia lo sapranno tutti. Che è pazzo! (*Esce sbattendo la porta*) *Franchi e Alessi restano in silenzio per qualche secondo. Franchi comincia a sorridere.*

Alessi - (*Severo, osserva il procuratore*) Perché?

Franchi - (*Si rassetta l'abito, fa un cenno d'inchino*) Le è piaciuta?

Alessi - (*Nervosamente*) Perché? Perché questa messinscena? Mi ha fatto chiamare per avere la claque? Non mi pagano per questo.

Franchi - (*Ironico*) Mi perdoni, dottor Alessi. Non intendevo distoglierla dalle sue ragguardevoli funzioni. Non è nelle mie intenzioni.

Alessi - (*Incalzante*) E quali sono le sue intenzioni? Divertirsi? E allora lo dica che non è una cosa seria.

Franchi - Bravo! Eh Pirandello!

Alessi - E non intavoli un'altra comparsata. Non con me.

Franchi bisbiglia a capo chino parole incomprensibili.

Alessi - Cosa dice?

Franchi - Testimone!

Alessi - Come?

Franchi - Testimone. L'ho fatta chiamare perché avevo bisogno di un testimone. Ma appena lei è entrato, lui è scappato. Ha visto come è scappato?

Alessi - Era meglio che non avessi visto.

Franchi - (*Ignorando la provocazione*) Il professore Castelli si era fatto preannunciare dai suoi importanti e potenti amici. Per telefono. Una processione di telefonate. Sapevo che cosa mi veniva a dire. Ma non me lo ha detto francamente, con lealtà. Ha iniziato a recitare. Lui ha iniziato a recitare. U birrittu cu i ciancianeddi. Sa che conosco bene Pirandello e tutte le rappresentazioni.

Alessi - L'ho visto!

Franchi - Pessima recita, quella di Castelli. È

venuto per avvertirmi. Un avvertimento. Di usare la corda giusta. Lei conosce Ciampa? Lo ha mai letto *Il berretto a sonagli*? Ciampa ci insegna. Ci insegna che tutti noi abbiamo tre corde: la seria, la civile e la pazza. Ha iniziato lui a recitare. La parte di Ciampa è venuto a fare. (*Recitando*) «Ci mangeremo tutti, signora mia, l'un l'altro, come cani arrabbiati». (*Adirato*) È venuto a minacciarmi. (*Calmo*) E io ho fatto come Ciampa. Ho usato la corda civile. Gli ho detto: le risulta che io abbia incriminato o fatto incriminare qualcuno? C'è qualche iscritto nel registro degli indagati? C'è il nome Castelli in quel registro? Vada a vedere, vada a leggerlo. No! Non c'è nessuno. Ma lui ha timore, paura. Terrore. E ha cambiato commedia: *Quando si è qualcuno*. E quel qualcuno sono io. Io, schiavo della forma che mi sono dato e in cui gli altri mi riconoscono, mi vogliono riconoscere, ancora una volta piace riconoscermi. Io, l'insabbiatore. Questo è venuto a dirmi. Ma io non l'ho cambiata la sua commedia. Ho solamente cambiato corda. Ho girato la corda seria. Per chiarire le cose. Gli ho detto: dottor Castelli, ma lei che c'ha da temere? Stiamo indagando su fatti avvenuti molti anni fa.

Alessi - Troppi. (*Mostra un foglio*) Appunto...

Franchi - (*Infastidito dall'interruzione*) Ma lui ancora di più a tremare e minacciare, a invocare gli amici potenti. Gli ho chiesto: mi sta minacciando? E lui a continuare. Mi ha detto che sono stati gli amici a farmi diventare un monumento. Devo esserlo fino alla fine, tanto manca poco. Sono una statua. Vero! Ma la statua gli altri, gli altri me l'hanno fatta. E io la distruggo! La distruggo. Ma ancora lei non lo capisce? Non mi capisce? Questa statua è la Forma, solo forma. La Vita, la mia vita è garantismo, diritto, certezza del diritto! È rispetto dell'imputato, è presunzione d'innocenza. Sempre. E non solo quando conviene o quando è di moda. Per tutti, potenti e morti di fame. Sempre. Non è mai stata deferenza. Rispetto sì. Rispetto, ma per il diritto. Per il diritto. Da una vita. No, mi lasci continuare. Ma almeno avesse tirato una sua corda. Sua! Civile, seria, pazza. Ma che fosse stata sua. Parlava per bocca degli amici. Mi avesse spiegato la sua paura. Questo suo terrore della falsità del cratere. Di questa eventualità, del dubbio...

Alessi - (*Insofferente gli mette il foglio in mano*) Appunto! Non c'è più alcun dubbio. Di essere falso è falso. Il vaso è falso.

Franchi - (*Sorpreso e soddisfatto*) È falso? Sicuro?

Alessi - (*Indicando il foglio nelle mani del capo*) Falso. E il vaso non è neanche antico.

Franchi - (*Cerca di leggere*) Cos'è?

Alessi - Il risultato dell'esame della termoluminescenza.

Franchi - (*Eccitato, ritornando il foglio ad Alessi*) Che dice che dice.

Alessi - Gliel'ho appena detto: il vaso non è antico.

Franchi - Siamo sicuri?

Alessi - Secondo la relazione sì. Leggo: la ceramica, e tutti i materiali a struttura cristallina, contengono piccole quantità di elementi radioattivi che decadono a velocità costante e nota, emettendo radiazioni che bombardano la struttura con elettroni. Secondo la misurazione...

Franchi - Ma che lingua sta parlando? Lei l'ha già letta? E me lo spieghi allora invece di leggere.

Alessi - (*Richiamandosi alla pazienza*)

Riscaldando il materiale fino a una temperatura di cinquecento gradi centigradi, questo emette luce, la termoluminescenza. Misurando questa termo...

Franchi - Questa luce.

Alessi - È possibile calcolare il tempo trascorso a partire dalla cottura originale del pezzo.

Franchi - E allora? Quanto tempo è passato?

Alessi - Cento anni.

Franchi - (*Sbalordito*) Come?

Alessi - Cento anni approssimativamente. Perché datazioni inferiori non è possibile misurarle.

Franchi - Minchia! Allora alla conferenza stampa lei ci ha preso in pieno! Ci ha azzeccato meglio di un mago. Anche il cratere cangiato dalle donne!

Alessi - Cosa?

Franchi - La favola del figlio cambiato. Ma niente, niente. (*Soddisfatto*) Il cratere di Pirandello è un falso.

Alessi - (*Tace pensieroso per qualche secondo*) È un falso. E però? Di che può avere paura il dottor Castelli? Non abbiamo ipotesi di reato. Potevamo parlarne ma lei l'ha fatto scappare. Potevamo formulare alcune ipotesi.

Franchi - E che sperava di averle da lui le ipotesi? Da Castelli? Macché! Le avremo, le avremo. Ho rintracciato il professore Martello. Ce le darà lui.

Alessi - (*Indica la porta*) E ... con lui?

Franchi - Castelli? Niente. Lui chissà cosa si aspetta. Che si aspetti quel che vuole: carabinieri a interrogare impiegati, perquisizioni, mandati, avvisi. Niente.

Alessi - Meglio così.

Franchi - (*Guarda l'orologio*) Aspettiamo di parlare con il professore Martello. (*Siede rilassato*)

Aspettiamo. E il resto del suo lavoro? Come va?

Alessi - La motivazione dell'appello è stata depositata.

Franchi - So che il caso Iaconi si è complicato.

Sbrogli presto questa matassa, prima che si complichino troppo.

Alessi - (*Sospettoso*) Complicato?

Franchi - Ho parlato con l'ispettore Bellazzi. Mi ha detto di comportamenti molto sospetti di questo Canino. Mi ha parlato anche di quest'altra sua intuizione: la chiave. E l'avete trovata. Giusta anche questa.

Alessi - (*Gira per la stanza*) Mi sto chiedendo se sia bastevole come prova. Se sia sufficiente.

Franchi - Non deve essere lei a trame le conclusioni. Questo è compito del giudice. Dei giudici. Anzi: è il momento che lei concluda.

Alessi - Concludere?

Franchi - E certo! Dottor Alessi, vuole farla fuori dal rinale?

Alessi - Che significa? Si riferisce alla competenza?

Franchi - Vuole rischiare di rendere nulli tutti gli atti procedurali?

Alessi - Per vizio di competenza?

Franchi - E che se no?

Alessi - Lei crede che debba passare la mano alla Procura della Corte di Assise?

Franchi - (*Ironico*) Ma lei me lo fa apposta? A quante domande siamo? Le risposte le riassumiamo tutte all'ultimo? Ormai lo sa che non sopporto che mi si risponda con un'altra domanda. Lo sa.

Dottor Alessi, come lo devo spiegare? L'omicidio non è competenza del tribunale. A questo punto lei non può fare altro che redigere le sue conclusioni. Io avallero' l'ipotesi di reato maggiore e relativa connessione per il reato minore, per la rimozione di sigilli. Siete stati bravi, lei e il nostro ispettore Bellazzi. Sarà compito della superiore procura continuare le indagini ed emettere i provvedimenti del caso.

Alessi - Canino è a piede libero.

Franchi - E che lo voleva far arrestare per rimozione di sigilli. Ci penserà la Procura superiore. Il caso per noi è chiuso.

Bussano.

Franchi - Avanti.

Martello - (*Introduce la testa*) Mi hanno detto che potevo bussare.

Franchi - (*Si alza, va dal nuovo arrivato, lo abbraccia*) Nunzio. Finalmente. (*Lo accompagna al tavolo*)

Martello - Finalmente io lo devo dire. Finalmente!

Franchi - (*Chiama Alessi*) Ti presento il sostituto Alessi. È stato lui l'assertore, il fautore.

Martello - E chi tu? Dopo vent'anni!

Alessi - (*Si presentano*) Antonino, piacere.

Martello - Nunzio. (*Indica Franchi*) Per gli amici Nunù.

Franchi - Seditamoci, seditamoci. Nunù, che si dice a Pantelleria?

Martello - Erice ieri si vedeva. Aria tersa. Come quando me ne sono andato.

Franchi - Così ti avevano mandato ad Erice?

Martello - Vice sovrintendente a Trapani.

Distaccato ad Erice. Vice distaccato. Dopo quasi trent'anni di fulgida carriera. Distaccato.

Franchi - Non ti sei più fatto sentire. Neanche una telefonata, dirci dov'eri. Neanche ci hai salutato e... Sei sparito!

Martello - Ad Erice ci sono rimasto pochissimo. Ero troppo incazzato. Con nemici e anche con gli amici. Mi sono dimesso subito. Distaccato! Appena avvistato Pantelleria ho deciso. Potevo andarmene in pensione, avevo i requisiti. E ci sono andato. I figli erano fuori, al nord. E io... a sud o più a sud che cambia? Ho preso un vecchio dammuso e ci ho piantato casa. Ma l'ho lasciato per come era, per come è nato: una casa colonica, casa di contadini. E io il contadino faccio. Tu piuttosto...

Franchi - Io?

Martello - Mi hai trovato! Potevi cercarmi anche prima.

Franchi - (*Abbassa lo sguardo fra le ginocchia*) Avevo l'impressione che non volevi essere cercato. E avevo indovinato. Amici e nemici. Hai detto così, no?

Martello - Hai aspettato quasi vent'anni per venirmi a cercare? A chiedermi il perché? La legge ha impiegato vent'anni per capire? O solo ora ti è permesso?

Franchi - Permesso cosa? (*Indica Alessi*) Ti ho detto che è lui l'artefice. Lo scopritore del vaso.

Martello - Pure io sono partito dal vaso. E sono arrivato a Erice. Capolinea. Meglio così. Lì siamo felici, io e mia moglie. Però tutto è stato messo a tacere. All'inizio ho aspettato. Ti avevo scritto una lettera. A cui non ti sei degnato di rispondere.

Franchi - Lettera? Io non ho ricevuto nessuna lettera.

Martello - Sì, l'hai persa! Bah!

Franchi - Ti giuro!

Martello - (*Scaccia il discorso con una mano*) Per qualche mese ho aspettato. Ho aspettato. Chissà che cosa. Ma niente. E allora ho pensato: vaffanculo a tutti e buonanotte. Ho lasciato baracca e, senza offesa, burattini e ho trovato il mio paradiso.

Franchi - Messo a tacere? Ma di che stai parlando?

Martello - Come di che sto parlando? Delle dislocazioni diverse delle opere d'arte. Ma allora che ci sono venuto a fare qua? A cercare le ceneri di Pirandello? Quelle sono state ripulite chissà quante volte.

Franchi - Il vaso è stato ripulito?

Martello - Marletta ti ha rincoglionito completamente. (*Comincia a ridere*) Marletta. L'ho pensato che ci fosse la sua grinfia. Del tuo carissimo amico.

Franchi - (*Spazientito*) Ma di che vai parlando?

Martello - Ma ti capisco. Allora eri più giovane. Avevi altro a cui pensare. La carriera. Eri ancora un sostituto. Questo a tua giustificazione. Come dite voi: a tua discolpa.

Franchi - Racconta un po'. Di cos'è che dovrei giustificarmi?

Martello - Dici vero? Allora non ne hai mai capito niente?

Franchi - E di che? Del perché te ne sei andato? Te ne sei fuito! Manco avessi il diavolo alle calcagna.

Martello - E ce l'avevo. Oppure ero io indiatolato: incazzato nero. Ce l'avevo con tutti.

Franchi - Anche con me?

Martello - Con tutti. E speravo che qualcun altro, tu, ci mettesse il naso. E ti ho scritto.

Franchi - (*Si alza, mimando perplessità e ignoranza*) Il naso in che cosa? Ma di che parli?

Martello - Come di che parlo? Ma del cratere. Mi hai mandato a chiamare. Sono qui per questo o no? E perché sono qua allora? Va bene, parla tu. Perché mi hai chiamato? Che vuoi sapere?

Franchi - Va bene. Però poi mi spieghi. Anche di questa fantomatica lettera. Dopo. Con calma. Allora. Ti spiego: io, noi stiamo cercando di fare luce su un mistero.

Martello - (*Sorridendo scettico*) Adesso sei diventato veggente? Adesso?

Franchi - Almeno ti capirei! Allora e anche adesso. Nunzio, non mi credi? (*Si alza*)

Martello - (*Si alza, abbraccia Franchi*) Scusami. Sto esagerando. Ora basta. Ti chiedo scusa. (*Si siede e gli indica la sedia al suo fianco*) Continua.

Franchi - (*Torna a sedere*) Il nostro è un mistero legale. Anche legale. Che nasce da una fulgida intuizione del dottor Alessi.

Alessi - (*Un po' imbarazzato*) Veramente è nato tutto da una risata.

Martello - Da una risata?

Franchi - Sì, ma la cosa non è per niente da ridere. Vuole spiegarlo lei dottor Alessi?

Alessi - La risata c'è stata. Quando ho letto la notizia...

Franchi - Nel mentre passavo io per il corridoio e l'ho sentito ridere. Mi sono incuriosito e ho bussato. (*Ad Alessi facendogli cenno di continuare*) Scusi l'interruzione.

Martello - E qual era 'sta notizia ridicola?

Alessi - L'annuncio che l'esame del dna sulle ceneri di Pirandello era fallita.

Franchi - Fallita! Le ceneri di Pirandello non erano le sue spoglie ma cenere cenere. Cenere vegetale. Così ha esposto lo scienziato Benigni. Fra la mortificazione di Castelli.

Martello - Castelli mortificato? Quel pallone gonfiato? Me la sono persa questa. Te la sei goduta tutta, ah Giuggiù?

Franchi - Veramente non me la sono goduta manco io. C'era però il mio sostituto.

Alessi - Mi ci ha mandato lei.

Franchi - E ho fatto bene. Io avevo impegni improrogabili. Ma continui. Gli racconti come gli ha fatto drizzare i capelli a Castelli. Glielo dica al professore Martello.

Alessi - (*Siede, estrae dei fogli da una carpetta, da uno legge di tanto in tanto, in un altro segnerà degli appunti durante l'esposizione di Martello*) Molto brevemente.

Franchi - Non sia modesto. (*A Martello*) Ha avuto un lampo di genio che ha fatto tremare il culo al nostro sovrintendente.

Martello - Che lampo?

Franchi - E se fosse falso il vaso? E il culo ancora gli trema. Sapessi come si è presentato stamattina! A lasciarsi e a questuare. A menzionare amici potenti. Amici miei. Ma non lo sa che ormai non ne ho più. E allora ha cominciato a minacciare.

Provvedimenti di amici suoi. Amici suoi, amici miei. Non mi interessa più. Non interesso più a nessuno come amico. (*Punta il dito su Martello*) Tranne quelli veri.

Martello - Che stai cercando di dirmi?

Franchi - Che dal mese prossimo me ne vado in pensione anch'io. Che dici, si trova un dammuso da acquistare a Pantelleria?

Martello - Dovevi starmi vicino allora. Ne parliamo dopo, va bene. Comunque, si può vedere. Ma me lo fai spiegare giusto? (*Indica Alessi*) Non lo fai parlare.

Alessi - Al dunque: le ceneri non sono di Pirandello, non sono umane. Anche il vaso non è originale. È un manufatto recente. Vorremmo scoprire se e quando c'è stata una sottrazione del reperto. Magari scoprire i responsabili.

Franchi - E tu potresti aiutarci.

Martello - (*Ruota le tre dita a mimare il furto*) Pensate che Castelli possa aver fatto qualche tracchiglio? A questo non ci credo.

Franchi - Lui ha una paura terribile!

Martello - Lo so io di che ha paura. Castelli è un pavido, un lacchè, un arrivista. Facciolo. Ma non è un ladro.

Franchi - Comunque non ci fa una bella figura ad aver tenuto esposto per più di cinque anni un falso. Tu puoi spiegarci. Sei stato tu a reclamarlo dalla casa del "Caos". O no?

Martello - O no? O sì! Però prima dovete sapere. (*A Franchi*) Dici che vuoi capire? Ma voi non sapete. Le vicissitudini e le traversie di questo vaso sono state quasi quanto quelle di Ulisse. (*Punta l'indice sull'amico*) Tu dovresti saperlo, Giuggiù. Non facevi parte anche tu del centro studi?

Franchi - Lascia stare quello che dovrei sapere io. Se no non ce la facciamo prima di notte.

Martello - E continuiamo domani. Che premura

c'è? Avete aspettato tutti questi anni. Notte più, notte meno. Non mi hai detto che sono ospite tuo? (*Si mette a ridere, anche Franchi*)

Comunque credo di saperne più di te, (*Calcando*) anche se io non ero nel vostro circolo.

Franchi - E io apposta ho cercato te.

Martello - (*Assume il tono, basso e lento, di inizio narrazione*) Il vaso è un cratere attico.

Alessi - (*Intromettendosi*) Questo lo sappiamo. Il mito di Tereo, il re dei Traci trasfermato in upua.

Martello - (*Indicandolo*) Ha letto Ovidio?

Alessi - Dante.

Martello - (*Si alza, decanta camminando*) Purgatorio.

Canto nono. «Ne l'ora che comincia i tristi lai la rondinella presso a la mattina, forse a memoria dei suoi primi guai e che la mente nostra, a le sue visioni quasi è divina...».

Franchi - Vuoi recitarci tutta la *Divina Commedia*?

Martello - No. Versi tredici diciotto. Però prima Dante aveva detto: «presso al mattin del ver si sapeva...».

Franchi - (*Lo tira per la giacca*) E basta. A me interessa la storia, non la letteratura.

Martello - (*Torna a sedere*) La storia. Il vaso piaceva molto a Luigi Pirandello. E il padre glielo promise. Però il cratere entrò nella casa romana solo dopo la morte di don Stefano. Se cerchi chi può aver rubato l'originale, ne hai voglia. Già qui a Girgenti, nella casa disabitata del padre, chiunque poteva sostituirlo. E poi...

Alessi - Scusi se la interrompo. Se fosse stato allora, lei non se ne sarebbe accorto?

Martello - (*Ridendo*) E che ero di guardia a casa Pirandello?

Franchi - Intende dire: non hai mai esaminato il vaso?

Martello - No. Appunto per questo mi trasferirono. Mi cacciarono prima di averlo fra le mani. O affinché non lo avessi fra le mani. Il vaso e il resto. Oppure perché... non potevo riaverlo. Né il vaso, né il resto. (*Guarda Franchi che gli fa cenno di rinviare*) E tu non te ne sei neanche accorto. Abbiamo detto dopo? E di questo ne parliamo dopo.

Franchi - Va bene. E poi?

Martello - I figli, rispettando le ultime volontà paterne...

Franchi - Sia il mio corpo eccetera eccetera. Questo lo so. Il vaso raccoglie le sue ceneri. Andiamo avanti.

Martello - Mih! Ma interrompi sempre. (*A Alessi*) Ma lei come ci combatte con questo capo.

Franchi - Ne avrà ancora per poco. Ma continua.

Martello - Dopo la cremazione, le ceneri e il



SCHEDA D'AUTORE

FRANCESCO PRINCIPATO nasce 45 anni fa a Sciacca ma presto si trasferisce a Porto Empedocle (Agrigento), la città d'origine della famiglia. Consegue la maturità commerciale e, appassionato degli aspetti del diritto criminale, s'iscrive alla facoltà di giurisprudenza, indirizzo penalista, presso l'università di Palermo. S'impiega presso l'Italkali, azienda mineraria, e diviene responsabile amministrativo-gestionale di una delle miniere di sale. È sposato ed ha due figli. Scopre tardi il rapporto con la scrittura ed è tuttora molto misurato nella produzione letteraria.

Scrivendo il primo romanzo, *Livello zero*, nel 1995 e gli viene pubblicato dalla Ila Palma di Palermo. *Più a sud di Tunisi*, romanzo inedito, è in fase lettura presso un editore. La prima commedia, *Giustizia*, è del 2000. Arriva finalista al premio E. M. Salerno del 2001 ed è selezionata al premio internazionale Aristotele Onassis di Atene (in corso di svolgimento); diventa anche un romanzo. Anche la seconda commedia, *Il cratere di Pirandello*, sta diventando un romanzo. *Più a sud di Tunisi*, *Giustizia*, e *Il cratere di Pirandello* fanno parte di quella che l'autore considera "la trilogia della giustizia". Tutte e tre i lavori ponderano l'applicazione del diritto penale (diritto processuale) e gli aspetti sociali della certezza del diritto (garantismo/giustizialismo). Una decina di racconti brevi sono pubblicati in diversi siti web (Stampalternativa, Racconti&Letteratura, Fabulando, ecc.).

vaso, vennero conservate per dieci anni nel cimitero del Verano a Roma.

Alessi - A norma di legge.

Martello - Pure lei interrompe?

Franchi - La stessa che vietava lo spargimento delle ceneri. Adesso abrogata. Continua Nù!

Martello - Aspetta, aspetta. Era vietato?

Alessi - Articolo 411 comma primo Codice Penale. Era considerato alla stessa stregua del vilipendio di cadavere.

Martello - Esaudire le ultime volontà di Luigi Pirandello quindi era reato? E fino a quando?

Alessi - Ormai è stato abrogato dalla legge 130 del 2001 e lo ius superveniens...

Franchi - Nunù, ma com'è tutto questo interesse per la legge? Ma perché ti interessa? Continuiamo no?

Martello - Lo so io perché mi interessa. Lo so io chi ha commesso questo reato.

Alessi - Ormai non ha più importanza, infatti stavo dicendo che lo ius superveniens è sempre in favor rei...

Franchi - Dottor Alessi, anche lei! Con questo sfizio di parlare latino?

Alessi - (*Con ironia*) Lo stesso suo di parlare il vigatese camilleriano. Lo vogliamo chiamare vezzo?

Martello - (*Ridendo*) Camilleri? E la tesi di laurea di Luigi Pirandello non ce la mette? Suoni e sviluppi sonori della parlata Girgentana. Diglielo Giuggiù!

Franchi - E va be! Che facciamo? Ma di che minchia stavamo parlando ce lo siamo scordati?

Martello - Del Verano. Stavo dicendo che il cratere è rimasto dieci anni al cimitero del Verano. Incustodito fino al 1946. E anche qui se furto c'è

stato... Va trovalo! Continuo. (*Si alza, ricordando*)

Nel 1946 l'onorevole Gaspare Ambrosiani, deputato dell'Assemblea Costituente nonché appassionato cultore dell'opera pirandelliana, ottiene le debite autorizzazioni ministeriali per esaudire le volontà testamentarie del grande drammaturgo.

Però dovete sapere che l'onorevole Ambrosiani...

Franchi - (*Ansioso*) È importante? Per favore.

Martello - Come non detto. Le volontà che sono

anche dei figli.

Franchi - Essere murato nella rozza pietra di

Girgenti. E allora?

Martello - Mih! Mi interrompi a ogni punto. E ora!

(*Mima lo svuotare di un sacco*) Che sono sacco che sdivaco? Aspetta. Allora. Qui viene da ridere. Vicende pirandelliane. Ambrosiani aveva ottenuto, dalle forze armate americane, l'uso di un aereo. Solo che i piloti, venuti a conoscenza del tipo di missione, si rifiutarono di prendere il volo, simulando un'avaria.

Franchi - E che c'è da ridere?

Martello - Ho detto simulando. In verità avevano scoperto le aspirazioni dello scrittore: siano le mie ceneri sparse al vento. Non capite? I piloti, temendo che la sua volontà potesse compiersi proprio durante il volo, precipitando, (*Mima il gesto dell'ombrello*) si rifiutarono.

Alessi - (*Divertito*) E li posso comprendere. Io ho una paura insuperabile di volare. E senza bisogno di premonizioni. E che succede allora?

Martello - L'onorevole si fa allestire una littorina che arriva in pompa magna nella stazione centrale di Agrigento. Il cratere resta, con tutte le ceneri, per quindici anni nel museo. In attesa che fosse allestita la dimora definitiva sotto al pino solitario. Nel mentre si lavora al restauro della

casa natale. (*Blocca la narrazione, guarda Alessi*) Non sapevo che era vietato lo spargimento delle ceneri.

Franchi - Continua Nu!

Martello - Poteva essere denunciato? (*Ride anche se cerca di trattenersi*) Lo potevano arrestare? Giuggiù, poteva essere arrestato?

Franchi - (*Guarda Alessi sbigottito*) Ma chi?

Martello - (*Gli fa cenno di aspettare, recupera il fiato*) Quello lì. Come si chiamava? Il cerimoniere. L'illustre letterato. Come minchia si chiama? Comunque. Quando posero le ceneri nell'urna, l'urna che fu murata nel masso sotto il pino.

(*Riprende a ridere*) Hai capito di chi parlo?

(*Franchi annuisce*) L'urna era troppo piccola per contenerle tutte. Le ceneri. Allora che fa! Ha l'alzata d'ingegno: realizzare pienamente la volontà del suo vate maestro. Afferra il vaso con le ceneri assuperchiate e lo svuota. Lo scuote all'aria affinché le spoglie raggiungano il sottostante dirupo e il mare africano, compiendo appieno la volontà di Luigi Pirandello. Solo che il vento soffiava da scirocco e... (*Non riesce a trattenersi, ride fino alle lacrime. Ridono anche Franchi e Alessi*) Ebbene. Il vento contrario gli ritorna le ceneri in faccia.

Lui, sorpreso, ha un sussulto e fa un gran respiro e... (*Aspira profondamente*) E assorbe per inalazione il suo maestro. Il massimo. Il massimo della sua... della sua ... aspirazione. Aspirazione.

(*Ridono e hanno bisogno di tempo per riprendersi*) E ha commesso pure reato! Giù, poteva essere arrestato?

Franchi - (*Scemando le risate e asciugandosi gli occhi*) Arrestato no, però... Lasciamo perdere. Stavamo parlando dell'inaugurazione...

Martello - L'inaugurazione della casa museo del Caos. (*Assumendo serietà*) È stato proprio questo il problema. La casa del Caos era comunale.

Alessi - In che senso?

Martello - Adagio, con ordine. Il vaso resta nella casa del Caos per dodici anni, fino al 1973. L'anno nefasto. Portate pazienza e non interrompetemi, se no facciamo davvero notte. L'anno prima io divento sovrintendente. E finiscono i lavori del nuovo museo, nella valle.

Franchi - Io non ti interrompo ma tu cerca di essere più chiaro. Che c'entra? Spiegami perché hai voluto trasferire il vaso.

Martello - (*Si spazientisce*) E però lo fail! Interrompi. Ora vengo e mi spiego. La casa natale di Pirandello era stata acquisita dal comune di Agrigento. Il comune l'aveva restaurata e aperta al pubblico. La fondazione aveva contribuito alla casa museo versando cimeli e i documenti. Il cratere attico non so se venne donato dai familiari. Sicuramente venne acquisito dalla sovrintendenza anche se non c'è nessun atto formale. Però dopo il travaso delle ceneri rimase al Caos.

Alessi - Con quale motivazione?

Martello - Non lo so. Fatto sta che quando dobbiamo, io veramente, organizzare l'esposizione nelle nuove sale del museo San Nicola, il cratere attico è inventariato fra i beni del museo, anche se esposto nella casa natale. Per organizzare le nuove esposizioni, cerco di effettuare una catalogazione dei reperti più interessanti e della medesima sfera artistica. Cerchiamo nei magazzini. Ma

non solo. (*Aspetta l'interruzione*)

Alessi - (*Guarda Franchi che si alza e ignora il collega*) Non solo cosa?

Martello - Dove! Non solo dove, no non solo cosa. Cerco di recuperare tutti i pezzi temporaneamente in custodia e affidamento. Pezzi pregiati, molto pregiati. Pezzi attinenti alle nuove mostre: anfore, statue, vasi, maschere, monili. Epoca greca e romana. Per il momento ignoro tutti i reperti di era medioevale e rinascimentale, quadri soprattutto.

Franchi - (*Ad annullare divagazioni*) In custodia dove? A chi?

Martello - (*Sorridendo all'interruzione*) Ovunque. Agrigento e provincia. Presso istituti scolastici. Nelle sale del comune, della provincia, prefettura, tribunali. Tribunali. (*Guarda Franchi di sbieco*) Forse anche nella stanza del tuo capo. Quello di allora. Anche nelle case private di varie autorità. Case pri-va-te.

Franchi - (*Riflettendo*) Anche di amici. Amici e nemici. Ora capisco. Capisco anche Castelli.

Martello - (*Avvicinandosi a Franchi, gli appoggia una mano sulla spalla*) No, Giuggiù. Non t'amarreggiare. Non ho rancori verso di te. E neanche verso Marletta.

Franchi - Che c'entra Marletta.

Martello - (*Ignorando la domanda*) Era la rabbia del momento. Era un fatto normale. Non la rabbia. Forse era normale anche la rabbia. Vabbè! Dicevo che era un fatto normale che sale e importanti uffici amministrativi fossero adornati di opere d'arte, in attesa di degna collocazione. Era normale. Così come credevo normale che si dovessero esporre nel nuovo, e sicuro, museo regionale. (*Raccoglie fiato e ricordi*) La sovrintendenza, cioè io, ha inviato una lettera a tutti i custodi ufficiali annotati nel registro dei reperti affidati. Una lettera di invito a rendere disponibili i cimeli custoditi. A consegnare o consentire il ritiro. Ho firmato una cinquantina di lettere. Un primo blocco. Per i reperti che ritenevo, in base alla descrizione inventariale, più consoni all'esposizione nelle sale da dedicare all'arte della Magna Grecia. Una di queste lettere era indirizzata al presidente del centro studi pirandelliani. Era il centro, per civica delega, che curava la casa del Caos.

Franchi - (*Sbalordito*) Marletta?

Martello - (*Annuendo*) A Marletta.

Franchi - Allora è a lui che ti riferisci a proposito di amici e nemici. A Marletta!

Martello - (*Fa una smorfia, dissente*) Ti ho detto di lasciare perdere. Basta! (*Abbassa il tono*) Forse hanno voluto farmelo credere.

Franchi - Credere cosa?

Martello - Che la causa del mio trasferimento sia stato Marletta. Ma lasciamo perdere. Non l'ho bevuta neanche allora. Quasi sicuramente. Sicuro. Dicevamo del vaso.

Alessi - (*Cercando di riportare la discussione all'argomento, meditando e facendo di conto*) Il vaso di Pirandello rientra al museo. E il resto? Il resto! Lei era già andato via, giusto?

Martello - Il ragazzo sì che ha capito. Già. E il resto? Lo so che il cratere è arrivato al museo subito. Ma io non l'ho visto. Non ho fatto in

tempo. Ha fatto prima la lettera di trasferimento. Il resto. Andate a chiederlo al mio successore.

Franchi - Castelli?

Martello - (*Fende l'aria con la mano con fastidio*) Macché! A Calogera Gallo. Lilla Gallo. Lei prese il mio posto. Chiedetelo a lei. Del vaso e, soprattutto, del resto.

Franchi - (*Ad Alessi*) Calogera Gallo. Ha segnato? Ma io a questa non la ricordo.

Martello - (*Sedendo*) Se non ricordo male si stava occupando personalmente degli scavi delle antiche mura di Gela. E continuò a seguirli. E poi rimase poco ad Agrigento. La fecero restare molto poco. Giusto il tempo di liquidare me e la questione.

Franchi - (*Sedendosi anche lui*) Calogera Gallo. Chiederemo chiederemo. A lei e a Castelli. Chiederemo anche... (*Guardando Alessi*) anche del resto.

Martello - (*Sospirando*) Prima. Prima dovevi chiedere. Ormai...

Franchi - Chi tarda non manca. Io ho tardato... ma non mancherò.

Martello - Stavolta Liolà ha mancato. Prima Giuggiù!

Franchi - (*Si rialza nervoso*) Ora. Anche ora. Chiederò.

Martello - (*Con tono scettico e sentenzioso*) Per chiedere puoi chiedere. Ma quali risposte troverai ora? Quale verità? Quali? Quella di comodo. Quella aggiustata. Il tempo aggiusta tutto. Anche le risposte. Il tempo dà alle risposte la forma della logica, del ragionamento, la forma collettiva, sociale. Risposta formale.

Alessi - La vita muore con il tempo. Sopravvive la forma.

Martello - (*A Franchi, sorpreso*) Hai iscritto pure lui al circolo?

Alessi - (*Guarda storto Franchi*) Mi sono adeguato quando ho scoperto la passione del mio superiore.

Franchi - (*Ignorando il sostituto, pensa*) La vita muore, sopravvive la forma. Giusto! (*Gongolante*) Non hai detto che c'è il registro? C'è il registro! La forma c'è.

Martello - (*Sorride scettico*) Illuso. Hanno tolto di mezzo me, figurati il registro. E il bello sai qual è? Non l'avevo capito. Ci ho messo mesi per capirlo. All'inizio non mi davo pace. Senza un perché. Dopo è nata la mia congettura. Troppo tardi. Ormai mi ero messo a coltivare le mie viti, il mio passato a Pantelleria.

Franchi - (*Interrompendo secondi di riflessioni*) Ma tornando al vaso di Pirandello: per quale scascione non fu esposto subito nella sala delle ceramiche? Perché rimase per quindici anni nascosto?

Martello - (*Allarga le braccia*) A questo punto, dopo quello che mi avete raccontato posso azzardare un'ipotesi. (*Riflette, si alza per chiudere la discussione*) No. Chiedilo alla Gallo.

Franchi - (*Alzandosi*) Come no?

Martello - Ti ho detto chiedilo alla Gallo.

Franchi - E va bene, chiederò alla Gallo. E anche a Castelli.

Martello - Quello non capisce una minchia. Ti ho detto a Gallo.

Alessi - (*Alzandosi anche lui*) Professor Martello, lei però ne capisce. Perché non ci illustra la sua opinione?

Martello - Fermo. Ho detto di no. Me ne sono disinteressato allora. Figuriamoci ora. Ormai me ne fotto altamente. Semmai... Al nostro amico Marletta. A lui potrebbe ancora interessare. Può darsi che ti aiuti a non mancare, (*Sorride a Franchi*) Liolà.
Sipario

Fine secondo atto

Atto III

Stanza del procuratore capo Franchi come nel secondo atto. Sul tavolo troneggia il cratere di Pirandello. Gerlando Franchi è seduto alla sua scrivania, legge dei fogli. Di fronte siede Vincenzo Marletta, aspetta e sbuffa.

Marletta - (*Cerca di distogliere dalla lettura avvicinandosi al tavolo*) Ma sei sicuro che viene?

Franchi - (*Guarda l'orologio*) Verrà. Dovrebbe venire. Ma perché, hai da fare?

Marletta - (*Si alza a passeggiare per la stanza*) No. Niente di meglio che stare a guardarti mentre leggi le tue carte bollate. Però quando è venuto Nunzio non mi hai chiamato.

Franchi - (*Spazientito*) Cecè, te l'ho già spiegato. Quello ci aveva mandato affanculo a tutti. Che ne sapevo che non avrebbe fatto il bis pure la settimana scorsa.

Marletta - Ma mi hai spiegato pure che non era più incazzato. Potevi chiamarmi. Che fa? Non era possibile aggiungere un coperto?

Franchi - (*Allargando le braccia*) E va be'! Hai ragione. Ma gli è presa la fisima di cucinarsi il pesce a casa mia. E andare a comprarlo e cucinarlo. (*Sorride*) Quando ho chiamato a casa alla domestica per darle di apparecchiare per due ha invocato Gesù, Giuseppe e Maria. E l'anima della mia defunta consorte.

Marletta - Vabbè! Accucchiami storielle.

Franchi - (*Posa il foglio in una carpetta*) E dovevi vederla quando Nunzio si è messo il fallarino per annettare il pesce. S'è fatta il segno della croce e se n'è andata. Però almeno s'è convinta che non c'era nessuna avventura galante e, soprattutto, che non rischiava di essere sfrattata da altre fimmine. E noi abbiamo potuto stare in pace.

Marletta - (*Risentito*) Tu e lui da solo.

Franchi - Non mi ha raccomandato altro: salutami a Cecè.

Marletta - Certo. Di persona non si poteva?

Franchi - Minchia Cecè, e basta. È stato lui, se lo vuoi sapere, a dirmi che mi saresti potuto essere utile oggi.

Marletta - Ma avrei voluto sentirlo di persona. Che non ha nessun rancore, che ha sbagliato oggetto della sua acrimonia. Ma che cosa gli avrei fatto poi io?

Franchi - Ancora non l'hai capito? Ma allora sì di chiummu!

Marletta - Il trasferimento del vaso. L'ho capito. Ma se hai detto che sono stato l'unico che ha ottemperato!

Bussano.

Franchi - (*Si alza, si avvia alla porta*) Lasciamo perdere. Avanti.

Il sostituto Alessi cede il passo a Calogera Gallo, una donna anziana ma non vecchia, vestita in modo mascolino con abbigliamento da esploratore. Marletta la osserva.

Alessi - (*Entrando al seguito*) Le presentazioni le faccio io?

Franchi - (*Porgendo la mano alla donna*) Visto che l'ha conosciuta per primo. Gerlando Franchi. Piacere.

Alessi - Il procuratore presso il tribunale, il mio capo.

Franchi - (*Indicando Marletta*) Il professore Marletta.

Marletta - (*Destandosi*) Vincenzo Marletta, onorato di conoscerla.

Gallo - (*Salutando con vigorose strette*) Piacere. Calogera Gallo. Ma chiamatemi Lilla.

Franchi - Dottoressa Lilla.

Gallo - Lilla, senza dottoressa. Io non guarisco nessuno. Mi chiami Lilla, chiamatemi Lilla. Come tutti. E io faccio lo stesso. Gerlando, va bene?

Franchi - Giuggiù. Per gli amici. (*Rifà le presentazioni con i diminutivi propri*) Lui è Nino Alessi e ...

Marletta - Enzo. (*Franchi lo guarda storto*) Cioè... Cecè.

Franchi - (*Indicando la sedia al tavolo*) Prego. Dottor Alessi, lei resta in piedi?

Alessi - (*Sorride sedendo*) Abbiamo detto che mi chiamo Nino. No?

Gallo - Giusto. Tutti pari: nessun Piersilvio o Deborah. Siamo a casa. Ora possiamo cominciare.

Franchi - (*Si schiarisce la voce, dà un colpetto con il gomito ad Alessi che apre il rapporto. Franchi sbircia mentre espone*) Come ho avuto modo di spiegarle, spiegarle per telefono, ci siamo occupando del cratere di Pirandello. (*L'archeologa annuisce e ruota la mano per far avanzare il discorso*) Nel 1973 il cratere di Pirandello è spostato dalla casa del Caos al museo. Per volere di Nunzio Martello. Si stanno esponendo...

Gallo - Stipando!

Franchi - (*Sorpreso dell'interruzione*) Come?

Gallo - Stavano affollando le nuove sale del museo di ogni sorta di reperto, anche di scarsissimo valore archeologico. Mentre nei magazzini i veri cimeli restavano a coprirsi di polvere.

Marletta - (*Si intromette*) Allora è stato per mancanza di spazio?

Gallo - Spazio? Cecè, non capisco.

Franchi - (*Cercando di spiegare l'amico, indica il vaso*) Il vaso attico. Forse non è stato esposto per scarsa capienza del museo?

Gallo - (*Agita sopra il tavolo le dita strette a carciofo*) Macché.

Alessi - Dottoressa. Pardon! Lilla. Tu hai sostituito il professore Martello dopo l'ultimazione dei lavori al museo di san Nicola. Proprio mentre cominciavano ad arrivare i reperti custoditi presso altre sedi, diciamo così. Fra questi c'era il cratere attico che tenne in custodia, per anni e anni, le ceneri di Pirandello. E che era in custodia nella casa del Caos. Giusto?

Gallo - (*Si tira le maniche più in su di alcuni centimetri. Si porta la mani congiunte davanti al petto, sospira*) Faccio ricorso a un mio mantra per essere

chiara e ricordare bene, anche se non ho dubbi. Però voglio essere ordinata e precisa.

Franchi - (*Scaccia con un minimo gesto la faccia sbigottita che gli mostra Marletta*) Mi sta bene. Procediamo con ordine.

Gallo - (*Si scioglie dalla posa ascetica*) Io sono stata praticamente catapultata ad Agrigento da Gela. Mi sono anche catapultata io. Cioè, ne sono stata felice. Capite: per me era il massimo. Poter avere ettari ed ettari da scavare, rimestare, ricercare, disvelare. Ma prima c'era da esplorare il magazzino. Ho trovato più cimeli io seppelliti dentro il museo che Alex Hardcastle nelle campagne di Akragas. E questo mentre si preparavano le esposizioni nelle sale appena ultimate. Gli impiegati proseguivano nella disposizione già data dal professore Martello. Io ogni tanto emergevo dai sotterranei con qualche pezzo e disponevo l'esposizione, dopo la necessaria ripulitura. Insomma, c'era un po' di confusione.

Alessi - (*Avallando la considerazione*) Anche perché arrivavano pure i reperti richiesti dal professore Martello.

Gallo - (*Ancora con le dita a carciofo sul tavolo*) Io di reperti provenienti da altri siti non ne ho visti.

Franchi - (*Imitando il gesto della Gallo*) Come non ne ha visti. (*Indicandolo*) E il cratere?

Gallo - (*Agitando e ruotando la mano a sua volta*) Il cratere sì. Ma Nino parla al plurale.

Franchi - E certo! Ce n'è un registro pieno di reperti affidati in custodia.

Gallo - (*Si alza*) Registro? Quale registro. Io non l'ho mai visto questo registro. Il cratere sì. Il cratere era già lì, fra i pezzi da esporre. Altro non n'è arrivato. Almeno fin quando ci sono stata io. Non è stato molto. Appena ho capito che non erano previste campagne di scavo e che l'ultima s'era chiusa pochi mesi prima senza nessuna traccia del teatro...

Marletta - (*Scettico*) Se s'intestardiscono a scavare dove hanno scavato. Non c'è lì il teatro. Il teatro deve guardare a mare. E da lì dove lo vedi il mare? No no no.

Franchi - (*Spazientito*) Cecè, che minchia c'entra il teatro ora? (*Alessi tossisce, Franchi si tappa la bocca con la mano*) Mi scusi. Scusami Lilla.

Gallo - (*Tomando a sedere*) Giuggiù, per così poco! Sapessi cosa scappa di bocca ai manovali mentre scavano a mani nude dentro i fossi. Minchia è il saluto di qualche affioramento, un richiamo di esultanza.

Marletta - Manovali. Altrimenti griderebbero eureka.

Franchi - Ma stavamo parlando del cratere. Perché non l'hai esposto al museo?

Alessi - Perché il cratere di Pirandello non è stato poi esposto?

Gallo - (*Si alza, prende in mano il vaso, lo soppesa, lo innalza e lo ripone sospirando*) Perché appunto è il cratere di Pirandello.

Alessi - (*Guardando Franchi e Marletta*) Nel senso che è solo di Pirandello?

Franchi - (*Meravigliato*) Tu sapevi che non era un cratere attico?

Gallo - (*Sospira e acconsente*) Di attico ha solamente le raffigurazioni. Di cratere solo l'ampia sommità. Ma non è arcaico.

Franchi - (*Sporgendosi sul tavolo*) Avevi scoperto che era falso?

Gallo - Ho sempre avuto forti dubbi. L'avevo pensato. Lo pensavo. Ora voi mi avete dato la certezza. E ve ne sono grata. Un dubbio mi restava sempre. Resta sempre. Ora non più. Allora io non avevo i mezzi per ricorrere ai moderni metodi di datazione e poi... Niente. Non mi sentivo di sconsigliare i miei colleghi.

Franchi - (*Comprensivo*) Per rispetto?

Gallo - (*Tentenna*) Anche. Non volevo contestare i miei predecessori, i miei colleghi, i miei superiori. Volevo restarci ad Agrigento. E così, così l'ho sistemato nel magazzino.

Marletta - (*Sospira*) Dove è rimasto accantonato per vent'anni.

Franchi - (*Guardando Alessi*) Vent'anni!

Alessi - (*Allarga le braccia*) Anche se ci fosse stata truffa o sottrazione, anche rapina, ormai è caduta in prescrizione. Anche un omicidio sarebbe già prescritto. E comunque Castelli ne è fuori.

Franchi - (*Oscilla l'indice a smentirlo*) Di questo ne parliamo dopo. Si chiude il cratere ma c'è un vulcano da scoperciare. Dopo, dopo. Lilla, da cosa avevi capito? Fin d'allora dico. Che il vaso non era un originale.

Gallo - Che non è un reperto antico. Perché originale lo è davvero. (*Riprende in mano il vaso a rimirarlo*) E bellissimo.

Alessi - (*Abbandona di interrogare con lo sguardo Franchi*) Che significa?

Gallo - Che non è una patacca, un manufatto dozzinale.

Franchi - (*Approvando, si alza e gira attorno al tavolo*) E logico! E allora sarebbero stati veramente dei cretini, i nostri amici esperti, a non accorgersene.

Gallo - Ma non solo...

Marletta - (*Alza l'indice a chiedere permesso, guarda assorto il soffitto e Franchi*) È un'opera d'arte. Giusto?

Gallo - Opera di un vero artista. Sicuro, Cecè.

Marletta - (*Si avvicina al vaso a scrutarlo*) Di un artista. (*Medita*)

Franchi - (*Spazientito*) Cecè, ci vuoi dire che ti passa per l'anticamera del cervello?

Marletta - (*Tamburella con le dita sul tavolo*) Fausto. Fausto Pirandello.

Franchi - Suo figlio?

Marletta - Suo figlio, il pittore. Quando Fausto espresse al padre questa sua vocazione, sapete cosa rispose Luigi Pirandello?

Franchi - E sentiamo!

Marletta - Gli disse: d'accordo, ti manterrò per tutta la vita.

Franchi - Cecè, e che minchia ci trase? Scusatemi eh!

Lilla sorride. Scuote la testa a smentire la tesi del preside. Alessi aspetta la fine dell'argomentazione.

Marletta - C'entra, c'entra. Potrebbe essere stata una dimostrazione di Fausto al padre: traviargli il suo amato vaso. Per rivalsa. Pirandello, il padre, non perdeva occasione per disprezzare e sprezzare lo stile e l'opera del figlio. Arrivò al punto, una volta, di strappargli il pennello di mano e spennellare la tela a cui Fausto stava lavorando.

Il giovane scappò di casa. Lo ospitò il suo amico e collega Gianni Carlentini.

Gallo - (*Sorpresa, di colpo annulla la sua mimica scettica e di negazione*) Chi hai detto?

Marletta - Gianni Carlentini.

Gallo - (*Correggendolo*) Vanni Carlentini? Vanni Carlentini!

Marletta - (*Le punta l'indice*) Giusto. Vanni Carlentini.

Gallo - (*Tira un sospiro profondo, si alza, medita camminando*) Questo sì. Può essere! Questo potrebbe spiegare tutto. La materia terra, la cottura arcaica, il dramma della ceramica, la tecnica degli antenati... (*Posa il vaso con delicatezza e rispetto*)

Franchi - (*Le si fa incontro*) Potresti spiegare anche a noi?

Gallo - (*Continuando a camminare scansandolo*) La terra no. Solo i suoi colori mi fecero sospettare. E il soggetto. Il mito attico. Adesso capisco. Vanni Carlentini e i riferimenti a Santomaso e Pirandello. Fausto appunto. Vanni!

Marletta - Perché il soggetto?

Gallo - Ricordo che ne parlai anche con la mia amica, e collega, Carmelina Carlino.

Franchi - (*Supplicante*) Ne parli anche a noi.

Gallo - Melina stava elaborando una tesi sulle fasi iniziali della produzione di ceramiche a figure rosse nella Magna Grecia, nel contesto del ceramico del Metaponto...

Franchi - E allora?

Gallo - Carlentini. Lo scultore ha sempre evidenziato la sua ispirazione: la terra-madre che genera figli-antenati. L'argilla della nuova terra che genera il mito degli avi. Sicuro.

Marletta - (*Restio ad abbandonare la propria tesi*) Solo che quando Stefano Pirandello portò a casa il vaso, Vanni Carlentini non era ancora nato. (*Enfatizza la sua freddezza alzandosi e ruotando la mano*)

Gallo - (*Gli va quasi addosso*) Che cosa? Cosa ha portato a casa Stefano Pirandello? Esiste una foto del cratere di Stefano Pirandello? Chi l'ha mai visto prima della sua morte? Quel vaso arrivò nella casa romana solo dopo la morte del padre del drammaturgo. Tre giorni dopo. Stefano Pirandello, quando andò ad abitare a Roma con il figlio Luigi, l'aveva abbandonato nella casa di campagna. Un reperto di così grande valore? E intendo valore non solo artistico. E poi. Professore Marletta, dov'è che è stato rinvenuto il cratere? Eh, dove?

Marletta - (*Titubante*) Nelle campagne del Caos. È comprovato.

Gallo - Da chi? Da che? E quando mai nelle campagne del Caos s'è mai rinvenuto un vaso. Che dico! Un coccio. A lei ne risultano? No. Mai nessun altro reperto. Mai. Forse patacche. Patacche sì.

Alessi - Dissotterravano patacche?

Gallo - (*Annuisce*) La nuova attività degli artigiani della terraglia. L'attività di inizio secolo.

Franchi - I bummulara? E che facevano i bummulara a inizio secolo?

Gallo - Non si limitavano a costruire bummuli, come dice lei, giare e quartare. Hanno capito che rendeva molto di più, ma molto di più, spacciare

ceramiche antiche.

Franchi - E a chi?

Gallo - (*Un altro profondo respiro precede la spiegazione*) Gli scavi di sir Alex Hardcastle stavano riportando alla luce i resti dell'antica Akragas, dei templi, delle necropoli. Ma non solo: il mecenate e archeologo inglese comprava, comprava anche. Comprava i reperti che i contadini avevano riportato alla luce accidentalmente o clandestinamente. Poi anche i nobili e i borghesi hanno cominciato a comprare.

Franchi - (*Guarda insistentemente Alessi*) Faceva chic avere cimeli antichi sui canterani. Questo lo so. (*Calcando*) Ancora oggi.

Gallo - Andava fiorendo il commercio dell'arte. Attività fino allora sconosciuta. E fiorisce anche il commercio dei falsi.

Marletta - Stefano Pirandello avrebbe comprato una patacca?

Gallo - Comprata? Era nella sua terra. Era sua. L'ha avuta da un contadino che l'aveva dissotterrata nella sua proprietà. Era del padrone. Una patacca che il contadino contava di vendere a chissà chi, scavandola magari sotto gli occhi del potenziale acquirente da raggirare. Solo che gli occhi erano di don Stefano. Fine dell'affare.

Marletta - E Luigi Pirandello si sarebbe affezionato a una patacca!

Gallo - Cecè! Era poco più che un bambino. Era appunto un'affezione, alle figure soprattutto. In quel periodo...

Franchi - Pirandello si cimentava con i classici della letteratura greca e latina. Cecè, questo tu lo dovresti sapere benissimo.

Marletta - (*Cerca di difendere il campo delle sue competenze dall'assalto di Franchi*) E certo che lo so. Ci mancherebbe. Ma come c'entra Carlentini? Perché Carlentini avrebbe dovuto creare un falso. Un falso per un falso?

Gallo - (*Si spazientisce*) Un falso un'opera di Vanni Carlentini? (*Accarezza il vaso*) Ma che stai dicendo! Eppure sei stato tu a tirarlo in ballo. L'hai conosciuto o no? Conosci le sue opere?

Marletta - (*Tentenna imbarazzato*) Veramente... No. Lo conosco... Conosco! Ho letto di lui perché è stato... è stato diciamo quasi allievo di Fausto Pirandello. E non conosco le sue opere. No, non lo conosco. Va bene?

Gallo - (*Spiegando con calma*) Allievo proprio no. Vanni Carlentini ha tratto ispirazione anche dalle pitture di Fausto Pirandello. Nel ciclo delle terrecotte ingobbiate e graffiate. Sicuramente l'idea è nata da lì.

Franchi - (*Agita sotto il naso la mano a carciofo*) Terre che?

Gallo - Le terrecotte. Ma allora ditelo che non lo conoscete. Vanni Carlentini. Pittore, scultore, vincitore di premi nazionali e internazionali. Ha esposto in Italia e all'estero. Per tornare al nostro discorso, a Pesaro studiò le tecniche della pittura antica.

Alessi - Pittura antica? Ora capisco la tua competenza su Carlentini, un artista così distante dai tuoi soliti studi e ...

Gallo - (*Continua sovrapponendo le parole*) Più che con la pittura, la sua grande genialità è stata espressa con l'arte della terracotta. (*Tira un ipo-*

tetico filo orizzontale a mezz'aria sul tavolo)

Chiaro?

Alessi - Mica tanto.

Franchi - Scusami Lilla. Va bene. Però domando: perché? Dico: perché?

Gallo - (*Facendo cenno di aspettare*) Stavo rispondendo a Cecè quando dice: un falso per un falso. No! Un'opera d'arte per una patacca. Può darsi, anzi credo che Fausto Pirandello non abbia voluto che le ceneri di suo padre fossero custodite da una cianfrusaglia. Così commissiona a un vero artista, il suo giovanissimo collega Vanni Carlentini, maestro delle ceramiche e delle terrecotte, il sarcofago per i resti di suo padre. È chiaro adesso?

Franchi - Lilla, ti rendi conto che la tua è un'ipotesi? Devo dire molto verosimile ma solo un'ipotesi.

Gallo - Facilmente verificabile. Ma io ormai ne sono sicura. Sicurissima! Questo vaso è un Carlentini. E lo posso provare. Il grande Carlentini è morto nel 1985 ma i suoi allievi e colleghi che gli sono stati vicino vivono ancora. E poi potrebbe bastare un confronto della materia, di un microscopico frammento con alcune sue opere per verificare l'identità degli elementi. Con le strumentazioni di oggi è possibilissimo. Voi l'avete fatto per la datazione. Possiamo rifarlo per la composizione. Peccato che allora non ho avuto l'ispirazione che mi ha dato oggi Cecè.

Marletta - (*Si inorgoglisce, torna a sedere guardando impettito gli altri*) Ispirazione. Intuito!

Gallo - (*Prende il vaso e lo porta in giro*) E io avrei relegato un capolavoro ad ammuffire in un magazzino per più di vent'anni? Un capolavoro di Vanni Carlentini. E pensare che un'altra sua terracotta è esposta al civico museo di arte contemporanea di Milano. (*In agitazione*) No, io lo devo appurare. Non me lo potrei perdonare.

Franchi - Vabbè! Ma stai calma.

Gallo - Che calma! (*Ripone il vaso*) Va verificato subito. Vi capisco. A te e a Nino. Magari non servirà a nulla per le vostre indagini. L'arte però vuole questo riscontro. Anche se sarà l'ultima cosa che farò prima di ritirarmi.

Alessi - Mi sembra giusto.

Franchi - E va bene. Giustissimo. Va fatto. Sicuro.

Marletta - Però... pirandelliano pure il suo feretro: un capolavoro moderno mascherato di falsa patacca mascherata di reliquia antica mascherata...

Franchi - Già, maschere! Maschere mascheriate.

Marletta - Un falso originale o un autentico travisato? Decidano gli altri. Vero o falso. Maschera o realtà. E qual è la realtà, la verità.

Il telefono interrompe la disquisizione di Marletta.

Franchi - (*Va alla sua scrivania a rispondere*)

Cecè, di filosofia ne parliamo dopo. (*Guarda Alessi mentre ascolta all'apparecchio*) C'è di là l'ispettore Bellazzi. Vuole parlarti. Dice che è importante.

Alessi - (*Si alza di scatto*) Scusate. (*Fa per uscire*)

Franchi - (*Chiudendo la comunicazione*) Non c'è bisogno. Gli ho detto di venire qui. Quello che ha da dirti interessa anche me.

Alessi - Di che si tratta?

Franchi - (*Indicando la porta a cui stanno bussando*) Eccolo. Te lo dirà lui. Cecè e Lilla ci concederanno due minuti.

Marletta - Ci mancherebbe. (*Marletta e Gallo restano al tavolo a discutere non ascoltati*)

Bellazzi - (*Tende la mano, saluta i due giudici*)

Dottor Franchi, dottor Alessi. Ma forse disturbo...

Franchi - (*Porta i due a parlare vicino alla scrivania*) Ispettore Bellazzi, che fa vuole scherzare?

Bellazzi - (*Imbarazzato*) Pensavo che foste ancora interessati.

Franchi - Del caso Canino? Certo!

Bellazzi - Il dottor Alessi mi aveva raccomandato di fargli sapere e... (*Estrae dalla tasca un plico*)

Alessi - Che cos'è?

Bellazzi - L'ordine di carcerazione preventiva per Vincenzo Canino.

Alessi - (*Irrigidendosi*) Sta andando ad eseguirlo?

Bellazzi - (*Parlando ad entrambi*) Sì. Con la massima urgenza. Il procuratore ha avuto da redarguire. Doveva essere lei ad emetterlo, prima. E anche per il nostro verbale di interrogatorio non firmato.

Alessi - (*Alessi ha un sorriso e un'alzata di spalle*) Firmare? Ci voleva la camicia di forza. Per fermarlo, non per firmare.

Bellazzi - Ho cercato di spiegargli ma non mi ha fatto esporre le nostre argomentazioni. Ha detto che io non avevo nulla di cui discolparmi. Credo che ce l'abbia con lei (*Indica Alessi*). Però non ho capito.

Franchi - Capito cosa?

Bellazzi - (*Scuote il foglio*) Se ce l'ha con lei per il ritardo della carcerazione o per la rimessione dell'inchiesta.

Franchi - E non è riuscito a capire cosa pensa?

Bellazzi - (*Incerto*) Dell'arresto?

Franchi - Del reato. Lui ci crede o no nell'omicidio?

Bellazzi - (*Guarda Alessi che è rimasto pensieroso, esprime scetticismo con mimica facciale*) Mica tanto.

Franchi - Lo immaginavo. Ma per lui importa poco crederci o no. So comunque come procederà. Io il procuratore Caruso lo conosco. Gonfierà il caso, più che può. È un arrampicatore. Sempre in cerca di ribalte.

Alessi - Cerca le luci della ribalta pure lui?

Franchi - (*Torvo*) Con chi ce l'hai? Ce l'hai con me?

Alessi - (*Ironico*) Pirandelliano pure Caruso? Forma vita, falso verità, eccetera eccetera. Con Caruso. E con chi se no?

Franchi - Ah! Avevo frainteso. Vabbè! Non diamocene pensiero.

Bellazzi - Però mi ci farà perdere un sacco di tempo.

Alessi - Lei è sempre convinto dell'innocenza di Canino!

Bellazzi - Quello è un disgraziato, non un assassino.

Alessi - E la chiave? La chiave ce l'aveva lui.

Bellazzi - Magari pensava di farcela una ricognizione in casa. Dottò, quelli ci sono stati quasi tutta la notte. Canino e gli altri vicini. Hanno visto

che non c'era un... tubo.

Alessi - Dopo. Ma prima Canino lo poteva sapere che non c'era nulla da rubare?

Bellazzi - Lo sapeva! Iaconi lo chiamava, ricorda? Era vero. Ci andava in casa. La conosceva la casa. Vuole sapere cosa ne penso veramente? Canino la chiave l'ha presa dopo. Quella notte in cui hanno sfondato la porta. Dopo. Come ha detto lui. Io gli credo. E sa perché? Perché secondo me Canino pensava di poterci abitare in quella casa. Lui, la sua Assuntina e la creatura che verrà. L'ha pensato mentre erano lì ad aspettare noi e i pompieri. Fanno così con le case popolari disabitate, sa? Sfondano, occupano e poi l'Istituto Case Popolari sana. Un sopralluogo del vigile urbano, magari un amico compiacente, e la casa è assegnata. Canino fra pochi mesi avrà una famiglia completa: moglie e figlio. E quegli scriteriati dei suoceri hanno ancora una caterva di bambini in casa. Lo so. Canino strambo c'è. (*Rivolto a Franchi*) Ma che voi non ne conoscete di strampalati sposati?

Franchi - (*Ruota la mano a dimostrare abbondanza*) A voglia!

Alessi - Allora ho fatto male a passare il caso.

Franchi - Che c'entra? Tu hai fatto il tuo dovere. Caruso farà molto di più, vedrai.

Bellazzi - E io devo arrestarlo. A Canino.

Franchi - (*Ad Alessi*) Non hai fatto male. (*Tende la mano al commissario*) E sono sicuro che ha ragione pure lei, ispettore.

Alessi - (*Salutando il poliziotto*) Non lo tratti male, a Canino.

Bellazzi - (*Abbozza un sorriso*) Che male... Mi fa pena. Comunque, vi farò sapere.

Franchi - (*Accompagnando alla porta Bellazzi*) Non ne dubito.

Bellazzi - (*Passando saluta gli altri*) Buongiorno e scusate. (*Esce*)

Gallo - (*Alzandosi e guardando l'orologio*) Vorrei concludere quest'incontro. Spero me lo rendiate indimenticabile, memorabile.

Franchi - (*Pensa ancora a Bellazzi, come Alessi*) In che senso?

Gallo - Il cratere. Voglio analizzare il vaso. Voglio provare le mie teorie. Scoprire qui un Carlentini! Fatemi analizzare il vaso.

Franchi - (*Con ancora il pensiero alla discussione precedente*) Certo, il vaso. Va bene.

Provvederemo. (*Attira l'attenzione di Alessi, distratto pure lui*) Vero Nino? Nino! La nomina di consulente per l'amica nostra. Ci pensi tu?

Alessi - (*Ritornando alla discussione*) Certo. Ci penso io.

Gallo - Perfetto. Me la fate avere assieme al vaso. (*Si avvicina a scrutarlo ancora*)

Franchi - Sempre a piazza Armerina?

Gallo - Alla villa del casale. Io sempre lì sono. A scavare. (*Indicando Marletta*) A proposito. Cecè vuole farmi vedere dov'è sepolto l'introvabile teatro. Poi devo andare.

Franchi - Io pensavo di pranzare tutti assieme.

Gallo - Proprio no. Strada da fare ne ho tanta. (*Sorride*) Chilometri, perché per il resto sono al capolinea. Ma ho la certezza che chiuderò in bellezza la mia carriera.

Franchi - Cecè noi...

Marletta - Io poi accompagno Lilla fino al bivio sulla sciorimento veloce.

Franchi - Chiamala veloce...

Gallo - Appunto. È meglio che vada. Arrivederci allora. (*Posa il vaso sospirando*) Un Carlentini. Autentico!

Franchi - (*Saluta*) Arrivederci. Ciao Cecè, noi ci sentiamo.

Gallo - Ciao Nino, Nino?

Alessi - (*Distratto*) Scusa. Ci rivedremo presto. Sì, il vaso.

Escono Marletta e Gallo.

Franchi - (*Resta per qualche secondo a fissare Alessi il quale sfugge gli sguardi*) E allora?

Alessi - Ha espresso disapprovazione per il mio operato. Dovevo arrestarlo io, lo ha detto.

Franchi - (*Si siede*) Caruso è tuo amico?

Alessi - Che importanza ha?

Franchi - Che importanza ha? Ma ancora non l'hai capito dove sei? Nino, benvenuto nel palazzo. Non hai amici. E pensi di non avere neanche nemici, giusto? Illuso!

Alessi - Non la seguo, non la capisco. Non ci capisco niente qui.

Franchi - E che? Se n'è andata Lilla e mi dai dei lei. (*Gli indica la sedia vicina*) Nino, un amico ce l'hai. Almeno uno.

Alessi - (*Siede, appoggia la fronte al palmo, il gomito sul tavolo*) Che vuol dire? Stiamo lavorando, lavoriamo. Caruso non è mio amico. Va bene. Ma perché dovrebbe essermi nemico?

Franchi - Eppure ti avevo avvertito. Quando hai proposto appello alla sentenza del giudice Valenti. Ricordi?

Alessi - Ma che minchia ci trase Valenti con Caruso?

Franchi - (*Sorridendo per sdrammatizzare*) Hai letto Camilleri di recente? O ti stai ambientando?

Alessi - Scusa, ma... Non ci arrivo. Sono nervoso!

Franchi - Sono amici.

Alessi - Sono amici? Oppure Caruso è nemico tuo?

Franchi - No. Che centro io. Ha criticato a tia, non a me.

Alessi - (*Alzandosi e aumentando il tono di voce*) Ma che significa! Non mi hai consigliato tu la rimessione? Consiglio di superiore. Un ordine.

Franchi - (*Alzandosi anche lui e adeguando il tono superiore*) Ma che ti credi, Ni? Ma che minchia ti sei messo in testa? Che fai una cosa e gli altri l'analizzano con obiettività? Sei un illuso. (*Ritorna a un tono più discorsivo*) Non è così. Mi spiace ma non è così, Nino. E mi pare che tu sia abbastanza avanti con gli anni da capirlo da solo. Hai rimesso il fascicolo a Caruso? Bene. Per gli amici, se ne hai, sei un magistrato coi controcolli, molto avveduto, brillante e perspicace: hai scoperchiato un omicidio.

Alessi - Se c'è stato un omicidio si saprà solo dopo la sentenza, se si arriverà alla sentenza.

Franchi - Per gli amici. Per i nemici sei una testa di minchia: hai impiegato un mese per capire che è stato commesso un delitto. E non solo! Non l'hai neanche arrestato. Non hai nemmeno convalidato il fermo. Te ne rendi conto? Amici e nemici. Nino, quanti ne hai amici qui?

Alessi - (*Passeggia*) Vuoi che ti dica che ci sei solo tu? E allora? Non sono un buon giudice perché non ho amici, perché li ho tutti nemici? E un giudice si misura dalla quantità degli amici? Amici che non propongono appello, amici che non rilevano errori giuridici, amici che non calcolano i termini corretti. E poi un *dies a quo* e un *dies ad quem* e le notifiche sono nulle, e i processi sono da rifare e si grida allo scandalo perché i delinquenti escono, anche per un timbro sbagliato... Amici! Amici che non ti ostacolano la carriera, amici che sono iscritti alla tua stessa corrente... Ma che razza di giudice è questo? No e poi no. Non può essere questo il giudice naturale preconstituito per legge. O no? Rispondi. E tu? Giuggiù, quanti amici hai tu? Che giudice sei?

Franchi - (*Con calma*) Un giudice che ha amici. Ce li ho. Ho anche nemici però. E me li sono fatti in quarant'anni di onorata carriera. È questo che vuoi sentirti dire? Sia amici che nemici. Ma se non ti sta bene... Puoi sempre cambiare mestiere.

Alessi - No! No. Anzi è proprio il contrario. Il giudice non deve avere amici, non deve avere nemici. Il giudice deve essere al di sopra dell'amicizia. Deve essere al di sopra delle parti, te lo sei scordato? Al di sopra dei sentimenti, deve essere al di sopra delle emozioni, al di sopra di qualsiasi interesse, al di sopra delle cose e delle idee. E delle aspirazioni. Deve essere al di sopra di ogni legittimo sospetto. Non sono io che devo cambiare mestiere.

Franchi - (*A sorpresa*) Te lo ricordi Guardo Nicola? U Napulitanu?

Alessi - (*Quasi gridando*) Di che cosa mi stai biasimando?

Franchi - Calma Nino, non ti sto rinfacciando niente. Sai, a una certa età la memoria comincia a fagliare. Ma comincia a mancare in modo strano: ti scordi cosa hai mangiato a colazione però hai stampato preciso in mente le parole precise di un mese prima, un anno prima, una vita prima. Ti ricordi cosa ti dissi allora? Ti dissi: ha visto come diventa difficile?

Alessi - E va bene. È vero. Ho sbagliato. Lo conoscevo. Lo conoscevo e mi sono fatto condizionare. Ho sbagliato e ne trarrò insegnamento. Sì, dovevo astenermi.

Franchi - (*Sorride ironico, gli va vicino a guardarlo in faccia*) Astenermi da cosa?

Alessi - Dal caso. Avrei dovuto dirtelo e fartelo assegnare a un altro sostituto.

Franchi - Ma dici davvero? Per così poco? Non essere ridicolo. Magari per te c'erano anche gli estremi per la legittima suspicione, per il legittimo sospetto. Secondo te allora, da avvocato difensore avresti chiesto la sospensione del processo? Il trasferimento del dibattimento? Dico: se tu fossi stato il suo avvocato e non il giudice. E allora, che dici?

Alessi - (*Cercando di ragionare*) Se l'avvocato fosse al corrente del fatto che il giudice ha avuto rapporti con il giudicato...

Franchi - Nino, non sei davanti alla corte. Stai parlando latino?

Alessi - Io non sono l'avvocato difensore. Io sono giudice. E come giudice mi asterrò.

Franchi - Dal giudicare?

Alessi - No! Dai rapporti personali. Mi asterrò.

Franchi - Deciditi. Prima hai detto che ti dovevi astenere dal caso...

Alessi - Sì. Ma adesso ho capito la lezione. Grazie. Mi asterrò. In futuro mi asterrò da certi rapporti personali. Anche con quelli come Guardo 'u napulitano, che continuo a non considerare delinquente. La lezione l'ho imparata. Grazie.

Franchi - Lo sai cosa significa questo che stai dicendo?

Alessi - Significa: o fare il giudice o rinunciare a un pezzo della proprio vita. È così. Deve essere così.

Franchi - Esagerato. (*Seramente*) Diciamo rinunciare a un certo stile di vita. Questo sì. O a imporselo. Tu lo faresti?

Alessi - Sicuro.

Franchi - Appunto. E ti credo. Tu già lo fai. Sì, Nino. Lo hai sempre fatto. La tua vita è irreprensibile. Il tuo lavoro è incensurabile. E non è questa babbata di Guardo Nicola a comprometterti. Anzi! lo lo so. Anche se è da poco che sei qui. Quant'è? Un anno? (*Pensa, annuisce*) Lo so. Tu lo puoi fare. Ce la puoi fare. Questa cosa la puoi fare solo tu. Solo tu ce la puoi fare.

Alessi - (*Ancora nervoso*) Che cosa? Cos'è che posso fare solo io?

Franchi - (*Sospira profondamente*) Il vulcano. Stasare il tuppaggio del vulcano. Il tappo che hanno messo a Nunù Martello. E qui sono sicuro che non c'è rischio di prescrizione. Hai sentito Lilla Gallo? Non ha visto rientrare niente. Solo il vaso di Pirandello. Il resto è ancora da chi ce l'ha.

Alessi - (*Ricordando*) Cosa stai cercando di dirmi? Aspetta, com'è che hai detto? Faceva chic...

Franchi - Faceva chic avere cimeli antichi sui canterani. Anche ora.

Alessi - Ma è una detenzione legale. Non c'è nulla a rischio di prescrizione. Non c'è reato.

Franchi - Omnia munda mundi. (*Accenna un sorriso*) Hai visto, Ni? Parlo con il tuo latino. E pensi che avrebbero cacciato così Nunzio Martello se non ci fosse stato nulla? Nulla di losco? Non lo assicuravano così se non c'era....

Alessi - Così come?

Franchi - (*Sorride, allunga il piede a mostrarlo*) Se non l'hanno preso a cavusci 'nto culu c'è voluto poco. (*Tornando serio*) E prenderanno anche me a calci in culo. Ma io me ne vado a raggiungere il mio amico Martello. Me ne fotto! Ma allora ancora non l'hai capito che cosa c'è venuto a fare qui Castelli?

Alessi - (*Riflettendo*) Comincio a capire. Adesso comincio a capire.

Franchi - Non è venuto per lui. Le telefonate. Per gli altri è venuto. È venuto a sondare, a tastare, a tappare. Per gli altri.

Alessi - Solo per gli altri?

Franchi - Anche per se stesso. Per molti, per tanti. Si è proposto. Si è premurato di bloccarmi. Per cercare di bloccare sul nascere (*Mima i giochi d'artificio*) questa bella maschiata. Ma se n'è scappato. Terrorizzato. E senza neanche sentire i botti.

Alessi - (*Scettico*) E tu pensi che se allora erano

nel losco, non si saranno già messi a posto? Ne hanno avuto di tempo. Sia allora che adesso che hai acceso la miccia a Castelli.

Franchi - (*Stira la bocca di lato, tira indietro la testa*) Ntù!

Alessi - Ma hanno fatto sparire i registri. L'ha detto anche il professore Martello...

Franchi - (*Annuisce, serra le labbra, scuote il capo*) Ntù!

Alessi - L'ha confermato la dottoressa Gallo: non c'è più nessun registro.

Franchi - Tanto peggio per loro. Senza il registro di affidamento anche la semplice detenzione diventa reato. Se poi il reperto non c'è, il crimine diventa ancora più grave. Si sono fottuti con le loro stesse mani.

Alessi - Ma quale crimine? Quale sarebbe il reato da perseguire?

Franchi - Il reato? C'è una scelta di reati: appropriazione indebita, distrazione, peculato, detenzione illegale. I reati potrebbero essere tanti. Anche se il peccato è stato uno solo. Uno: la superbia. Nei confronti del sovrintendente: ma come si permette questo Martello a dare ordine di restituzione, a noi! Ma non solo. Superbia nei confronti di chiunque reclami la giustizia. A loro... A noi. A noi si può reclamare di applicarla. Anche di osservarla? Peccato di superbia. Ma che nessuno menziona nel confessionale. Superbi inconfessati! Questo siamo. Noi. Tu no! Tu no.

Alessi - Ma allora come fai se non c'è il registro? (*Sorride imbarazzato*) Passi a setaccio tutta la provincia o confessi tutti i superbi? Quale giudice preliminare ti autorizzerà...

Franchi - (*Trae di tasca una lettera, la sbandiera*) Questa volta l'ho ricevuta. Questa volta c'è arrivata a destinazione. Sono io il procuratore capo. Allora ero solo sostituto. Era al capo che si recapitava la posta.

Alessi - Cos'è?

Franchi - La lettera che Nunzio Martello mi spedì vent'anni fa. Questa volta è arrivata al destinatario. Ricordi? (*Scuote il plico*) Ci sono tutti.

L'elenco a cui Nunzio aveva mandato la richiesta. Ci sono tutti. Burocrati, autorità, politici, funzionari, prelati. Ce l'abbiamo. Nomi, cognomi e indirizzi. Di tutti. Hai una grande inchiesta fra le mani.

Alessi - Io? Tu ce l'hai.

Franchi - (*Si stringe nelle spalle*) Io non posso, Ni. Ho amici, nemici. Sono anch'io superbo. Io sono guasto. E sono convinto che nessun altro giudice può farlo.

Alessi - E allora nemmeno io.

Franchi - Tu non sei come me, tu non la pensi come me. Tu puoi farlo. Sì che puoi. Tu. Perché io non ce l'ho fatta a rinunciare a un pezzo della mia vita. A un certo stile di vita. Tu hai rinunciato. Sei disposto a rinunciare. E ne sei consapevole. Io no. Io non ci credo. Per me, secondo me se un giudice non può essere un uomo con la sua vita, i suoi difetti, le sue debolezze allora... Allora nessun uomo potrà mai essere un giudice. Nessuno potrà mai indossare questa maschera, né centomila né uno. Nessuno. Nessun giudice. Secondo me. E per te non è così. Giusto? E allora fallo vedere a tutti che è possibile. A nemici e amici. Faglielo vedere a tutti. Provaci anche tu.

Soprattutto senza rischiare la vita. Tu non la rischi. (*Si fa il segno della croce*) Povera buona-nima di ragazzino. Tu no. Sicuro. Non ti permetterei di rischiare la pelle. (*Raggiunge la scrivania, apre un cassetto e spiana sul tavolo un foglio dattiloscritto*) Io ti firmo la delega e...

Alessi - (*In agitazione, cerca di bloccare la firma di Franchi*) Aspetta!

Franchi - (*Appoggia la sua mano su quella di Alessi protesa sulla scrivania*) Calma Nino, calma. Non è la delega. Queste sono le mie dimissioni. Decorrono da dopodomani. Tu intanto pensaci. Ragioni meglio la sera. Giusto? Domani mi dirai. Pensaci ma stanotte non perderci il sonno. Riflettici. Su quanto potresti scoprire e capire da un'indagine come questa. Potresti fare l'esame a tutte le personalità della provincia. Un nome alla volta, un indagato alla volta. E scoprirai amici e nemici. Tuoi. Ma soprattutto degli inquisiti. Capirai chi sono i veri compagni degli indagati e chi gli avversari, chi li stima veramente e chi aspetta solo l'occasione per biasimarli. Ci sarà chi detterà le sentenze di condanna in piaz-

za o le scriverà subito con l'inchiostro dei giornali. E ci sarà anche chi li assolverà. Oh sì! Un nome alla volta, Nino. E ti scoprirai ad essere un giorno rosso e uno nero, un altro giorno bianco. Una volta ti diranno giustizialista e un'altra garantista, a secondo di chi ne è dentro e chi ne è fuori. Ti bolleranno come profittatore della toga oppure ti elogeranno come il più leale servitore dello stato. O tutte due le cose in contemporanea. Ti sentirai cercato. Ti sentirai minacciato e lisciato. Adulato e calunniato. E ancora. Supplicato, inquinato, alterato, ossequiato, incensato, denigrato. Diffamato. Pensaci Nino, a come ti sentirai. Ti sentirai com'è oggi la giustizia.

Sipario.

FINE

PREMIO VALLECORSI 52^a edizione Vincitori e segnalati

La giuria del Premio Vallecorsi per il Teatro (Carlo Maria Pensa presidente, Giovanni Antonucci, Andrea Bisicchia, Antonio Calenda, Nando Gazzolo, Gastone Geron, Valeria Moriconi, Ugo Pagliai, Luigi Squarzina), promosso dalla Fondazione Premio Nazionale Vallecorsi, con sede a Pistoia, ha assegnato i seguenti riconoscimenti. Vincitore del 52° Premio Vallecorsi è Francesco Principato di Porto Empedocle, autore di *Il cratere di Pirandello* che «rappresenta la dibattutissima vicenda del vaso, vero o falso, contenente le ceneri di Luigi Pirandello: la commedia, dalla scrittura estrosa e con felici incursioni nel dialetto siciliano, sottolinea anche gli intrighi e gli interessi che circondano quella vicenda».

Il secondo premio, intitolato a Carlo D'Angelo, è assegnato a Mario Chiochio di Roma per *L'amore fa male*: «una storia di famiglia che si articola tra "manageriato" dispotico e arruffone, all'interno del quale un idealista, uccidendosi, ne dimostra l'inconsistenza».

Vincitore del terzo premio, intitolato a Giulio Fiorini e Nilo Negri, è Patrizio Cigliano di Roma, autore di *Due gocce di sangue*, «dramma sul conflitto israeliano-palestinese, interessante esempio di drammaturgia fondata sull'impegno civile e sociale».

La giuria ha poi segnalato *Fuori tempo* di Ilaria Jovine di Roma, *Graal, la notte che Wagner uccise Spontini* di Gianni Gualdoni di Jesi, *Assassinio per una cattedra* di Lucia Beradinelli di Monza.

La commissione giudicatrice ha inoltre deciso di attribuire un premio speciale a Franco Vassalli di Osnago (Lecco) per il testo *Federico II*, con la seguente motivazione: «un affresco storico di ampio respiro sulla vita e la grande personalità del re di Sicilia e di Germania, scritto con piena padronanza dei mezzi drammaturgici e particolarmente adatto alla rappresentazione radiofonica. Nel momento in cui la Rai ha abbandonato il teatro radiofonico, questo premio vuole essere un invito a recuperare un ruolo culturale che oggi appare sempre più incerto». La cerimonia di consegna dei riconoscimenti avrà luogo a Pistoia, nei reparti di produzione di AnsaldoBreda, entro la fine del corrente anno. ■



WHERE IS THE WONDERFUL LIFE?

OVVERO

SI VA DI QUA PER LA VITA MERAVIGLIOSA?

DI RENATA CIARAVINO

Tu dici che vuoi essere felice, ma ci sono cose più importanti.

Andrej Tarkovskij

PRIMA SCENA

Notte. Una zona periferica della città. Una parte di muro crollato. Uno Straniero, seduto sul muro, con la schiena alla strada, sta leggendo. Un Comico lo vede, estrae una buccia di banana, la posiziona ai piedi del muro, ci scivola sopra, cade, finge di stare male. Lo Straniero sente il tonfo, si gira, vede l'uomo a terra, scende dal muro, cerca di farlo rinvenire. Il Comico rinviene. Lo Straniero lo ripulisce dalla polvere dei calcinacci. Quando il Comico si è definitivamente ripreso, lo Straniero, senza dire una parola, ritorna al suo muro. Il Comico va via. Poi ritorna...

Comico - Amico grazie per prima...

Lo Straniero lo guarda.

Comico - ... sono quello che è caduto...

Lo Straniero continua a guardarlo.

Comico - ...la banana...

Straniero - Sì, certo...

Comico - Ero sovrappensiero...ma tu guarda queste banane, quando ti servono non le trovi mai...

Straniero - È un bel problema...

Comico - Non cado sempre... ultimamente molto meno, e se cado cado bene... e soprattutto mi so rialzare... è il mio mestiere...

Lo Straniero lo guarda.

Comico - Ti faccio vedere?

Lo Straniero lo guarda.

Comico - Vuoi vedere?! Grazie! Benissimo!

Il Comico cade bene e si rialza. Lo Straniero applaude. Poi si rigira.

Comico - Ecco...bene...

Bello qui... lì sopra com'è? Quasi quasi vengo su... che dici: vengo? Ma sì, vengo. Comincia ad arrampicarsi

Comico - C'avrei un po' di cose da fare ma visto che sono qui mi dico: ma perché non sali? Cosa fai? Il prezioso?...c'ho ste scarpe che scivolano... mannaggia! Sai che faccio? me le tolgo... ti spiace? No, vero?... ecco qua... ora va meglio...che roba questo muro... Ta-tan!

Straniero - Ciao...

Comico - Ciao.... Sigaretta? Silenzio.

Comico - Che belle scarpe! Che numero c'hai? Aspetta, fammi indovinare... Secondo

Il testo di Renata Ciaravino viene pubblicato per iniziativa di Outis - Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea.

me il 44. Ho indovinato? Io c'ho il 43. Le mie sono di pelle vera. Pitone. Quanti pitoni ci vogliono per fare un paio di scarpe del 43? ...Dai di': per te, quanti pitoni ci vogliono? Quanti pitoni? Quanti pitoni?

Straniero - Non lo so!

Comico - Non ti preoccupare... non importa... stai calmo...comunque ce ne vogliono quattro!

...Oh! Sì sta proprio bene... meno male che sono caduto, pensa se non cadevo, mica ero qui adesso.

Lo Straniero si rovescia la birra in testa. Il

Comico fa lo stesso.

Comico - Sei solo?

Straniero - Sì.

Comico - Ma Solo-Un po' o Solo-Solo?

Straniero - Solo-Solo!

Comico - Magnifico. Anch'io. Sei triste?

Straniero - Sì.

Comico - Ma triste o Triste?

Straniero - In-fe-li-ce.

Comico - Magnifico! Magnifico! Io cado, cosa

negativa, e incontro uno come me, cioè te, cosa positiva... è semplicemente magnifico!

Straniero - Magnifico... Come hai detto che ti chiami?

Comico - Veramente non l'ho detto, comunque mi chiamo Comico! E tu?

Straniero - Straniero.

Comico - Bel nome.... Misterioso...Magnifico! ...Allora piacere, Straniero.

Straniero - Piacere... Comico.

Edizione dell'alba. La città viene colta dalla Voce.

La Voce - Ciao mondo, ciao terra, ciao mia bella città. A parlarvi sono sempre io. Io chi? Potrei essere un dj che vede tutto quello che accade dal grattacielo più alto della città, oppure potrei essere un presentatore televisivo notturno, uno di quelli che appare dopo l'ultimo programma del palinsesto prima dello ZZZZZZ che fa la televisione verso le 5 di mattina, oppure... oppure potrei essere un angelo, ma tanto agli angeli non ci crede più nessuno... Diciamo che sono solo una voce, La Voce, e mi fa molto piacere tenervi compagnia. Dunque. La notte è stata lunga ed ingombrante, il mattino s'è fatto attendere non poco, ha cincischiato, poi ha tirato i capelli alle allodole e s'è fatto vivo. Col mattino è arrivata la notizia. Prima ha cominciato a correre impazzita poi è venuta qui, da me, s'è svelata. Mia bella città, la notizia è certa, certa,

certa, certa! La stavamo aspettando. Nessuno la può più smentire. È scritta sulle carte, è figlia di una scelta... Signore e signori, attenzione prego: il nuovo Presidente della nostra Città, che ora ha nome nuovo: Metrotopoli, è... è è è ... Mister Mickey Mouse!!!

SECONDA SCENA

Gran Palazzo di Metrotopoli. Entra Grappezzia, l'Ammaestratore di Topi, e mette del formaggio nel centro della stanza. Poi esce. Entra allora Topolino che va verso il formaggio e comincia a mangiarlo. Grappezzia rientra e nascostamente lo mette al guinzaglio.

Grappezzia - Eccoti qua. (Al pubblico) Io sono Grappezzia, il grande ammaestratore di topi, G.G.A.D.T.: strapazzatemi se ve serve, sopra de me solazzatevi, scacazzatemi tutto! Allora Topolino, tu sai quello che te aspetta... Topolino sai quello che te aspetta? (Topolino annuisce tutto agitato) Poverino, povero Topolino, è tutto da rifare. Bene, vedemo de cominciare! Camminare. Parlare. Comportarsi. Parte

PERSONAGGI

Topolino
Presidente di Metrotopoli

Minni
First Mousy

Grappezzia
Arbitro del Gusto & Ammaestratore di topi

Noir
Primo Ministro e Consigliere di Topolino

Plutonia
Comandante dell'Esercito di Metrotopoli

La Voce
Esercito di Topolino

Straniero

Comico

Coro dei Felici
Cittadini di Metrotopoli

prima: come si cammina. (Grappezia si mette a carponi come Topolino) Fare come faccio io. Alzo il braccio destro. (Topolino esegue) Alzo il braccio sinistro. (Topolino esegue) Ora immagino de avere due corde legate ai polsi e immagino che un grande omone me tiri su da una gru. (Grappezia e Topolino stanno per arrivare in piedi, quando Topolino si ributta a carponi e prende a giocare e squittire) Topolino! (Gli ficca altro formaggio in gola. Topolino, un po' stordito si quieta) Allora riproviamo. (Rifanno la sequenza) Salgo, salgo, me tira, me tira, salgo, me tira... ecco qua! Bravo amorino! (Topolino è felice ma camminando è tutto scordinato. Grappezia lo tira per il guinzaglio) No! Prima una gamba e poi l'altra. Destra, sinistra, destra, sinistra.... No! Prima il tallone, poi la punta. Il busto sta eretto. (Topolino si impala) Non rizado. (Topolino ha le braccia irrigidite) e braccia sciolte... (Le smolla) Non molli. Il giustino! La testa sta su e lievemente asseconda il passo... Lievemente! (Topolino esegue) Bravo, fatte vedere. Topolino la fronte! Ti prego destendila. Destendila. Destendila! Desteendilaaa! (Topolino scatta e lo morde. Grappezia urla) Hai osato morderme! Maestro, musica! Tu! Vile! Me! Servile! Tutto questo lo faccio per te, perché tu possa essere fiero di me. Perché tu ti possa superare, in di sopra le vette sveltare, in dei mari braccolare, perché tu possa infine dirti uomo e topo, Lino e Topo, Topo-lino! Me, poverino! Al servizio di chi lo disprezza, lo deprezza... mi vien na debolezza! Me ne voglio andare, per da solo disperare, per le strade le mani contro i muri scorticare, addio fognettina, addio mondo, addio anche a me!... Grappezia finge di morire. Topolino si spaventa e va verso il corpo di Grappezia per compiangerlo. Grappezia all'improvviso si rialza... Grappezia - Oh crizetino allora hai capito!... Possiamo continuare. Punto secondo: imparare



SCHEDA D'AUTORE

RENATA CIARAVINO (Milano, 8 agosto 1973) Nel 1998 si diploma in Drammaturgia alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi. Scrive *I' vulesse fa' 'mmore co' Dioniso!* (Crt; Festival di Volterra; Teatro Club di Catania, Festival Milano d'Estate), 1998. Nel 1999 compone la drammaturgia de *Lo Show stragicomico!-spettacolo/concerto sulla Strage di Piazza Fontana* (Teatro Verdi di Milano; Teatro Gobetti di Torino; Teatro la Pergola di Firenze; Festival di Volterra), vincitore di Scena Prima 2001 e menzione alla Biennale dei Giovani artisti del Mediterraneo 2001 come miglior spettacolo a tematica

civile. Sempre nel 1999 lavora al Laboratorio Internazionale di Drammaturgia intorno all'opera di Pier Paolo Pasolini presso il Teatro de Round Point di Parigi e presso Le Centre d'Art Scenique di Bruxelles. Nello stesso anno è selezionata tra i giovani diplomati italiani in drammaturgia per partecipare al laboratorio di drammaturgia con la Royal Court presso il Piccolo Teatro di Milano. Nel 2000 fonda la compagnia teatrale Dionisi di Milano. Scrive *Where is the wonderful life?* che viene messo in scena dalla Compagnia Atir per la regia di Serena Sinigaglia e prodotto da Atir in collaborazione con il Teatro della Tosse di Genova, 2000. *Where is the wonderful life?* viene poi tradotto in lingua tedesca e messo in scena dal Theater im keller di Graz, per la regia di Eva Schäffer, nel Progetto "Vicini sconosciuti". Nel 2001 riscrive le *Canzoni dell'Opera da Tre soldi* e altre canzoni sulle musiche di Kurt Weill per *L'Opera da Tre Soldi*, regia di Francesco Micheli, prodotto dai Pomeriggi Musicali/Teatro Dal Verme (Milano). Nel marzo 2001 insegna per un mese Drammaturgia alla Facoltà di Filosofia a Pristina (Kosovo) all'interno del progetto Iom-Onu "Traume and response in Kosovo". Nel 2002 riscrive i *Dolori del Giovane Werther* di J.W. Goethe in forma di Melologo, con la produzione dei Pomeriggi Musicali di Milano, per l'Orchestra Sinfonica del Teatro dal Verme. Ancora nel 2002 scrive *Molti amori (diversi odii)*, patrocinato dall'Associazione Teatrale Pistoiese e promosso da Outis (Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea). Nel 2003 fa parte dell'Osservatorio di drammaturgia "Il giardino delle carte" coordinato da Renata Molinari al festival teatrale Sant'Arcangelo dei Teatri e partecipa all'Atelier di traduzione della drammaturgia europea "Orléans, Carrefour Européen des Littératures Dramatiques en Traduction"; partecipa inoltre insieme ad altri quattro autori al progetto "Tramedacamera" organizzato da Outis, regia di Walter Manfrè. Nel 2003 scrive *Il gran torneo delle religioni*, da *Il re, il saggio e il buffone* di Shafique Keshavije, per la compagnia Atir, regia di Serena Sinigaglia, prodotto da Festival di Castel del monte (Andria-Ba); *Canto a me stessa*, che debutta al Teatro Franco Parenti all'interno del festival Tramedautore, festival della drammaturgia contemporanea organizzato da Outis. Compone la drammaturgia di *Disco 80 - Una storia italiana*, che debutterà in dicembre al Teatro Verdi di Milano. Per i ragazzi ha scritto: *Appunti di viaggio*, prodotto dal Comune di Abiategrasso (MI) e *Conferenza dei bambini per un mondo rovesciato dalla gioia*, prodotto dal Comune di Cislano, messi in scena dalla compagnia Atir di Milano. ■

a parlare. La frase da cui partiamo è «Io sono Topolino». Ma prima de tutto i suoni fondamentali. Ascoltare e ripetere. A B C D
Topolino - A B C D
Grappezia - E F G H
Topolino - E F G H
Grappezia - I L M N
Topolino - I L M N
Grappezia - O P Q R
Topolino - O P Q R
Grappezia - S T U V Z!

Topolino - S T U V Z!
Grappezia - Ora componiamo. I O è io.
Topolino - I O è io.
Grappezia - No, solo io.
Topolino - No, solo io.
Grappezia - No, non solo io, io e basta.
Topolino - Io e basta.
Grappezia - No io e basta, solo io io io io io.
Topolino - Io io, io, io, io!
Grappezia - Io.
Topolino - Io!
Grappezia - Bravo!

Topolino - Io, io io io! Io sono Topolino!
Grappezia - È un miracolo!
Topolino - Io sono Topolino! Io sono...
Grappezia - Basta! Adesso te farò delle domande a cui dovrai rispondere per esercitarte. *Topolino si atteggia a intellettuale che deve rispondere a un'intervista. Grappezia si atteggia a giornalista.*
Grappezia - È contento di essere il presidente?
Topolino - Sì.
Grappezia - E qual è la cosa più importante di cui si vorrà occupare?
Topolino - ...La FELICITÀ.
Grappezia - Questo è molto bello da parte sua!
Topolino - Sì, è molto bello, è molto bello, è molto bello, è molto bello...
Grappezia - Sì va bene, adesso basta, la lezione non è ancora finita. Vieni, genio! Ricorda: se cammina, se parla, ce se muove nella misura di chi te sta davanti. E lentamente, un giorno appresso a n'altro giorno, comprenderai tutte le combinazioni. Questo è importante: l'avanzo è solo na cosa per sciogliere i muscoli. E ora a vestirse per il gran discorso! Qualcosa da dire?
Topolino - ...W la vita meravigliosa!
Grappezia - Charmant!

TERZA SCENA

Gran Palazzo. Noir ha chiamato a colloquio una prostituta.
Minni - Io ce l'ho già un lavoro.
Noir - Lei merita di più.
Minni - Ne è sicuro?
Noir - Certo. Guadagna molto ora?
Minni - Non lo so. Non lo faccio da molto.
Noir - Le piace quello che fa?
Minni - Meglio che pulire i cessi.
Noir - Io le sto offrendo molto. Soldi e soprattutto tranquillità. In cambio le chiedo solo di stare vicino al nostro Presidente.
Minni - Ma è un topo.
Noir - Non noterà la differenza.
Minni - Io non voglio amare nessuno.
Noir - Non è d'amore che parlo.
Minni - Non posso stare vicino a uno che non amo.
Noir - Col tempo si imparano tante cose.
Minni - Comunque non mi interessa.
Noir - Lei è triste.
Minni - Mi è capitato di peggio. Non è un grosso problema.
Noir - Lei non è solo triste... Sappiamo che prende venti gocce di lexotan la mattina e venti gocce la sera, che passa intere giornate stesa sul letto con le finestre abbassate a piangere, che trema ad ogni rumore, che dalla disperazione le manca il fiato. Lei ha l'ansia. Lei è al limite. Lei è infelice.
Minni - Lo so.
Noir - Se lo sa, allora accetti la mia proposta.
Minni - No.
Noir - Sì.
Minni - In pratica cosa dovrei fare?

Noir - Niente di particolare: accettare la mia proposta, stare e godersi un po' di tranquillità.
Minni - Ci posso pensare un po'?
Noir - Purtroppo no.
Minni - Va bene.
Noir - Questi sono i suoi vestiti. Dimenticavo. Da oggi naturalmente lei si chiamerà Minni...

QUARTA SCENA

Gran Palazzo. Discorso.
Topolino - (*Rumori di folla. Applausi*) Non voglio cominciare questo viaggio nascondendovi la parte più delicata di me. È per me molto difficile trattenere la commozione che mi sta attraversando in questo momento. È un sentimento umano... e di conseguenza fa parte anche di me. Ma forse è qualcosa di più che commozione... è fierezza, orgoglio, è gratitudine verso tutti coloro che hanno voluto dare una possibilità al mio essere qui, ora. (*Rumori di folla. Applausi*) In qualche modo già mi conoscete. Immaginate, perciò, qual è quella cosa che più di tutte mi sta a cuore. La parola è semplice, il contenuto immenso: felicità. Da qui si deve partire e qui si deve arrivare. Tutto, tutto si deve fare per poterla favorire. (*Rumori di folla. Applausi*) È brutto dirlo, ma troppo spesso dimentichiamo che dobbiamo morire. Se ce lo ricordassimo avremmo più urgenze. L'urgenza di rendere ogni attimo della nostra vita degno di essere vissuto. Che faccia faremo quando, sul punto di morte, voltandoci indietro, vedremo che quasi tutto il tempo lo abbiamo passato lamentandoci e soffrendo? Faremo una faccia bruttissima! Come potrebbe invece essere quel momento se voltandoci indietro vedessimo che nella nostra piccola e umile vita, un po' di felicità ce la siamo accaparrata? Decisamente meglio! (*Rumori di folla. Applausi*) Noi lavoreremo per questo. Come? Cercando di individuare ed eliminare alla radice l'origine dei nostri mali. La felicità non è un regalo. Bisogna volerla. C'è gente invece che cerca in tutti i modi di allontanarla dalla propria vita, impegnandosi in attività che semplicemente la negano. C'è gente che nell'infelicità si trastulla, si gongola, si crogiola, e non sa quanto questo non faccia altro che appesantire la propria esistenza, e soprattutto quella degli altri. Spesso penso alla frase di un grande pensatore. Un maestro. «Maledetto sia colui che tiene un'intuizione tutta per sé!». Bene. Noi non la terremo tutta per noi, la regaleremo a tutti i paesi, al mondo, all'universo! La esporteremo, la spiegheremo, la propageremo. Felicità per noi, per voi, per me, per te, in due parole semplici ma dense di significato: per - tutti! (*Applausi*)
 Ricapitolando: Felicità, felicità, felicità e ...e ora, signore e signori non mi resta che presentarvi i miei collaboratori.
Musica.
Topolino - Plutonia, Capo dell'Esercito, decisa, attenta determinata, precisa, silenziosa, oculata. Grappezia, il mio tutore: elegante, intuitivo, raffinato emotivo, empatico, sgargiante. Noir, il Primo Consigliere, taciturno attento, previdente,

paterno, pioniere, intelligente. Papa-lungo, il Grande Sacerdote: cristiano, bigotto, ortodosso, credente, buddista, musulmano. Bene signori, e per finire Minnie, la First Mousy, per la quale ho scritto una poesia:
 Anima mia,
 porcellana odorosa,
 cucciolo di rosa,
 anima senza posa,
 beato chi ti sposa.
 (*Minni non saluta*)
 Saluta Minni. Saluta. Minni! Minni! Miiiiiiii!
 Minni scappa via.
Tutti - Signori partecipate e fate che questa mia battaglia sia da oggi la vostra battaglia!
Applausi.

QUINTA SCENA

Coro -
 * Hai quel che desideri Clorinda?
 * Sei soddisfatto Francesco?
 * Sei tranquillo Giancarlo?
 * Sei a posto Veronica?
 * Sei contento Andrea?
 * Hai quel che meriti Barbara?
 * Hai quello di cui hai bisogno Alberto?
 * Sei felice Carla?
 * NO!
 * E ci credo! Come si fa?...
 * Non si sa da che parte partire.
 * Parto di qua? Parto di là? Ma da dove parto?
 * Partiamo dal lavoro?
 * Dall'amore?
 * Dall'amicizia?
 * Dai soldi?..
 * Sapete a me cosa mi blocca?
 * Cosa?
 * L'ansia. Io sono un propulsore d'ansia.
 * A chi lo dici... io sono così ansioso che balbetto anche quando sto zitto.
 * Beh, non parliamo allora della paura.
 * Paura di non essere all'altezza.
 * Paura di essere all'altezza.
 * Paura di sbagliare.
 * E di fare giusto.
 * Di morire.
 * Ma anche di vivere.
 * E per chiudere il quadretto, la depressione.
 * Terribile.
 * L'ansia è quando non sai dove stare.
 * La depressione è quando lo sai benissimo: da nessuna parte.
 * Ti sembra che hai un sacco di tempo e che ti puoi permettere di stare giorni in casa a guardare i chiodi.
 * E ti dici: è un momento di passaggio, evidentemente ne ho bisogno, passerà...
 * Ma poi è triste quando ti accorgi che sono anni che dici così.
 * Basta! Cominciamo noi!
 * Anche noi dobbiamo essere felici.
 * Noi vogliamo essere felici!
 * Noi vogliamo essere felici?
 * Sì!
 * E quindi cosa possiamo fare?

- * Da un lato fare azioni che ci facciano star bene e che non abbiamo mai avuto il coraggio di fare e dall'altro individuare ed eliminare alla radice l'origine dei nostri mali.
- * Individuare ed eliminare alla radice l'origine dei nostri mali...
- * Allora per intanto potremmo stare un po' insieme per non sentirci soli.
- * Giusto.
- * Poi dobbiamo organizzarci.
- * Giusto.
- * Dobbiamo avere una sede.
- * Giusto.
- * Dove?
- * A casa mia. Via Pietrasanta 9.
- * Perfetto.
- * Per fare una cosa seria dovremmo anche darci un nome.
- * Ce l'ho io! F.A.T.I.C.A.: Felicità a tutti i costi Association
- * Bene.
- * Allora ci rivediamo fra qualche giorno a casa di...
- * Alberto!
- * ... e lì ci riconfronteremo su quello che avremo pensato nel frattempo.
- * Buona riflessione.

SESTA SCENA

La Voce - Ciao terra. Ciao mondo. Ciao mia bella città. A parlarvi sono ancora io. Io. Io. Io. Io. Sto qui, immobile, e con calma guardo. Per guardare mi prendo un po' di tempo. Fuori la Città è bella, e orrenda come tutti i giorni appena passati. I negozi chiusi all'ora di sempre. Fa caldo e si fa l'amore più lentamente. Ascoltiamo. Nelle bancarelle, fuori dai bar, i cinesi vendono le foto dei parenti morti, gli zingari con l'anello d'oro cantano canzoni di paesi che non conoscono più, i bambini gonfi evadono dai loro passeggini, le madri li hanno persi nei supermercati, i supermercati per fortuna stanno aperti tutta la notte. Ogni giorno c'è una cosa da guardare, oggi c'è lei.

Palazzo di Topolino.

Noir - Minni, lei non è tanto bella.

Minni - Lo so.

Noir - È presentabile solo perché la ricopriamo di vestiti.

Minni - Lo so.

Noir - Cerchiamo di metterla nel luogo giusto al momento giusto.

Minni - Lo so.

Noir - Lei è anche stupida. Senza nerbo. Molti tra di noi sono stupidi e questo non è molto grave. Ma lei, fra tutti noi, è la più stupida, e questo è un problema.

Minni - Lo so.

Noir - Non avrebbe senso da nessun'altra parte.

Minni - Lo so.

Noir - Il suo nome è sciocco.

Minni - Lo so.

Noir - Lei magra da far impressione. Fa venire più in mente la malattia che la felicità.

Minni - Lo so.

Autopresentazione

Scrivere di banalità non è banale

Ho cominciato a scrivere *Where is the wonderful life?* a 25 anni, nel momento in cui mi stavo convincendo di fare un mestiere in grado di "rappresentare" il mondo e quindi di cambiarlo. Io non so dire di che natura siano le ragioni per cui uno si mette a scrivere, il mio amico Giampaolo Spinato dice che se uno pensa di avere «qualcosa da dire» si sbaglia di grosso, siamo solo attraversati, nel momento in cui scriviamo, da forze di cui noi non abbiamo la benché minima consapevolezza, siamo solo una cassa di risonanza, e se è così, e un po' mi convince questa sua idea, io ero la cassa di risonanza della mia giovinezza e del mio desiderio sordo, coraggioso, assoluto e impacciato di volere parlare del mondo che mi circondava, senza temere per un solo momento la difficoltà di parlare di cose mostruosamente banali. Penso che il punto sia proprio questo: riuscire a non arrestarsi davanti alla banalità degli argomenti ma riuscire a volgerli verso il nostro "insostituibile" punto di vista, giusto o sbagliato che sia. Nostro. A furia di non parlare di banalità non si sa più di cosa parlare e si cerca l'eccezionale. E allora accade la tentazione di non parlare più d'amore, della sofferenza d'amore, del governo, della ferocità o della demenza di un governo... Quello che ho capito dopo è che il problema consiste nel trovare le parole, nel saper guardare, nel non dare nessuna risposta per scontata, nell'essere sinceri e soprattutto non ideologici, tutte cose che uno impara in una vita, se le impara... Bartolomeo Sacco e Nicola Vanzetti, accusati senza prove di omicidio perché italiani e anarchici all'inizio del secolo in America e condannati a morte. Walt Disney, che secondo una biografia scritta da Marc Eliot, fu delatore, per conto dell'Fbi, di persone ritenute sospette di comunismo all'interno dell'industria americana dello spettacolo. Harold Pinter che racconta che da giovane provò un po' di volte a scrivere un testo a tema politico e che gli vennero fuori solo minchiate naïf e manichee, tanto che stracciò tutto e rinunciò. Un articolo di Michele Serra apparso sulla *Repubblica* che diceva che il malumore italiano assomiglia a un quotidiano «non mi date fastidio», «datemi strada», «non ho tempo da perdere», e non rimanda certo al dubbio che forse abbiamo troppo, o non abbiamo le cose che davvero servono e che non ne abbiamo mai abbastanza di ghingheri e di fronzoli, e di sentirci derubati dallo Stato, fregati dai colleghi, frodati dall'epoca, compressi dalla moltitudine che ci sta a gomito e ci rovina la giacca nuova... L'inno, praticamente inascoltato perché fu scritto da una donna, che è la canzone dei Felici Pochi e degli Infelici Molti di Elsa Morante ne *Il mondo salvato dai ragazzini*, una frase di un film di Tarkovskij che fa... tu dici che vuoi essere felice ma ci sono cose più importanti... *Renata Ciaravino*

Noir - Ma a noi piace così.

Minni - Lo so.

Noir - Se sa tutto, Minni, allora la prego di voler salutare quando glielo si chiede, la prego di voler sorridere se serve, la prego di non voler fare niente di più ma neanche niente di meno. E ora, mi faccia la cortesia di baciarmi.

Minni - No.

Topolino - Per cortesia Minni.

Minni - No.

Topolino - Per cortesia Minni.

Minni - No.

Topolino la prende e la bacia.

Voce - Ehi, tu, signora! Gli eventi ci tormentano e noi tormentiamo loro, cerchiamo di afferrarli, un giorno dopo l'altro, senza mezzi, scoprendo

che arriviamo sempre troppo prima, sempre troppo dopo. Stando immobili presupponiamo, ipotizziamo subito dopo smentiamo, neghiamo, e poi ancora inventiamo, idealizziamo, sogniamo. Stando immobili. Poi, un giorno inspiegabile, all'improvviso, come tanti altri, inspiegabile, il cielo vacilla e subito dopo crolla. E non si può più stare immobili.

Il cielo, ricorda, signora, non crolla solo perché tu debba restarci sotto, il cielo crollando s'abbassa, anche perché tu possa salirci sopra. Saltaci sopra, signora e corri.

Minni scappa.

Ciao Terra, ciao Mondo, ciao mia bella incantevole città. Ora ti saluto, che la luna ha montato il sole

e il sole è in giro a riflettere un po'.

SETTIMA SCENA

Il solito muro.

Lo Straniero e il Comico stanno dormendo. Il Comico sogna ad alta voce. All'improvviso si sveglia e cerca di svegliare lo Straniero.

Comico - Straniero! Straniero! Ho avuto un'idea che ci può salvare a noi due. Un'idea che a te ti risolleverà il morale e a me mi darà persone con cui lavorare, persone che rideranno alle mie battute, persone che non hanno niente da perdere a ridere a quello che dico...

Straniero - Sarebbe?

Comico - Costruire un carro su cui mettere persone simili a noi e partire.

Straniero - Che cosa?

Comico - Costruire un carro su cui mettere persone precise, dico: precise come me e come te e partire.

Straniero - Per fare cosa?

Comico - Performance Umane Interattive!

Straniero - Ma che idee ti vengono in mente?

Comico - Idee magnifiche risolutive estroverse umane coraggiose...

Straniero - Comico, tu sai cosa succede in giro? Nella realtà dico?

Comico - Vediamo... la gente va al lavoro, soffre e poi ci dorme su.

Straniero - Alcune persone vanno al lavoro, soffrono e poi ci dormono su e quando si svegliano si sono dimenticate che il giorno prima avevano sofferto, e vanno ancora al lavoro. Mentre lavorano però gli torna in mente che il giorno prima avevano sofferto allora cercano con lo sguardo uno un po' più debole di loro, e gli urlano addosso, e a sua volta questo fa lo stesso con un altro, e così a scendere, fino al più disperato... Where is the wonderful life?

Comico - Se tu parli così io non ti capisco.

Straniero - Dov'è la vita meravigliosa, Comico?

Comico - Ecco.. io me lo chiedo spesso... non è facile.

Straniero - Tu cosa hai che è tuo?

Comico - ...non lo so...tu?

Lo Straniero mostra se stesso.

Comico - ...È importante... vedi, io invece non mi possiedo, certe volte mi sfuggo... diciamo

che mi possiedo a giorni alterni... No! Una cosa tutta mia adesso ce l'ho!

Straniero - Cosa?

Comico - L'idea del carro!

Straniero - È tua?

Comico - Sì! È mia! È mia! Tutta mia!

Straniero - E va bene. Chi ci metti sul tuo carro?

Comico - Il nostro carro!

Straniero - Va bene chi ci metti sul nostro carro?

Comico - Per il primo viaggio comincerei stando umili...

Mentre nomina le persone del Carro queste appaiono.

Comico - ...un vecchio. Uno di quelli che ha ancora voglia di dare dei baci alla vecchia maniera, con la lingua e senza pensare ai denti. Un bambino. Uno di quelli che vuole mangiare solo se ha una corona in testa. Uno di quelli che fa le cose sbagliate nel momento sbagliato. Uno di quelli che fa arrossire con domande fuori luogo. Un obeso. Uno di quelli che fa la ginnastica in riva al mare per le varici, con gli occhiali a specchio rosa a forma di cuore, e perde l'equilibrio, e cade in mare e si rialza e ride e ricade. Non può mancare la regina del carro. Una che vende il pesce al mercato, ma lo vende vestita di ghepardo, coi capelli cotonati, l'ombretto bianco e due tacchi a spillo neri di pelle lucida alti così. Una di quelle che ha tutto quello che si deve avere per poter essere amate... Totale?

Straniero - Con noi: sei!

Comico - Magnifico! Sei: come i Magnifici Sei... ah! ah! ah! ... lasciamo perdere...

Straniero - E ora bisogna brindare! Al carr...

Comico - Aspettatemi!

Straniero - Ci sei? Allora al carr...

Comico - Aspetta! Visto che ci siamo mettiamo nel brindisi che io sono un tuo buon amico e che questo amico non lo molli più!

Tutti - A carro e a voi due.

Comico - Aspettate, aspettate! Straniero, siccome che io ti ho detto tutto di me e tu invece parli, parli, la gente va al lavoro, il disperato, where is the wonderful life.... Ma tu, chi sei tu?

Straniero - Allora. Io sono uno che viene da un paese lontano, dove le case sono basse, il porto è nel centro della città, i bambini ci si fanno il bagno e qui, semplicemente, ho freddo. Contento?

Comico - Contento.

Straniero - Salute?

Tutti - Salute! Versa vino signore! Versa vino!

Comincia la festa.

OTTAVA SCENA

Da un condominio di fronte a via Pietrasanta dove si stava svolgendo una riunione...

Coro dei Felici - PRONTO. VORREI FARVI PRESENTE CHE IN VIA PIETRASANTA C'È GENTE CHE FA UN FRASTUONO TERRIBILE, INDOSSA ABITI MAI VISTI E, SOPRATTUTTO, MOSTRA UNA FELICITA' CHE NOI NON CONOSCiamo.

All'arrivo della polizia che arresta lo Straniero, dal condominio si sente cantare:

Coro -

Topolin, Topolin, con quel naso piccolin,
Topolin, Topolin, W Topolin.

Assomigli a tutti noi,
sei furbo e birichin,
e perciò noi gridiam: viva Topolin!

Solo tu, Topolin,
puoi capir, Topolin,
i mille mille sogni di un bambin!

AH! AH! AH!

Topolino, Topolino...

Noi gridiamo in coro viva viva urrà sì! sì!,
Topolin, Topolin, W Topolin!

Chi fa sempre divertire i grandi ed i piccin!
Tutti ormai, già lo san è solo Topolin!

Solo tu, Topolin,
Puoi capir, Topolin,
i mille mille sogni di un bambin.

AH! AH! AH!

Topolino, Topolino...

Noi gridiamo in coro viva viva urrà sì! sì!,
Topolin, Topolin, viva Topolin!

Su venite a far baldoria insieme a Topolin,
anche noi come voi canterem così.

Come noi bambini tu sei tanto piccolin,
Topolin, Topolin, viva Topolin!

Solo tu, Topolin,
puoi capir, Topolin,
i mille mille sogni di un bambin.

AH! AH! AH!

Topolino, Topolino, Topolino, To po li no, To po li no, To po li no!

NONA SCENA

Non c'è più nessuno. Lo spazio è devastato. I resti della festa.

Comico - E tu chi sei?

Minnie - Chi sei tu?

Comico - Io sono un comico, ma tu, chi sei tu?

Minnie - Una ballerina.

Comico - Ah bene. Ascolta ballerina. Ora io sono molto triste e devo riflettere e non posso occuparmi di te.

Minnie - Perché sei triste?

Comico - Non ne voglio parlare... perché sono venute le macchine con su la faccia del topo e hanno preso il mio amico, io ho provato a seguirliAMICO!, ma poi sono caduto, ero ubriaco, e poi loro non c'erano più, in certi casi io non servo a niente, peggioro tutto... basta, ma tu cosa vuoi tu?

Minnie - Io non voglio niente. Vai da lui.

Comico - Io?

Minnie - Vengo con te.

Comico - Tu mi ci accompagni? Tu e io? Che belle scarpe. Le mie... Lasciamo perdere.

Minnie - Tu vivi qui?

Comico - No. Io camminavo e sono caduto sulla buccia di banana, lui mi ha rialzato... qui si usa così. Andiamo?

Minnie - Cinque minuti.

Comico - Ma io sono triste, penso al mio amico e non posso perdere altri cinque minuti.

Minnie - Se io ti bacio, tu te ne vai?
Comico - Alto là!
Minnie - Che c'è?
Comico - Ripeti quello che hai detto!
Minnie - Se io ti bac...
Comico - Mani in alto!
Minnie - Cosa dici?
Comico - Chi ti paga per questo?
Minnie - Ma sei pazzo?
Comico - Perché mi vuoi baciare?
Minnie - Perché non lo chiedo mai a nessuno.
Comico - Tu sei carina... io meno... quindi non è possibile!
Minnie - Ma se te l'ho chiesto io!
Comico - Giusto... ma perché poi all'ultimo ti ritiri e mi ridi in faccia e vai dai tuoi amici e gli dici che avevi chiesto a uno un bacio, lui c'ha creduto e poi tu gli hai riso in faccia, l'hai mollato lì, e io questo non potrei sopport...
Minnie bacia il Comico.

DECIMA SCENA

Voce - Ciao mondo. Ciao terra. Ciao ciao mia bella Città. Ancora io, mi piace la musica e vorrei avere una radio tutta mia come Eric Bogosian in Talk Radio. Comunque... Perché tenersi la felicità tutta per sé? Dobbiamo elargire. Elargire le nostre convinzioni di bellezza. Esportare. Esportare. Topolino vuole la felicità per tutti, per me, per voi, per lui, per il mondo, l'universo, l'universo parallelo, per tutte le 4 dimensioni. Dare, dare, dare. «Solo i vigliacchi si tengono le cose per sé!». Ma... che succede? Un paese, uno sputino di terra inutile e goffo non la vuole la felicità? Non la vuole? Ah no? E cosa vuole, sentiamo? Dolore, disperazione, pianto, sofferenza, angoscia? Dice che non gli interessa la felicità, dice. Dice che ci sono cose più importanti della felicità, dice. C'è qualcosa di più alto della nostra felicità? Oh, insomma, per farvela breve, Topolino ha offerto felicità, offerta rifiutata. Incredulità, alterco, costernazione. Poi la decisione. Guerra. ...Non solo hanno rifiutato ma hanno preso in giro la nostra felicità. COOOOSAAAA? Signori e signore, guerra dichiarata. Si poteva decidere in un altro modo e invece si è deciso così. Si farà di tutto per non dover guardare da vicino. Leggeri si opererà. Partiranno le navi verso il centro del mare, moltiplicati per mille i segni della croce dentro le chiese, si baceranno gli amanti per poi guardarsi da lontano, appariranno scritte sui muri per riflettere su quello che accade, s'aprà il mare e s'alzerà per onorare l'evento, raccomanderanno le madri le anime dei loro figli a dio, fumeranno veloci i padri nelle case ricordando come fu una volta per loro. Difficile da capire? No. Basta mettersi ad ascoltare.

UNDICESIMA SCENA

Plutonia & Big Big Cat - Aprire le fondine delle navi. Innescare processori. Aprire le fondine delle navi. Innescare processori. Aprire le fondi-

ne... Tirate giù tutto. Tirate giù tutto. Tirate giù tutto. Pensate: io devo tirare giù tutto. Mirare. Mirare. Mirare. Puntate: fuoco. Puntate: fuoco. Puntate: fuoco. Fuoco! Fuoco! Fuoco! Preciso. Preciso. Preciso. Nel mezzo. Nel mezzo. Nel mezzo. Danzino le onde. S'alzino le onde. S'aprano le onde. Nel mezzo. Nel mezzo. Nel mezzo. Si scuotano i pesci. Fuoco. S'aprano i pesci. Fuoco. La terra trema. Trema. Trema. Neanche una nave intatta. Neanche una nave. Neanche una nave intatta. Lo vedete il mare? Niente vi rimanga sopra e niente vi rimanga sotto. Se per avere più niente sopra il mare rischiamo di non avere più niente sotto il mare, allora rischiamo. Lo vedete il mare? Aprite il mare. Fendete il mare. Ferite il mare. Ferite il mare, ferite il mare, ferite il mare... Brilla di più il sole sul mare se il mare è vuoto.

DODICESIMA SCENA

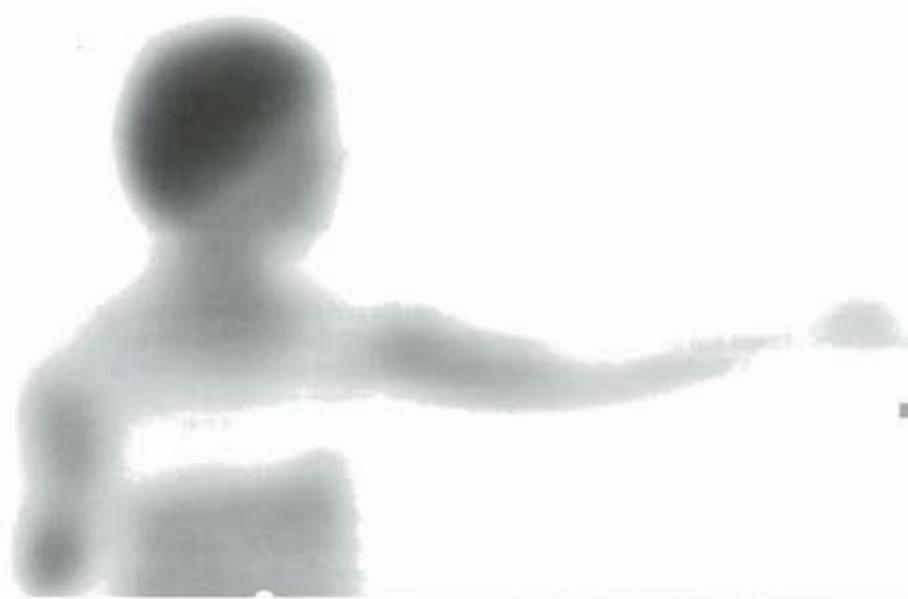
Coro -

- * E poi quello che penso è che talvolta per far capire una cosa è necessario tirare uno schiaffo, voltarsi per non vedere la sofferenza di chi l'ha ricevuto e stare con la sicurezza che un giorno questa persona capirà!
- * E ti ringrazierà!
- * Ragazzi, scusate, ho avuto un pensiero.
- * In che senso?
- * Niente, pensavo che quelli che sono morti adesso non possono più essere felici.
- * Cioè?
- * Che se muori a voglia a danzare!
- * Giusto.
- * Non ci avevo pensato.
- * La morte è una cosa piuttosto... piuttosto... spiacevole.
- * Soprattutto la propria!
- * È brutto non poter più tentare di essere felici...
- * Scusi, che ore sono?
- * Le 11!
- * Le 11?
- * Ma dobbiamo andare!
- * È tardissimo!
- * Ci dispiace tantissimissimo ma dobbiamo proprio andare.
- * Sarebbe bello ancora continuare a parlare di questa brutta questione della morte...
- * ... ma adesso è tardi e dobbiamo proprio andare.
- * Andiamo! Andiamo!
- * Per noi oggi è un gran giorno.
- * Siamo stati scelti per fare la giuria in un processo.
- * Come nei film americani!

TREDICESIMA SCENA

Aula del tribunale. Noir mostra delle foto.
Noir - Sono suoi amici questi?
Straniero - Una parte. Ne ho molti altri.
Noir - Sono tutti così?
Straniero - Qualcuno addirittura meglio.
Noir - Che lavoro fanno i suoi amici?

Straniero - Lavorare è una parola grossa. Impiegano il tempo.
Noir - Come lo impiegano?
Straniero - Danze.
Noir - E perché siete venuti proprio qui, a danzare?
Straniero - Perché qui c'era più spazio.
Noir - E cosa sperate di ottenere danzando?
Straniero - Pioggia.
Noir - Pioggia. Lei cosa fa di lavoro?
Straniero - Lo Straniero.
Noir - Questo secondo lei è un lavoro?
Straniero - Mi occupa molto tempo. È faticoso.
Noir - Cosa fa lei per la nostra città?
Straniero - Cerco di essere discreto.
Noir - Non si direbbe.
Straniero - Punti di vista.
Noir - Perché è venuto nel nostro paese?
Straniero - Perché nel mio paese le case sono bianche e basse, e non ci stiamo tutti.
Noir - Non ne potete costruire di più alte?
Straniero - A noi ci piace guardare l'orizzonte.
Noir - Ha un lavoro?
Straniero - No. Ma prima o poi ne inventeranno uno per me.
Noir - NO. HA UN LAVORO, ADESSO?
Straniero - No, adesso non ce l'ho!
Noir - Ha una casa?
Straniero - No, ma...
Noir - Ha una casa?
Straniero - No.
Noir - Se non ha un lavoro e una casa, cosa fa?
Straniero - Giro.
Noir - Gira in cerca di cosa?
Straniero - In cerca di qualcuno.
Noir - Per fare cosa?
Straniero - Per sentire che esisto ancora.
Noir - Se tutti facessero così cosa accadrebbe? Ci venga incontro. Ci dica lei.
Straniero - Ci sarebbe più silenzio.
Noir - E del silenzio cosa ce ne facciamo?
Straniero - Ascoltiamo.
Noir - Ascoltiamo cosa? Il suo cuore marcio che batte?
Straniero - ...
Noir - Dunque. La troviamo a festeggiare insieme a dei mostri. Scopriamo che lei non ha un lavoro. E va bene. Poi scopriamo che lei non ha una casa. E va bene. Sappiamo però che lei danza. Danza molto. E danza per far scendere la pioggia. Interessante. Lei ci dice che gira, gira, gira, in cerca di non si sa bene cosa. Beh, per noi è molto difficile essere felici se lei fa così.
Straniero - Anche per me è molto difficile essere felice se lei fa così.
Noir - Mi dica, lei si sente così sicuro, così tranquillo... Lei non ha paura di niente?
Straniero - Oh sì! Io ho paura di qualcosa.
Noir - E di cosa?
Straniero - Di lei. Lei mi fa molta paura.
Noir - Io? E perché mai?
Straniero - Perché lei è uno di quelli che quando i nomi crollano, lei rimane sempre, e ogni volta ha una faccia diversa. È per questo



**Teatro Stabile di
Bolzano presenta:**

Stagione teatrale 2003/2004



LA PULCE NELL'ORECCHIO

di Georges Feydeau

regia Marco Bernardi

con Paolo Bonacelli, Patrizia Milani, Carlo Simoni

in coproduzione con Teatro di Sardegna

NATURA MORTA IN UN FOSSO

di Fausto Paravidino

regia dell'autore

GABRIELE

di Fausto Paravidino e

Giampiero Rappa

regia Giampiero Rappa



**CIÒ CHE NON SI PUÒ DIRE:
IL RACCONTO DEL CERMIS**

di Pino Loperfido

regia Paolo Bonaldi

con Andrea Castelli



teatro stabile
di bolzano



ELENA

di Euripide

*traduzione Caterina Barone
con Eros Pagni, Frédérique Loliée
Mariella Lo Giudice, Sebastiano Tringali,
Mimmo Mignemi, Pietro Montandon,
Angelo Tosto
regia Marco Sciacaluga
in coproduzione con Teatro di Genova*

LA SIGNORA DALLE CAMELIE

*di Giancarlo Sepe - da Alexandre Dumas
con Monica Guerritore
regia Giancarlo Sepe
in coproduzione con Produzioni Spettacolo srl*

MOLTO RUMORE PER NULLA

*di William Shakespeare
traduzione Masolino D'Amico
con Pippo Pattavina, Mariella Lo Giudice, Sebastiano Tringali,
Fulvio D'Angelo, Federico Grassi, Enrico Guarneri,
Tiziana Lodato, Mirco Petrini
regia Guglielmo Ferro
in tournée nazionale*

L'ALTALENA

*di Nino Martoglio
con Tuccio Musumeci e Pippo Pattavina
Guia Ielo, Anna Malvica,
Marcello Perracchio*

I RAGAZZI DEL SABATO SERA

*di autori vari su progetto di Filippo Arriva
regia Francesco Randazzo
programmato per gli istituti superiori*

LE AVVENTURE DEL GIOVANE RICCIOLO

*di Edo e Rita Gari
regia Roberto Laganà Manoli
programmato per le scuole medie*

IL COMICO E LA SPALLA

*novità assoluta di Vincenzo Cerami
con Tuccio Musumeci e Pippo Pattavina*

DON GIOVANNI IN SICILIA

*di Vitaliano Brancati
adattamento teatrale di Ghigo De Chiara
con Enrico Guarneri, Marcello Perracchio,
Alessandra Costanzo, Tiziana Lodato,
Margherita Mignemi Matilde Piana,
Olivia Spigarelli
regia Giuseppe Dipasquale*

VECCHI TEMPI

*di Harold Pinter
con Umberto Orsini, Greta Scacchi,
Valentina Sperli
regia Roberto Andò
in coproduzione con E.R.T.
Emilia Romagna Teatro Fondazione*

IL FU MATTIA PASCAL

*di Tullio Kezich
da Luigi Pirandello
con Giuseppe Pambieri, Lia Tanzi, Micol Pambieri,
Fulvio D'Angelo, David Coco,
Franco Mirabella, Silvia Salvatori
e con la partecipazione di Massimo De Rossi
regia Piero Maccarinelli
in tournée nazionale*

CENERENTOLA

*di Charles Perrault
regia Angelo Tosto
programmato per le scuole elementari*

QUESTA TERRA DIVENTERÀ BELLISSIMA

*di Felice Cavallaro
regia Giovanni Anfuso*

La società teatrale

notiziario

a cura di Anna Ceravolo

a cura di Outis

UN AGGUERRITO ESERCITO DI AUTORI con lo scrittoio in palcoscenico

di Danilo Caravà

La rassegna "Trame d'autore - Festival della nuova drammaturgia" svoltasi a Milano in settembre dimostra che "il corpo" della nostra drammaturgia contemporanea italiana, dato mille volte per spacciato, e condannato dalle penne della critica a un perenne articolo mortis, è vivo e vitale, per rubare una battuta del teatro eduardiano. L'associazione che ha organizzato l'evento, Outis (Centro nazionale di drammaturgia contemporanea), ha realizzato, al pari dei sovrani medioevali, l'eribanno, l'appello alle "armi della scrittura", al quale hanno risposto numerosi autori, che rappresentano, evidentemente, qualcosa in più di rari nantes in gurgite vasto. Finalmente abbiamo la dimostrazione di quanto un efficace marketing culturale possa riscattare la nostra drammaturgia, un embrione per anni congelato dal silenzio dei media e delle

manifestazioni teatrali. La generazione post-angry man e post-beckett dei giovani autori anglo-sassoni, Sarah Kane, in primis, hanno sicuramente potuto usufruire di una struttura, rubando il lessico all'"aziendale", di distribuzione e promozione invidiabile, e che noi cominciamo timidamente a replicare. Come risposta ad una sorta di "sindrome di Salieri" - che ci ha costretto per anni a fer-

mare l'orologio drammaturgico al Novecento di Pirandello dopo aver fatto scorrere la lancetta sul Settecento goldoniano, alla quale è riuscita a sfuggire il nobel Dario Fo -, sono state concepite queste giornate nelle quali gli autori hanno avuto la possibilità di farsi conoscere e confrontarsi con attori, produttori e critici. Gli autori hanno, infatti, la necessità di porre idealmente il loro scrittoio in palcoscenico e confrontarsi con tutto l'universo teatrale. La lettura scenica, o mise en espace

del testo è stata la forma di pre-allestimento, di prima verifica scenica offerta agli scrittori teatrali, big ed esordienti, che hanno partecipato al festival: Nicola Bonazzi, Claudia Botta, Ascanio Celestini (foto sotto), Carlotta Clerici, Giorgio Conte, Luca De Bei, Gianluca De Col, Carolina De La Calle Casanova, Renata Ciaravino, Rocco D'Onghia, Edoardo Erba, Pier Mario Fasanotti, Pietro Floridia, Pia Fontana, Luigi Gozzi, Marcello Isidori, Andrea Kerbaker, Antonio Lauro, Angelo Longoni, Dada Morelli, Elio Pagliarani, Andrea Paolucci, Ricci & Forte, Andrea Roncaglione, Letizia Russo, Paolo Trotti, Massimiliano Zambetta. In collaborazione con il teatro del Buratto ed Elsinor, sono state presentate in lettura scenica (in basso, alcune attrici che hanno letto i testi) delle opere di teatro-ragazzi degli autori Mario Bianchi, Luca De Bei, Lisa Ferrari, Heiner Kondschat, Luca Radaelli, Davide Rondoni, Gerard Vasquez, Maurice Yendt. Sono stati, inoltre, realizzati incontri tra autori e traduttori di sei paesi europei (Grecia, Spagna, Portogallo, Irlanda, Francia, Romania), allo scopo di far conoscere ed eventualmente "esportare" le opere del teatro italiano, in collaborazione con l'Atelier européen de la traduction - Scène national d'Orléans, diretto da Jacques Le Ny. Lo scorso marzo, nell'ambito di una sessione di lavoro organizzata dall'Atelier, Outis aveva già presentato a Orléans tre autori: Pia Fontana, Fausto Paravidino, Renata Ciaravino. L'esperimento, dunque, è continuato e 15 autori hanno avuto l'occasione di presentare ai traduttori i loro testi. Le sale milanesi che hanno dato cittadinanza a questa rassegna sono state: Teatro Studio, Teatro

Arsenale, Teatro Franco Parenti, Teatro Verdi, Triennale. Nella giornata conclusiva (con la collaborazione di Mariella De Santis e del regista Walter Manfrè) la Triennale ha ospitato una grande festa che ha coinvolto con autori, poeti, scrittori di narrativa e cantautori, un folto pubblico. ■

OUTIS
Festival della nuova drammaturgia
TRAMEDAUTORE
Piccolo Teatro
Teatro Arsenale
Teatro Franco Parenti
Teatro Verdi
Triennale di Milano
MILANO dal 9 al 21 SETTEMBRE 2003



Stabile ascolto dello spettatore

Mas Juvarrà di Torino diventa Teatro Stabile d'Innovazione per la ricerca e la sperimentazione e propone un ambizioso progetto di produzione e di attiva collaborazione con il pubblico. Un'attenzione privilegiata è riservata alla multimedialità e all'impatto dei nuovi mezzi di comunicazione sul linguaggio teatrale che, a parere dei due direttori artistici Giuseppe Zambon e Alberto Jona, non potrà che trarre vantaggio da un'intelligente contaminazione con le moderne tecnologie. Una ricerca del nuovo in cui un ruolo primario è affidato agli spettatori, esplicitamente invitati a esprimere emozioni e perplessità nel corso degli incontri successivi a ogni singolo spettacolo. L'obiettivo puntato saldamente sulla contemporaneità, tuttavia, non esclude la saggia consapevolezza della necessità di conoscere e studiare forme teatrali anche molte antiche: non a caso, dunque, il cartellone di Mas Juvarrà ha esordito con "Incanti", rassegna internazionale di teatro di figura, e con uno spettacolo di Kathakali, il suggestivo teatro tradizionale dell'India. *Laura Bevione*

Teatro napoletano sul podio

In luglio, in Castel dell'Ovo, s'è svolta la nona edizione del premio Girulà - Teatro a Napoli, kermesse nata per dar voce al teatro partenopeo ed evidenziarne, di stagione in stagione, le proposte più felici. Una serata condotta da Mimmo Liguoro insieme a Francesca e Amelia Rondinella; un percorso tra i suoni e le immagini degli spettacoli premiati, creato col poetico supporto dell'orchestra diretta da Tonino Esposito e delle diaproiezioni di Enrico Grieco; presente una foltoissima platea di registi, attori e operatori del settore. La giuria (composta da Edoardo Sant'Elia, Gaetano Colonnese, Matteo D'Ambrosio, Nora Puntillo, Valeria del Vasto) ha premiato, con una scultura di Oreste Zevola, gli artisti più rappresentativi della passata stagione e segnalato il progetto Buenos Aires/Napoli andata e ritorno curato da Alina

23 DEB PER GOLDONI

Una commedia poco conosciuta di Carlo Goldoni - *Il genio buono e il genio cattivo* - è stato il titolo prescelto dal regista e "maestro" Mauro Avogadro per il saggio/spettacolo che ha concluso il triennio di studi degli allievi della Scuola di Teatro dello Stabile di Torino. Il testo, frutto della penna del Goldoni "francese", si snoda in luoghi e situazioni fra loro molto diversi e prevede la comparsa di numerosi personaggi, e ha dunque offerto occasione di espressione a ciascuno dei ventitre giovani attori. Avogadro, sfruttando gli ampi spazi - esterni e interni - delle ex Fonderie Limone (situate nell'estrema periferia torinese) ha realizzato uno spettacolo itinerante, apertamente ispirato all'immaginario cinematografico dell'Italia del boom economico. *Laura Bevione*

Narciso in collaborazione con Galleria Toledo. Migliore attore protagonista e non, rispettivamente Toni Servillo e Francesco Silvestri in *Sabato, domenica e lunedì* di Eduardo De Filippo, e diretto dallo stesso Servillo. Migliore attrice protagonista Lina Sastri in *Processo a Giovanna*, mentre migliore attrice non protagonista Cristina Donadio per lo spettacolo scritto, diretto da Enzo Moscato, *Kinder - Traum Seminar*. A Carlo Cerciello, per *Malacarne* di Fortunato Calvino, il premio per la migliore regia. Per un pezzo di pane di Fassbinder, diretto da Pierpaolo Sepe, s'è guadagnato il riconoscimento alla drammaturgia. Migliori attori giovani si sono rivelati Alfonso Benadduce e Francesca Cutolo in *Melopea d'addio*,

con regia dello stesso Benadduce. Massimo Andrei s'è distinto come autore con *Tina fai presto*. Il premio alle musiche è andato a Francesco Forni per la colonna di *East Coast* di Tony Kushner, interpretato e diretto da Monica Nappo. A Nicola Rubertelli e Zaira De Vincentiis, invece, sono stati attribuiti, rispettivamente, il premio per le migliori scenografie e per i migliori costumi di *Eden Teatro* di Raffaele Viviani, diretto da Roberto De Simone. Infine a *Il violinista sul tetto* di Moni Ovadia, il riconoscimento come migliore spettacolo fra quelli di cultura non napoletana. *Stefania Maraucci*

Tutti gli Olimpici

Promossi dall'Ente Teatrale Italiano e dal Teatro Stabile del

Veneto, gli Olimpici del teatro sono stati assegnati in settembre, al teatro Olimpico di Vicenza, in una serata trasmessa da Raiuno. La giuria: Giorgio Albertazzi, Francesca Ardenzi, Giulio Baffi, Emanuele Banterle, Laura Barbiani, Masolino D'Amico, Rossella Falk, Mico Galdieri, Enrico Groppali, Gianni Letta (presidente), Carlo Repetti, Carmelo Rocca, Aggeo Savioli, Franco Scaglia, ha designato i seguenti

premiati. Spettacolo di prosa, *Sabato domenica e lunedì*, regia di Servillo; musical, *C'era una volta... scugnizzi*, di Mattone e Vaime; spettacolo straniero, *Woyzeck*, regia di Wilson; spettacolo d'innovazione, *Gente di plastica*, regia di Delbono; attore protagonista, Gabriele Lavia in *La storia immortale* e *Un nemico del popolo*; attrice protagonista, Isa Danieli in *Tomba di cani* (in basso, con la regista Cristina Pezzoli) e *Filumena Marturano*; protagonista di monologo, Franca Valeri in *La vedova Socrate*; attore non protagonista, Eros Pagni in *Un nemico del popolo* e *L'ispettore generale*; attrice non protagonista, Giuliana Lojodice in *Quel che sapeva Maisie e Copenhagen*; attore emergente, Jurij Ferrini in *Filottete* e *L'ispettore generale*; attrice emergente, Manuela Mandracchia in *I due gemelli veneziani*; regista, Toni Servillo; scenografo, Maurizio Balò per *John Gabriel Borkman* e *Erano tutti miei figli*; costumista, Santuzza

Italiani a Parigi

"Les Italiens 2003 - La creatività italiana a Parigi", è l'approdo del viaggio dei comici immaginato da Maurizio Scaparro come passo importante verso l'Europa della cultura, un suggestivo percorso fra teatro, cinema, letteratura e musica a rappresentare la creatività italiana in tutte le sue espressioni. Una vera e propria stagione - quasi cento rappresentazioni distribuite in quattro mesi di programmazione, da settembre a dicembre - animerà le due sale della prestigiosa Comédie des Champs-Élysées. L'apertura sarà dedicata alla Commedia dell'Arte e a Carlo Goldoni, che rappresentano, storicamente, l'arrivo dei comici italiani a Parigi. A seguire, accanto ai grandi classici - Pirandello, Eduardo, Viviani - andranno in scena, tra gli altri, testi di Campanile, Chiti, Fava, Groppali, Maraini, Nicolai, Savinio, Tabucchi e Testori. Per realizzare questa rassegna, la più vasta dedicata ad autori italiani contemporanei finora mai presentata in Francia, il Théâtre des Italiens è stato affiancato dall'Ente Teatrale Italiano in veste di promotore e organizzatore. ■

Cali per *San Giovanni decollato*; autore di musiche, Germano Mazzocchetti per *Coefore*, *Don Giovanni*, *I giganti della montagna*; autore, Claudio Magris per *La mostra*. ■





PremiOpera Fantiano

In punto di morte, divorato dalla febbre, il poeta Arthur Rimbaud rievoca la propria, maledetta esistenza, dal morboso rapporto con Verlaine a ogni genere di sregolatezza. Ricorda con dolore e sprazzi di antica ribellione, lentamente abbandonandosi al perdono divino. Tema religioso all'acido solforico. Lo tratta Enrico Bagnato nell'atto unico *Rimbaud*, vincitore della prima edizione del PremiOpera Fantiano di Grottaglie, promosso dal Teatro della Fede e patrocinato dalla Regione Puglia e dalla Provincia di Taranto. Un debutto promettente, quello del premio grottagliese, che ha visto in concorso una cinquantina di testi provenienti da tutta Italia. *Rimbaud* è stato scelto in una tema di opere comprendenti *Scintilla d'Africa* di Maura del Serra e *L'uomo di Arimatea* di Mario Bagnara. L'opera di Bagnato, scrive la giuria presieduta da Raffaele Nigro con Marco Beck, Pasquale Maffeo ed Egidio Pani, si distingue per «la notevole e sempre sostenuta duttilità espressiva, oscillante tra i poli del torbido e del sublime». Nel 2004, nel quadro della sesta edizione del Fantiano Festival, il testo vincitore verrà messo in scena dalla compagnia del Teatro della Fede sul vasto e metafisico palcoscenico naturale dell'ex cava di tufo di Fantiano, a pochi chilo-

metri dall'abitato di Grottaglie. Qui, a principio di luglio, all'indomani della cerimonia conclusiva del PremiOpera al Castello Episcopio, lo stesso Teatro della Fede ha rappresentato con successo una importante novità: l'adattamento de *La rivolta degli angeli* di Anatole France, spettacolo forte e accattivante sulle inquietudini dell'umanità - anche "animata" da presenze angeliche - percorsa dagli istinti della violenza (foto a sinistra). La regia era di Alfredo Traversa, non nuovo ad allestimenti in ambienti ciclopici: come nel 2000, quando in un hangar della Marina Militare di Taranto propose brani e situazioni dalla *Commedia* dantesca. Piero Lotito

Teatro e preghiera

Per il secondo anno consecutivo, il Teatro Stabile di Torino ha aperto la stagione con "Domande a Dio", progetto ideato da Gabriele Vacis (anche "conduttore" in scena), Roberto Tarasco e Francesco Micheli. Una pedana centrale e attorno il pubblico, cui, ogni appuntamento, sono state proposte letture e riflessioni offerte da attori e uomini di cultura. Durante le serate - in tutto nove - l'indagine ha condotto ad una sorta di mosaico delle differenti modalità di espressione della religiosità. I libri della *Bibbia - Genesi, Cantico dei Cantici, Qohélet e Giona* - e il *Corano*, ma anche il bisogno insistente di pregare in un ateo come Michele Serra e la preminenza della tradizione cattolica nella *Malo* di Luigi Meneghello. Nessuna volontà di esaurire temi tanto complessi ma, come recita il titolo scelto per questo progetto, il tentativo di formulare con la maggiore chiarezza possibile domande fondamentali sul significato più profondo dell'esistenza. Laura Bevione

A cena nella cava

Singolare e suggestiva l'iniziativa che da sei anni Maurizio Guidi e Andrea Tessieri, con l'associazione

culturale Evocava, portano avanti: allestire spettacoli nello straordinario scenario naturale della Cava Borella, collocata nel bacino marmifero di Arnetola, a 1200 metri di quota, nel comune di Vagli Sotto (Lucca). La cava è, infatti, una sorta di anfiteatro romano scavato nel marmo che si raggiunge percorrendo i boschi della zona e attraversando uno stretto canyon. Sei le produzioni di Evocava dal '98 a oggi che coinvolgono in un'unica realizzazione varie arti, come quelle figurative, la musica, la danza, il teatro, la poesia: *Gli amanti di Medusa, Canzon detta Escluso Frontisti, Simonis Simoni, medico e filosofo del '500, Inferno Bianco, Marmocchio, Sentire Offerente*, con oltre cento artisti coinvolti e una notevole affluenza di pubblico.



Quest'estate è stato rappresentato *Safe*, evento multimediale scritto e diretto da Ignazio Occhipinti e interpretato da Valentina Banci, Bustric, Massimo Grigò, Carlo Monni (in alto). Il regista ha ideato un «viaggio metaforico all'interno del cibo come questione esistenziale, nutrimento primigenio e gesto d'amore»; toccando sia corde comiche che grottesche fino al rito conviviale che celebra una giocosa confusione di spazi e di ruoli. Nello spettacolo, infatti, si alternano le varie componenti artistiche: il cinema (nelle videoinstallazioni), la recitazione, la danza (con le esibizioni di Fortunato Angelini e Sara Nesti), la musica di Craig Armstrong e Nicolao Valiensi (eseguita dal vivo da Marco Fagioli, Gianluigi Pellegrini, Nicolao Valiensi). La trama è complessa e suggestiva: due autori di cinema (Bustric e Carlo Monni) vogliono ridare un'identità ai personaggi da loro creati e nel cercare nuova ispirazione si aggirano per la cava finché si allontanano per preparare la cena. I personaggi, un uomo e una donna (Valentina Banci e Massimo Grigò), rimasti soli, cercano, senza riuscirci, di ricostruire la loro esistenza, finendo per unirsi alla cena preparata dagli autori a cui partecipano anche gli spettatori. Albarosa Camaldo

Invito a cena con spettacolo

S tuzzicanti migrazioni tra i cortili della Catania barocca, sul finire dell'estate, seguono l'itinerario di un invito a cena che il Piccolo Teatro di Catania, per la regia di Gianni Salvo, ha proposto al pubblico. La rassegna, curata dal comune di Catania, ha incluso *L'ultima notte di Don Giovanni* di Rita Verderame, *L'imperatore di formiche* di Rosario Castelli e *Titoli senza valore* di Angelo Scandurra. Tre portate di un ricco convito che, arricchito dalle creazioni gastronomiche dello chef Carmelo Chiaramente, suggeriscono un'interpretazione del cibo come eros, potere, denaro. Giuseppe Montemagno



in breve DALL'ITALIA

ELENA-SHERAZADE - Attori, calligrafi, musicisti, pittori, scultori sedotti dalla magia delle *Mille e una notte* si sono dati appuntamento a Villa Benzi Zecchini di Caerano San Marco (TV) per un evento che in dieci serate ha evocato le misteriose atmosfere del lontano Oriente. Come una novella Sherazade, Elena Bucci ha fatto da *trait d'union* tra le differenti forme espressive seguendo l'affascinante filo della narrazione.

GOETHE CONTEMPORANEO - Fresco di debutto presso il Teatro Ariberto di Milano, lo spettacolo del Celebrity group *Le affinità elettive* di Goethe, scritto a New York da Monika Nagy e Fabrizio Caleffi. Ambientato ai giorni nostri, vede per protagonista Charlotte, interpretata da Monika Nagy, una scrittrice nordamericana di successo. Il lavoro si ispira anche al romanzo della stessa Nagy *Come un aereo che passa che conta*, tra i protagonisti, proprio Fabrizio Caleffi.

ANIMAZIONE - Si è concluso con lo spettacolo *Miele e cicuta* il Corso per animatori teatrali e televisivi su nero, promosso da Regione Lombardia, Ministero del Lavoro, Fondo Sociale Europeo e tenuto da Jolanda Cappi, Daniela Dazzi, Sergio Mussida, Rocco D'Onghia, Giusi Colucci, Marco Muzzolon, Marco Zennaro, Mauro Giuntini del Teatro del Buratto di Milano che da oltre 25 anni svolge un'approfondita ricerca e sperimentazione sul linguaggio dell'animazione su nero.

DANZA HIT - Da "Borsa danza", su *Giornale dello spettacolo* l'hit parade della danza colloca al primo posto *Giulietta e Romeo*, con Raffaele Paganini e Monica Perego - periodo di riferimento la scorsa stagione - che vince su tutti per numero di piazze (78) e di spettatori (70.963); tuttavia campione d'incassi è risultato *Opus Cactus* di

Moses Pendleton, numero 2 in classifica che in sole 7 città è stato visto da 62.699 spettatori.

I NUMERI DELL'UOVO - 27 spettacoli, 8 nazioni rappresentate, 5 compagnie al debutto italiano, 12 prime: ragguardevoli le cifre d'esordio di Uovo performing arts festival, curato da Umberto Angelini, un'esplorazione oltre i confini ulteriori della danza, tra dance elettronica, body art, video. Inusuale anche il contesto che ha ospitato la manifestazione, a Milano in settembre, il Superstudio più abitualmente sede per eventi di moda e design.

RICORDANDO FUFU - La Fufa Onlus, nata in ricordo di Fulvia Bardelli, per vent'anni una delle protagoniste del Teatro dell'Archivolto, scomparsa tre anni fa, promuove e sviluppa progetti culturali. Nel dicembre scorso ha istituito due borse di studio di 2.500 euro per laureati interessati ai settori giornalistico e teatrale che sono state consegnate alle due vincitrici, Sara Poeta e Silvia Bajardo, all'inizio di ottobre, al Teatro Gustavo Modena di Genova. In corso di definizione il prossimo bando.

ODISSEA NEL MUSEO - Le mostruosità dei Ciclopi, la magia di Circe, il mistero che pulsa nelle viscere della terra, le inenarrabili qualità delle sirene: quanta fantasia e quanta realtà c'è negli aspetti fantastici dell'Odissea? Ha cercato di dare una risposta a questa intrigante domanda il Teatro del Buratto che, in cinque incontri, presso il Museo di Storia Naturale di Milano, ha condotto il pubblico a scoprire quanto di vero Omero ha travasato nell'opera, con osservazioni al microscopio, manipolazioni e drammatizzazioni.

PAOLO-ARLECCHINO - Bergamo o Mantova? La seconda, insomma, pare fosse effettivamente la patria di Arlecchino, quel Tristano Martinelli che, dalla Bassa lombarda, partì alla volta della Francia diffondendo in Europa la maschera che aveva inventato. Da quattro anni, la città, che per politica culturale (il Comune destina alla cultura l'8% del budget annuale) si merita di

TEATRO GHIONE



Campagna Abbonamenti 2003-2004

<p>dal 25 settembre al 12 ottobre GIAM ARLOZZANETTI "CADAVERI DAPPERTUTTO!" Gerald Moon regia GIAM ARLOZZANETTI Compagnia Teatro per l'Europa</p> <p>dal 18 ottobre al 16 novembre ELENA GHIONE "IL VENTAGLIO DI LADY WINDERMERE" Oscar Wilde regia GIUSEPPE VENETUCCI Compagnia Stabile del Teatro Ghione</p> <p>dal 18 al 30 novembre LUIGI CALABRITTO con SIMONA MESSERLI "IL MIO '900" Scrittura di un italiano tra due guerre - Guida di Ugo Gregorini spettacolo multimediale per il 30° Anniversario della Televisione Italiana Torino Spettacoli</p> <p>dal 2 al 21 dicembre VALERIA VALETTI "LA GRIFFE" novità assoluta per l'Italia Claude D'Anna Cooperativa Teatro per l'Europa</p> <p>dal 30 dicembre al 18 gennaio "Capodanno al Ghione" "A grandissima richiesta" 20° anno di repliche ELENA GHIONE "L'IMPORTANZA DI CHIAMARSI ERNESTO" Oscar Wilde regia EDMO FENOGILIO Compagnia Stabile del Teatro Ghione</p>	<p>dal 20 gennaio al 1 febbraio ANNA MAZZAMAIRO "CYRANO DE BERGERAC" da Rostand regia GIOVANNI DE FELDINIS Teatro Studio - La Piacentissima</p> <p>dal 3 al 15 febbraio FRANCESCO "TARTUFO" Molière regia NEFFI LAURICANI Cantieri Teatrali del Terzo Millennio</p> <p>dal 20 febbraio al 21 marzo "ZIO VANYA" Anton Chechov Compagnia Stabile "Giovani del Teatro Ghione" regia ELENA GHIONE</p> <p>dal 23 marzo al 8 aprile VALERIA VALETTI "PENSACI GIACOMINO" Luigi Pirandello regia LIVIO CALASSI Compagnia Misa ed Espora</p> <p>dal 15 al 30 aprile GIULIANA INNOCENTI PIERLUIGI "TRAPPOLA PER TOPI" Agatha Christie regia PIERLUIGI Torino Spettacoli</p>
--	--

**ABBONAMENTI DAL 8 SETTEMBRE
PER PRENOTARE BASTA TELEFONARE 06/6372294
www.ghione.it e-mail: ghione@nettuno.it**

BANDO DI CONCORSO

TERZO PROGETTO "SIPARI" - "LE BACCANTI DI EURIPIDE"
Per informazioni: 06 5744034

L'Associazione Amici del Teatro di Documenti con sede in Roma, via Nicola Zabaglia, 36/42 informa che dal 1° Gennaio 2004 inizieranno le selezioni di giovani per: *Aiuti Registi, Attrici, Attori, Scenografi, Costumisti, Direttori di Scena*. I giovani che intendono partecipare devono inviare il proprio curriculum entro la fine del mese di Dicembre 2003. Sono ammessi partecipanti attivi e uditori. Si richiede ai partecipanti attivi una buona conoscenza delle materie delle selezioni. Ai **PARTECIPANTI ATTIVI** spettano prove pratiche. Agli **UDITORI** spetta l'ingresso libero, negli orari dei seminari e alle prove pratiche.

QUOTE DI ISCRIZIONE :

-**PARTECIPANTI ATTIVI** PROVE PRATICHE della durata di TRE settimane nel mese di Febbraio 2004 Euro 200,00

- **AUDITORI** per il mese di Febbraio Euro 100,00

Le domande di iscrizione devono essere inviate per posta o per e-mail (tdamiani@tiscali.it) all'Associazione Amici del Teatro di Documenti entro il 15 Gennaio 2004 assieme agli estremi del bonifico bancario di €50,00 sul C/C n. 13335-34 ABI 3002 CAB 05003 Banca di Roma, Agenzia 101 Piazza Testaccio, 14 - 00153 ROMA intestato all'Associazione Amici del Teatro di Documenti. Una commissione composta da Luciano Damiani, Emmanuel Bonfiglioli, Danilo Gattai e dai Soci presenti, decreterà i meritevoli che saranno assunti dall'Associazione con regolare contratto per partecipare alla realizzazione dello spettacolo *"Dalle Baccanti di Euripide"* regia di Luciano Damiani. I lavori di particolare interesse dei candidati, verranno pubblicati sui Quaderni dell'Associazione e inviati a tutti i Direttori Artistici dei maggiori Teatri Italiani. Coloro che avranno versato € 50,00 e che per motivi diversi non potranno partecipare alla Selezione verranno rimborsati.

ASSOCIAZIONE AMICI DEL TEATRO DI DOCUMENTI

Il Presidente

Luciano Damiani

arrogarsi a torto o a ragione la palma di città natale di Arlecchino, ospita un'intensa settimana di teatro e spettacolo. Momento culmine della manifestazione è l'attribuzione dell'Arlecchino d'oro, ambito riconoscimento che, dopo Marcel Marceau, Dario Fo, Ferruccio Soleri, è quest'anno andato a Paolo Poli durante una cerimonia incorniciata dalla splendida scenografia del Cortile d'Onore di Palazzo Te.

ARRIVEDERCI TITO - Nuovi traguardi per il progetto di formazione teatrale Officina Hamlet Opera a cura dell'associazione culturale I Sotterranei di Spadafora (Messina). Al castello svevo-aragonese di Montalbano Elicona si è tenuta la seconda edizione del Progetto Nebrodi 2003 diretto da Giovanni Boncoddò (foto a destra), volto noto della fiction del commissario Montalbano. Il laboratorio, dal titolo "Andronico Tito, assente. Quei personaggi tra fiaba e orrore" è la prima tappa di un lavoro che condurrà alla messinscena del testo shakespiriano entro il prossimo anno.

TEATRO DIMORA - Posata la prima pietra in aprile, ora è tutto un'edificare per prima possibile - aprire le porte di quella che è stata chiamata Teatro Dimora inserita nel parco di Mondaino (Rimini). Diventerà luogo in cui teatro e natura si incontreranno per nuove e inconsuete commistioni.

LAVIA A PISA - Per il prossimo futuro Gabriele Lavia lavorerà al Teatro Verdi di Pisa, dopo che con la Fondazione Teatro di Pisa è stata firmata una convenzione di residenza produttiva. Il regista collaborerà inoltre alla programmazione della stagione che inaugura il 31 ottobre con il suo *Avaro*.

30 ANNI DI NUCLEO - Compie trent'anni Teatro Nucleo che ha deciso di festeggiare con la messinscena di *Voci: studio su Amleto*, prima tappa di uno studio che proseguirà ad ottobre in Germania e,

sotto forma di spettacolo compiuto presentato al pubblico nella prossima stagione al Teatro Comunale di Ferrara.

IN RIVA AL LAGO - Prima edizione di Retrosena Lariofestival, ideato da Alessandro Diliberto e organizzato da Retrosena Teatro che, sulle sponde del lago di Como, ha replicato il buon esito della rassegna teatrale invernale. Ad aprire gli appuntamenti è stata la comicità di



Alessandra Faiella, seguita da un'altra esponente di punta del teatro comico femminile, Lucia Vasini, in scena con Giorgio Nocerino. Alessandro Larocca e Andrea Ruberti hanno confermato il loro affiatamento scenico con *Data di nascita*, spettacolo poetico e adatto a tutte le età e, forse, anche tappa importante in previsione dell'allestimento di un *Aspettando Godot* in scena la prossima stagione. È stata poi la volta dei padroni di casa che hanno riproposto *Tacite palombe*, ispirato a *Sister act*, testo e regia di Giuseppe Adduci, conclusione con la musica dei Sulutumana.

COSE DA PAZZI - Lo spettacolo più visto? *Cose da pazzi*, la commedia di Vincenzo Salemme, che ha totalizzato 130.117 spettatori, seguito a ruota da *Miseria e nobiltà* con Carlo Giuffrè. Il teatro partenopeo sbanca in penisola.

VIETATO UCCIDERE - Abano Terme ha ospitato il Convegno internazionale "È vietato uccidere la mente dei bambini" a cura del centro studi "G. Calendoli". Sono

interventuti docenti universitari, psicologi e numerose personalità del mondo del teatro, che hanno discusso del rapporto tra infanzia e comunicazione nella nostra società.

VAJONT 2 - Dopo Marco Paolini che ha aperto gli occhi a folle di spettatori sulla verità circa la tragedia del Vajont, ecco un'altra opera per non dimenticare quella che è stata paragonata a una strage di Stato a quarant'anni di distanza. *Le dighe del tempo, preludio e fuga per violoncello, voce recitante e orchestra d'archi*, composizione musicale di Claudio Scannavini su testo di Paolo Billi, con Maddalena Crippa, sarà interpretata domenica 19 ottobre nella Chiesa Monumentale di Longarone.

IN GIALLO - Teatro da brividi a Ravenna, dove si è appena concluso il festival Gialloluna Neronotte che, insieme ad "inviti a cena con delitto", appuntamenti tra giochi teatrali e gastronomia, ha riproposto gli spettacoli *Nunzio* di Spiro Scimone e *Natura morta in un fosso* di Fausto Paravidino e presentato una novità, *Le ore* di Tanti Così Progetti.

"NON MI SPOSO" - Avranno dichiarato i single con determinazione dopo aver assistito allo spettacolo *La lezione di matrimonio* ideato e diretto da Francesco Maria Cordella che, ispirandosi a Ionesco e Cechov, ha tracciato un interno familiare da paura, che fa esclamare con giubilo «meglio soli che male accompagnati». Andato in scena alla rassegna Commedie nel chiostro a San Giorgio in Braida, Verona.

PRIME LE DONNE - Le donne preferiscono lo spettacolo dal vivo. Più numerose infatti, le spettatrici del teatro rispetto ai cavalieri, che invece, prevalgono tra il pubblico del cinema che resta al primo posto per gradimento tra i differenti tipi di spettacolo.

DA BUTTARE - Gli scarti protagonisti del catanese festival Mappes che ad ogni edizione agglomera gli appuntamenti della

manifestazione intorno ad un tema che abbia a che fare con la città. Gli eventi hanno spaziato in differenti discipline artistiche approfondendo la concezione delle aree abbandonate o dei rifiuti come metafora di risorse da valorizzare. A Lisbona, città esempio di rinascita culturale seguita al recupero urbano è stata dedicata una sezione del festival, mentre *Gente di plastica* di Delbono ha connotato la sezione itinerante.

CONTEMPORANEI - L'ex "Gufo" Roberto Brivio si è dedicato quest'estate alla drammaturgia contemporanea siglando la regia di due testi poco rappresentati ma assai invitanti. *A.A.A. Anime vendonsi* del fresco di candidatura al Nobel Michele D'Arcangelo. L'autore, proposto per il più ambito dei premi per due volumi di versi accolti con estremo favore dagli Stati Uniti della Lega Araba, ha voluto raccontare cosa succederebbe se bastasse rivolgersi a un venditore d'anime per ottenerne una superiore alla propria. Di Guido Guerrasio, Brivio ha invece allestito *È arrivato Godot*, in cui l'immaginazione dell'autore ha fatto un passo in là oltre Beckett.

IN 3000 PER CHISCIOTTE - Ha raggiunto la ragguardevole soglia di 3000 spettatori il pubblico che ha applaudito il *Don Chisciotte della Marcia*, ideato e diretto da Gianlorenzo Brambilla e prodotto dall'Accademia dei Licini, che ha fatto furore al Teatro all'aperto Licinium di Erba (Como). Applauditissimi, tra i numerosi attori, Enrico Bertorelli, Antonio Grazioli, Marco Massari, Daniele Omatelli, Elisa Pella, Anna Colaninno, Marco Ballerini.

CIBALLO - Unendo il cibo al ballo ecco cosa succede. Certamente al festival Oriente Occidente di Rovereto le cose sono andate diversamente, quando un guru della cucina come Antonello Colonna ha voluto unire la sua arte alle coreografie di Sisina Augusta della Compagnia Atlantide di Verona per servire un menu da leccarsi i baffi accompagnato da danze in tema con il contenuto del piatto.

CANADA DANZA - Coreografi e danza-



IRENE E I CLASSICI -

Anche Roma avrà la sua Scuola di arti sceniche, come Atene e Sagunto. Dietro l'imponente progetto che si prefigge la valorizzazione e la diffusione della drammaturgia classica attraverso il coinvolgimento degli studenti nella produzione di eventi culturali, vi è la personalità eclettica e vulcanica di Irene Papas che è riuscita a smuovere il Ministero per i beni e le attività culturali, l'Etè, il Ministero per l'istruzione, l'Università di Tor Vergata (che sarà sede del campus), la Regione Lazio e il Comune di Roma, enti che aderiscono al progetto.

tor canadesi hanno dominato l'ultima edizione di Oltre90, con la direzione di Antonio Calbi, dall'unione delle manifestazioni Milanoltre e Teatri90 festival, dedicata ai "teatri del corpo". Analizzando il corpo a partire dalla sua entità biologica fino alla sua dimensione simbolica e arcaica, sei compagnie - Compagnie Marie Chouard, Daniel Léveillé Danse, Luoise Bédard Danse, Cas public, The holy body tattoo & the tiger Lillies, Lynda Gaudreau-Compagnie De Brune - hanno portato sui palcoscenici dei milanesi Teatro dell'Elfo e Teatro Leonardo da Vinci, le performance più ardite e entusiasmanti nate in un ambiente culturale di cui abbiamo poche tracce.

IL DUSE ALLA VALERI - Con il patrocinio della Banca Popolare Commercio e Industria, nel corso di una cerimonia al Teatro Manzoni di Milano, è stato assegnato il Premio Duse a Franca Valeri (foto sopra). La giuria, composta da Gastone Geron (presidente), Maria Grazia Gregori, Renato Palazzi, Carlo Maria Pensa, Franco Quadri, Giovanni Raboni, Ugo Ronfani, ha inoltre voluto attribuire la menzione d'onore per un'attrice emergente a Elisabetta Valgoi.

to. Progetto che è stato sancito con un evento inaugurale che ha visto l'artista greca protagonista e regista di due opere di Euripide, *Ecuba* e *Le Troiane*.

350 MQ - Tanti sono quelli a disposizione di Teatrincorso di Trento, da mettere a frutto per produzioni teatrali e per le attività di una scuola di teatro che ospiterà artisti locali e artisti attivi sul territorio nazionale. Spazio 14, la nuova sede, è stata appena inaugurata. La compagnia, con la direzione artistica di Elena Marino e Silvia Furlan, ha ultimamente partecipato alle più interessanti vetrine di teatro giovane e di ricerca e ha intenzione di attivare parallelamente ai corsi di recitazione, percorsi formativi sulla scenografia, la musica digitale, il video. Tel. 0461.261958.

FESTIVAL DI PESARO - Chiuderà il 56° Festival nazionale d'arte drammatica di Pesaro dedicato al teatro amatoriale, lo spettacolo *Il canto dell'allodola*, scritto da Eva Franchi, indimenticata direttrice artistica del festival, messo in scena dalla Compagnia del Giullare. Il lavoro, fuori concorso, sarà l'ultimo di nove spettacoli tra i quali verranno premiati i migliori tre, altri riconoscimenti a singoli artisti.

TEATRO SALA FONTANA

28 ottobre - 1 novembre 2003

IL DIO DI ROSERIO

di Giovanni Testori
regia Valerio Binasco
produzione Ass. Teatrale Pistoiese

26 novembre - 7 dicembre 2003

I PROMESSI SPOSI ALLA PROVA

di Giovanni Testori
regia Maurizio Schmidt
produzione ELSINOR

13 gennaio - 1 febbraio 2004

LA BISBETICA DOMATA

di W. Shakespeare
adattamento e regia Antonio Latella
produzione ELSINOR

10-14 marzo 2004

COS'È L'AMORE

di Franco Branciaroli
regia Claudio Longhi
produzione Teatro de gli Incamminati

23 marzo - 3 aprile 2004

ROSENCRANTZ E GUILDENSTERN SONO MORTI

l'Amleto secondo Tom Stoppard
regia Letizia Quintavalla e Bruno Stori
produzione ELSINOR

15-23 aprile 2004

I TRIONFI

di Giovanni Testori
regia Antonio Latella
produzione ELSINOR

11-23 maggio 2004

LA TRAGEDIA DI RICCARDO III O DELLE MALEDIZIONI

di W. Shakespeare
adattamento e regia Antonio Latella
produzione ELSINOR

25 maggio - 5 giugno 2004

FACTUM EST

di Giovanni Testori
regia Emanuele Banterle
produzione ELSINOR

2003
2004

ELGINO



Prezzi:
intero € 15
ridotto € 11
over 60 € 7,50
mercoledì posto unico € 11
carnet 4 spettacoli € 40

Teatro Sala Fontana
via Boltruffio 21 - Milano M3 ZARA
tel. 02 69015733 - biglietteria 02.6886314
fontana.teatro@elsinor.net - www.elsinor.net

www.ticketone.it

Invito a Teatro

1803-2003 DUECENTO ANNI DI SPETTACOLO



CARCANO

Stagione 2003-2004

DIREZIONE ARTISTICA GIULIO BOSETTI

Compagnia del Teatro Carcano

Enrico Bonavera
I SEGRETI DI ARLECCHINO
di Enrico Bonavera

Compagnia del Teatro Carcano

Giulio Bosetti
IL BERRETTO A SONAGLI
di Luigi Pirandello
Regia di **Giulio Bosetti**

Franca Valeri
LA VEDOVA SOCRATE
di Franca Valeri da F. Dürrenmatt
A cura di **Aldo Terlizzi**

Compagnia del Teatro Carcano

Giulio Bosetti
LA SCUOLA DELLE MOGLI
di Molière
Regia di **Jacques Lassalle**

Arnoldo Foà
NOVECENTO
di Alessandro Baricco
Regia di **Gabriele Vacis**

IL PICCOLO PRINCIPE
di Antoine De Saint-Exupéry
Adattamento e regia di **Italo Dall'Orto**

Paolo Poli
JACQUES IL FATALISTA
di Ida Omboni e Paolo Poli da D. Diderot
Regia di **Paolo Poli**
In collaborazione con Teatrithalia

Rossella Falk
LA BUGIARDA
di Diego Fabbrì
Regia di **Giorgio De Lullo**
ripresa da **Rossella Falk**

TEA FOR TWO (No, no Nanette)
Regia di **Corrado Abbati**

Sandra Colodel Edoardo Siravo
NON TI CONOSCO PIÙ
di Aldo De Benedetti
Regia di **Gigi Proietti**

IL MAESTRO E MARGHERITA
di Michail A. Bulgakov
Adattamento e regia di **Andrea Battistini**

Raffaele Paganini Monica Perego
GIULIETTA E ROMEO
Coreografia di **Fabrizio Monteverde**
Musica di **Sergej Prokofiev**

Ugo Pagliani Paola Gassman
LA BOTTEGA DEL CAFFÈ
di Carlo Goldoni
Regia di **Luca De Fusco**

IL PROCESSO
di Franz Kafka
Adattamento e regia di **Andrea Battistini**

Compagnia del Teatro Carcano
XXXVII Festival Teatrale di Giorgio Verezzi
Giulio Bosetti
con **Luciano Roman** nel ruolo di Lello
IL BUGIARDO
di Carlo Goldoni
Regia di **Giulio Bosetti**

Per informazioni Botteghino del Teatro Carcano
Tel. 0255181377 - 0255181362

Per scuole e gruppi Agenzia Teatro e Viaggi
Tel. 025466367 - 0255187234

www.teatrocarcano.com info@teatrocarcano.com

Abbonamento a posto fisso a 7 spettacoli (3,5,7,8,10,13,15)
Abbonamento a posto libero a 6 spettacoli a scelta su 15

GUARDIE E LADRI - Curioso esperimento di teatro carcere, quello diretto da Paolo Billi con Brunella Torresin, a cui si potrà assistere dal 14 al 30 novembre. Per mettere in scena *Teatro dei prodigi e delle miserie*, rivisitazione della *Tempesta* di Shakespeare, Billi ha messo insieme un gruppo di attori che conta una dozzina di ragazzi ospiti dell'Istituto penale minorile di Bologna o di area penale esterna e tre agenti di polizia penitenziaria. Lo spettacolo sarà presentato nel teatro interno alla struttura di pena. Si può prenotare fino al 12 novembre al numero 051.551211.

RICCIONE 47 - Resi noti a fine settembre i nomi dei vincitori del più prestigioso premio di drammaturgia, il Riccione per il Teatro, alla sua 47a edizione. La giuria, composta da Franco Quadri (presidente), Roberto Andò, Sergio Colomba, Elena De Angeli, Luca Doninelli, Edoardo Erba, Mario Fortunato, Maria Grazia Gregori,

Renata Molinari, Enzo Moscato, Giorgio Pressburger, Luca Ronconi e Renzo Tian, ha proclamato vincitore all'unanimità Andrea Malpeli, autore di *Io ti guardo negli occhi*, mentre il Premio Pier Vittorio Tondelli per il testo di un giovane autore under 30 è stato attribuito a *Scanna* di Davide Enia. Il Premio speciale della Giuria è andato invece a *Mari* di Agatino Caspanello, in dialetto messinese. La Giuria ha inoltre segnalato due testi: *Come Camus* di Paolo Trotti e *Breve luce* di Livia Giampalmo. Infine ha voluto manifestare il suo apprezzamento per il lavoro di Massimo Sgorbani, *Le cose sottili nell'aria*.

POLVERE PER 15 - Polvere...ma quella del teatro, delle tavole del palcoscenico dalla quale lasciarsi contaminare per un viaggio attraverso uno spazio reale - il Teatro Comunale di Belluno - per scoprire le anime che hanno fatto vivere il teatro di tutti i tempi. Gli spettatori, non più di quindici per volta, si sono lasciati

guidare dagli attori Vania Bortot, Susanna Cro, Chiara Dal Pont, Valeria Fanzini, Clara Libertini, Silvia Nanni, Solimano Pontarollo, Alessandro Rossi, negli spazi più reconditi del teatro, quelli a cui lo spettatore normalmente non ha accesso. Il progetto, a cura di Tib Teatro, ideato e diretto da Daniela Nicosia, era inserito nel Progetto speciale per i teatri storici.

SCENA IN FIERA - Dal 13 al 16 marzo 2004 nel nuovo Quartiere Fieristico di Rimini, si terrà Sib, Mostra internazionale delle tecnologie per eventi, spettacolo e locali che ha riservato una sezione al teatro. Gli espositori presenteranno le ultime novità in campo scenografico per teatri, ma anche set cinematografici e studi televisivi. L'organizzazione è di Rimini Fiera Spa, chi intende esporre può rivolgersi a: 0541.744468, g.degirolamo@riminifiera.it, www.sibinternational.com. Per l'ufficio stampa, Elisabetta Vitali e Nicoletta Evangelisti: 0541.744.510, n.evangelisti@riminifiera.it.

nuova stagione teatrale del Teatro dei Dovizi di Bibbiena (Ar) con *L'utopia nascosta di Francesco*, con la regia di Patrizia Pasqui, interpretato da Mario Spallino; la figura di san Francesco, dopo un'accuratissima ricerca bibliografica, è stata scandagliata sia nell'aspetto spirituale che in quello umano, restituendo un quadro insieme alto e divertente della vicenda esemplare di Francesco.

51ª STAGIONE - Giunti alla ragguardevole stagione numero 51, I Rabbomanti hanno aperto gli appuntamenti con le letture sceniche presentando al Teatro Luciano Piana di Cesano Boscone (Mi), *Storia di un patrizio milanese e del suo cocchiere meneghino* di Franco Giarda in cui si narra la storia del nobile Federico Confalonieri attraverso la voce del suo cocchiere; alla regia Lucio Morelli.

UNIVERSITÀ DEL TEATRO - Nasce a Formello (Roma), la Prima facoltà di teatro e cinema con il contributo della

5 AUTORI, 5 SALE -

Outis (Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea) in collaborazione con il Museo Bagatti Valsecchi di Milano ha ideato "Trame da camera", una nuova rassegna che crea un tramite tra arte e teatro. Cinque autori, Renata Ciaravino, Rocco D'Onghia, Pier Mario Fasanotti, Pia Fontana (foto a lato), Sabina Negri, sono stati invitati a comporre delle pièces da rappresentare in cinque sale del museo (biblioteca, sala dell'affresco, sala della stufa valtellinese, sala da pranzo, camera da letto rossa) ispirate al tema della casa. Gli incontri, coordinati e diretti da Walter Manfrè, si sono tenuti in ottobre.



Comunità Europea, mentre è in attesa del riconoscimento da parte del Ministero dell'istruzione, dell'università e della ricerca. La facoltà è in stretto contatto con il Teatro di Formello, nominato impresa di produzione teatrale sta-

FRANCESCO - Nel giorno del patrono d'Italia, Nata ha voluto inaugurare la

TEATRO MANZONI DI MONZA - STAGIONE 2003-2004	
Dal 20 al 23 novembre 2003 LELLO ARENA IL CERCHIO DI GESSO DEL CAUCASO DI BERTOLT BRECHT REGIA BENNO BESSON	Dal 19 al 22 febbraio 2004 FERDINANDO BRUNI I DUE GEMELLI VENEZIANI DI CARLO GOLDONI REGIA ELJO DE CAPITANI
29 novembre 2003 MAURIZIO MICHELI MI VOLEVA STREHLER REGIA LUCA SANDRI	5 marzo 2004 PIERO MAZZARELLA TECOPPA REGIA MARCO RAMPOLDI
Dal 18 al 21 dicembre 2003 THE FULL MONTY IL MUSICAL TESTO TERENCE McNALLY REGIA GIGI PROIETTI	7 marzo 2004 LELLA COSTA TRAVIATA REGIA GABRIELE VACIS
Dal 8 al 11 gennaio 2004 ZUZZURRO E GASPARE PARENTI APPARENTI DI ALAN AYCKBOURN REGIA ANDREA BRAMBILLA	11 marzo 2004 GIANFRANCO JANNUZZO NORD E SUD REGIA PINO QUARTULLO
25 gennaio 2004 RIC & GIAN PIGIAMA PER SEI REGIA BEPPE RECCHIA	Dal 18 al 21 marzo 2004 GEPPY GLEIESES DEBORA CAPRIOLIO MANUELA KUSTERMAN UN MARITO IDEALE DI OSCAR WILDE REGIA MARIO MISSIROLI
Dal 12 al 15 febbraio 2004 GLAUCO MAURI ROBERTO STURNO VOLPONE DI BEN JONSON REGIA GLAUCO MAURI	Dal 2 al 5 aprile 2004 CARLO GIUFFRÈ NELLO MASCIA MISERIA E NOBILTÀ DI EDUARDO SCARPETTA REGIA CARLO GIUFFRÈ

bile d'importanza nazionale. Per il primo anno i corsi sono i seguenti: arte drammatica, regia teatrale e cinematografica, arte della scenografia e del costume. Info: 06.9089969.

LAVORO CHE UCCIDE - Sesto San Giovanni, Portomarghera, Bophal: che cos'hanno in comune questi tre luoghi? Che qui - come in troppi altri luoghi - si muore di lavoro. Alla Breda di Sesto San Giovanni, alle porte di Milano, l'esposizione all'amianto ha provocato danni gravissimi alla salute degli operai. La Compagnia degli Stracci ha lanciato una raccolta di messaggi di solidarietà con i lavoratori della Breda che sono stati letti durante un incontro pubblico.

SOAP PER LE STRADE - Per sei sabati Torino si è trasformata nel set di una soap opera davvero particolare. Dedicata al mondo del lavoro, le sue difficoltà, le ansie e le incertezze, *Laundrette soap* ha per protagonisti tre personaggi che interagiscono con il popolo della città. Il progetto di Valentina Diana e Carlo Giuseppe Gabardine è stato agito da Alessandro Genovesi, Tatiana Lepore, Bolo Rossini, Paolo Pierobon, Giancarlo Judica Cordiglia.

INFANZIA, ADOLESCENZA - In ricordo di Gianni Rodari, presso il Teatro Politeama di Cascina, il 23, 24, 25 ottobre, si terrà un importante convegno "Teatro Educazione Innovazione: rappresentazioni/mutazioni. Omaggio a Gianni Rodari a 30 anni dalla pubblicazione della Grammatica della fantasia". Al convegno, coordinato da Renzia D'Inca, parteciperanno i principali esperti di teatro ragazzi e di realtà giovanile, psicologi, insegnanti, pedagoghi quali Mafra Gagliardi, Anna Oliverio Ferraris, Luigi Ciotti, Alessandro Garzella nel tentativo di individuare nuovi modelli di intervento teatrale, e di capire in che forme il teatro può contribuire all'incontro con soggetti in difficoltà o appartenenti ad altre culture o per gestire situazioni di tensione o conflitto in situazioni di convivenza.



HITLER COME ARTAUD - Tra Artaud e Hitler forse c'è un punto di contatto messo in luce dallo stesso teorico del teatro, e cioè quella concezione totalitaria dell'arte, che nel teatro si dovrebbe esprimere attraverso la capacità di creare miti cosmici per manifestare gli aspetti essenziali dell'esistenza umana. La strategia di Hitler, per Artaud, fu quella di travasare quest'idea di arte in campo politico. Affascinante l'ipotesi, pare suffragata dall'esistenza di una lettera che Artaud indirizzò a Hitler e che è stata lo spunto per Tom Peuckert di scrivere *Artaud erinnert sich an Hitler und das Romanische Café*, in scena per l'interpretazione di Martin Wuttke.

FIUME NELLA BUFERA - Il Dramma Italiano di Fiume diretto da Sandro Damiani, "costola" del Teatro Nazionale Croato Ivan Zajc, sta attraversando un periodo critico. Il bubbone è scoppiato quando il sovrintendente, Mani Gotovac, ha stralciato buon parte del contributo alla compagnia, lasciando intendere di non approvare il lavoro svolto da Damiani. Che invece trova largo consenso nel nostro paese sia grazie ai numerosi scambi di artisti, sia perché gli spettacoli del Dramma sono spesso ospiti nei nostri teatri e festival, ancora perché Damiani è personalità nota e attiva della cultura croata e italiana. A Damiani e a tutti i suoi collaboratori va la nostra convinta solidarietà.

PARTNER PER AMLETO - Il Krétakör Theatre di Budapest sta lavorando ad un progetto internazionale che vedrà la luce nella stagione 2004/2005 dal titolo *Looking for Hamlet*. A questo scopo ricerca la collaborazione di partner interessati a quest'opera shakespiriana. Per maggiori informazioni consultate il sito kretakor.hu/lookingforhamlet, oppure

TEATRO DANZA MUSICA

7-11.X Fallen
Fabrikcompany (D) & Gravity-Physical Entertainment Usa
14-18.X Cabaret Nino Rota
Coop. Il Teatro / Gioia Corporation Napoli
21-25.X Parallel Passions
Mavin Koch Dance Company London
13-15.XI Delitto e castigo
Teatro Libero Palermo
18-22.XI Riccardo Riccardo Riccardo
Teatro Città Murata - Como
25-29.XI Felicità, primo studio
Compagnia del Capotrave - Arezzo
2-6.XII Scenari siciliano
Ensemble Ottava Nota Palermo
9-13.XII L'ora del bagno
Ersilia Danza Verona
13-17.I Quelli fantasmi
Comp. Katzenmacher Firenze
27-31.I 7 Dust Show
Conservas Barcelona Spagna
23-27.III Canti di notte
Teatro Libero Palermo
17-24.IV za. ca. ve. mi. gli ASSI'o...
Roberto Zappalà, Emilio Calcagno,
Giovanna Velardi, Toni Mira
11-15.V Vero o falso?
Teatro Libero Palermo

CLASSICI/CONTEMPORANEI

28 ottobre
Il paese del vento
TEATRO AKROMA Cagliari
4, 5, 6, 7, 8 novembre
L'incanto della danza Odissi
9 novembre
Delitto e castigo
TEATRO LIBERO PALERMO
30 novembre
Amleto
TEATRO NUOVO Verona

24 gennaio
Il Signor di Pourceaugnac
La Picconia/ I Carrara Vicenza
8 febbraio
Il ponte di pietre e la pelle d'immagini
Teatro Libero Palermo
10 febbraio
Le opere complete di W. Shakespeare
(ridotte)
FLORIAN PROPOSTE Pescara
23 febbraio
Otello
Comp. Gank Genova
22 marzo
Canti di notte
Teatro Libero Palermo
10 maggio
Vero o falso?
Teatro Libero Palermo

CALENDARIO DOMENICALE ADULTI E RAGAZZI INSIEME

16 novembre
La storia di un punto
TEATRI COMUNICANTI Ascoli Piceno
7 dicembre
Hansel & Gretel
ERSILIA DANZA Verona
14 dicembre
A pancia in su
TEATRO DEL PICCIONE Genova
18 gennaio
Giochiamo... all'isola del tesoro
LA BARACCA/ Testoni Bologna
15 febbraio
Il ritorno del Barone di Münchhausen
FONDAZIONE AIDA - Verona

29 febbraio
Segatura
CENTRO R.A.T. Cosenza
4 aprile
Storia da clowns
TEATRO LIBERO PALERMO
25 aprile
Buonanotte, piccolo sonno
TEATRO TELAIO Brescia

Abbonamenti turni serali e domenicale

Turno A martedì - **Turno B** mercoledì
euro60 - **Turno C** giovedì euro 60

Turno D venerdì - **Turno E** sabato:
euro 72 per 12 spettacoli

Turno Unico F classici/contemporanei:
euro 25 under 25 - euro 50 per adulti per
10 spettacoli (*)

Turno "Libero": euro 78 posto unico -
Ridotto under 25 euro 42 - per 12 spettacoli
a scelta

Discenallecinque: euro 28 per 8 spettacoli
per adulti e ragazzi insieme a teatro
la domenica

info: teatro libero/incontroazione piazza
marina tel. 091.6174040
FAX091.6173712

e-mail: info@teatrolibropalermo.it

Teatro Libero Incontroazione - Palermo
Piazza Marina/salita Partanna, 4
90133 Palermo - Italia
tel.39.091.6174040 fax 39.091.6173712
<http://www.teatrolibropalermo.it>

TeatroLelio



Provincia Regionale
di Palermo

stagione teatrale 2003/'04

produzioni teatro Lelio

GIUDITTA LELIO
Lunga notte di Medea
di Corrado Alvaro
regia di Giuditta Lelio
Il mondo in una favola:
Aladino il suo genio e la lampada magica
testo e regia di Giuditta Lelio
"Gruppo Teatro Scuola"
teatro stabile d'innovazione per ragazzi

prosa
Produzione Teatro Franco Parenti
CORRADO TEDESCHI
L'uomo dal fiore in bocca
di Luigi Pirandello
regia di Marco Rampoldi

SANDRA MILO GIACOMO RIZZO
Una vacanza forzata
di Giacomo Rizzo
da Paola Riccora
regia di Giacomo Rizzo

teatro classico
ENRICO GUARNERI
Quaranta ma non li dimostra
di Peppino de Filippo
regia di Antonello Capodici

recital
ENZO GARINEI
le mille luci del varietà
comico soubrette e spalla

musica
Quartetto G
Tutto fa Broadway
dal musical alla commedia musicale
musiche di Trovajoli Kramer Battisti Bee Gees
regia di **Pietro Garinei**
coreografie di Gino Landi Don Lurio
produzione **Teatro Sistina**

COMPAGNIA DELLE VIGNE
anima latina
omaggio a Lucio Battisti
regia di Antonio Minelli

CORAL ARTE FLAMENCO
musica dal vivo e danza
Hasta el Amanecer

cabaret
Gino Carista
chiuso per esaurimento

contattate il direttore Máté Gáspár: gaspar.mate@kretakor.hu.

QUANDO SI MANGIA? - Si danno un gran daffare i camerieri di *Ristorante immortale*, ma di clienti nemmeno l'ombra. È bastata qualche tappa in Italia e la compagnia tedesca Floz Production reduce dal successo al Festival di Edimburgo l'anno scorso è già quasi una star. La curiosità di questo allestimento stravagante, in cui gli attori-mimi indossano tutti una maschera, è la presenza di "doppi", così come piaceva a Tadeusz Kantor.

CECHOV SUPERFAVORITO - Sceso il sipario sul Divadelná Nitra nella cittadina slovacca di Nitra, appunto, si sono registrate ben tre presenze cechoviane. Il festival che ha ospitato compagnie della Mitteleuropa ha confermato la passione di questi teatri per il grande russo e per la drammaturgia di questo sconfinato paese. Erano incluse inoltre, mesinscena di opere di Pushkin e Gogol.

VENEZIA INGLESE - L'affinità geografica c'è, percorrete pochi chilometri e da Chichester eccovi al mare. Sarà forse per questa analogia che l'edizione 2003 del festival organizzato nella cittadina del Sud d'Inghilterra ha avuto come tema guida Venezia. Straordinario il numero di repliche degli spettacoli in programma. Sulla quarantina quelle di *Coffe house*, (*La bottega del caffè*, tra Fassbinder e Goldoni con regia della nostra Simona Gonella) e sempre ragguardevoli quelle di *The gondoliers*, commedia romantica e divertente su testi di WS Gilbert e musica di Sullivan, e del *Merchant of Venice* con regia di Gale Edwards.

BOCCACCIO IN BRASILE - "Padre della letteratura erotica", il regista brasiliano Ricardo Nortier classifica così senza mezzi termini Boccaccio dal cui *Decamerone* ha tratto ispirazione per uno spettacolo. Ma l'esordio sulla scena spetta alle parole di Dante, autore più conflittuale, continua Nortier, che meglio si avvicina per questa ragione all'epoca contemporanea individuando un paralle-

lo tra il viaggio dall'inferno al paradiso di Dante con l'opporci dell'oasi privilegiata dei personaggi di Boccaccio e il mondo esterna dove imperversa la peste.

CHE FIGURE - Da tutta la Mitteleuropa sono calati a Grado, Gorizia e Nova Gorica marionette, burattini, oggetti animati, per il consueto appuntamento dell'Alpe Adria Puppet Festival curata dal Cta Gorizia, fucina di nuove proposte del teatro di figura, spesso create attingendo dal secolare patrimonio di favole, come è il caso di *La bella dormiente* dei tedeschi Kassoca e di *Cenerentola* degli organizzatori.

CHILOMETRICO - *El 20 de abril de 1933 con motivo del cumpleaños de Hitler el Gruppenführer del SA Adolph Reuck expone ante niños de la Deutsche Schule de Osorno*: fa invidia ai titoli della Wertmüller lo spettacolo del cileno Gustavo Meza che ricostruisce tra fantasia e realtà la storia di un gerarca nazista, Ernst Röhm, che come molti della sua risma sparì nell'immensità del territorio sudamericano, non prima però di aver seminato il germe nazista nel profondo tessuto culturale cileno, lontano mille miglia dalla Germania del Führer.

BASTA BIP - Marcel Marceau, classe 1923, figlio di un macellaio ebreo vittima dell'Olocausto, nipote di un rabbino, allievo di Etienne Decroux e Charles Dullin, definito il Charlot francese, l'artista dalla maschera di biacca, l'uomo dal viso misterioso, il re della pantomima, da sessant'anni sulle scene regalando emozioni e poesia a generazioni di spettatori, ha detto basta con il teatro. Chi non ha potuto vederlo dal vivo, davvero non può capire cosa si è perso.

DESAPARECIDOS - Diego Botto, Rubén Bravo, Mirta Britos, Luis Conti, Polo Cortez, Fabio Goldryng, Federico Hugo González, Raquel Herrera, Raúl Prieto, Jorge Romero, Paul Rouget, Silvia Shelby, Osvaldo Zuin sono alcuni degli attori desaparecidos durante la dittatura militare argentina. L'idea di un omaggio tangibile a queste donne e

uomini ronzava da tempo nella testa di Victor Bruno, attore e docente dell'una di Buenos Aires. Dapprima realizzò un'esposizione con le foto degli attori scomparsi, ma qualcuno le fece sparire. Insomma, ci voleva qualcosa di "solido e irrimovibile". Venne lanciato un concorso tra gli studenti di Arti Plastiche dell'una, e il personale al completo dell'istituto decise per il progetto di Mariana Gabor, che ora campeggia all'ingresso dell'istituto.

EDEN IN COREA - Ferragosto in Corea per Estro teatro il cui *Diario di Adamo ed Eva*, di Mark Twain, è stato selezionato per il festival internazionale "Chuncheon International Theatre Festival" a Chuncheon in Corea del sud.

ATTORI IMPROVVISATI - Bambini di strada, anziani, travestiti e prostitute: sono questi gli "attori" con cui si sono trovati a lavorare i sei registi sudamericani e un tedesco che hanno aderito al progetto "Arte pubblica" all'interno del Festival Internacional de Teatro Mercosur che ha avuto luogo a Cordoba (Argentina). Tra i divi di grido, invece, la partecipazione della bravissima Hanna Scygulla in *Ella! Louise Brooks*, ispirata a una pellicola del muto, e Mauricio Celedón ospite da noi a Polverigi.

DIZIONE PER TUTTI - Che la dizione perfetta sia prerogativa unicamente degli attori è sempre meno vero. La necessità di parlare in pubblico riguarda varie categorie di lavoratori e il desiderio di una pronuncia perfetta non è poi solo una questione professionale. Chi pensa che sarebbe opportuno reimpostare la propria voce od eliminare qualche sgradevole cadenza dialettale può frequentare la Scuola di dizione e recitazione a Torino diretta da Anna Marcelli. Info: 011.5211570.

BRITISH - Sognate Hollywood? Allora meglio partire col piede giusto. A Milano ha aperto il primo ed unico Acting Studio in lingua inglese. Docente è Nik Wardzynski, attore britannico che per vent'anni ha recitato tra Londra ed Edimburgo prima di decidere di raggiungere il Bel Paese. Wardzynski, che ha un amore sviscerato per Shakespeare ha tenuto seminari sul Bardo all'Università Statale di Milano e ha costituito la compagnia Spellbound Theatre in English che porterà il verbo di Will nelle scuole e nelle università, ma anche Pinter e Mamet solleticano Wardzynski che spera presto di metterli in scena. Info: 348.5531430, 340.0785470.

ARTISTA TOTALE - L'Accademia d'arte drammatica "P. Scharoff" e il Centro Nazionale di Drammaturgia Teatro Totale, con il sostegno del Ministero dei beni e delle attività culturali - Direzione generale dello spettacolo dal vivo e dell'Assessorato alla cultura della Regione Lazio e il patrocinio del Sindacato nazionale autori drammatici, propongono corsi di perfezionamento per attori e registi, nell'ottica dell'artista totale, cioè in grado di adeguare il suo talento alle differenti forme di teatro e ai molteplici pubblici. Le offerte formative, dirette da Alfio Petri (foto a pag. 129), si articolano in uno stage di 75 ore, "Il pensiero del corpo e i linguaggi a matrice fisica", per attori diplomati o diplomandi, e in un corso di perfezionamento di 150 ore, "I processi vitali e le forme organiche", per attori e registi con alcune esperienze professionali. I corsi si concluderanno

CORSI

IN CORTO - Fino al 20 ottobre sono aperte le iscrizioni allo Stage di Drammaturgia per Corti di Teatro Totale, che avrà inizio il successivo 27 ottobre, a cura di Alfio Petri. Il costo è di 100 euro (per iscrizione e materiale didattico) e 100 euro (per il corso). Per i residenti nella regione Lazio il costo sarà della sola iscrizione. Informazioni: dottoressa Lorella Pepe, tel. 06.6555936.



con una rappresentazione in teatro. Con inizio rispettivamente il 30 ottobre e il 5 gennaio si terranno due stage di drammaturgia riservati a drammaturghi residenti nel Lazio. Sempre riservato ad autori laziali, il Premio Corto Teatro Totale che scade il 30 ottobre. Mentre dal 31 gennaio prende il via un Corso di alta formazione a distanza per drammaturghi. Info: Accademia d'Arte Drammatica "P. Scharoff", tel. 06.7008088, e-mail: info@scharoff.it; Centro Nazionale di Drammaturgia Teatro Totale, Tel. 06.6555936, e-mail: cnd.fondazione@tiscalinet.it.

TRENTO - Ripartono i corsi triennali della compagnia Estroteatro di Trento, gli stage di dizione e uso della voce, illuminotecnica e scrittura teatrale e il corso di animazione teatrale per ragazzi. Gli allievi più motivati potranno essere ammessi in compagnia. Info: 339.4293594, 349.8673463, 0461.235606.

GIOVANISSIMI - Nel ventaglio formativo proposto da Campo Teatrale di Milano, due occasioni di venire a patti con il palcoscenico anche per i più giovani. Si tratta di Under 14, corso per ragazzi dagli 11 ai 13 anni, mentre dai 14 e finché non si è maggiorenni c'è Under 18. Da segnalare inoltre un corso di doppiaggio finalizzato all'avviamento professionale. Tel. 02.26113133.

LEZIONI DI DONNE - Dopo Cathy Marchand del Living e Laura Curino, alla Stazione Leopolda di Pisa continuano i laboratori al femminile del ciclo "Impressioni. Donne e mestieri teatrali". Dal 18 al 22 novembre Rena Mirecka si occuperà di training, tra novembre e dicembre Sabrina Marsilli terrà un laboratorio sulla maschera neutra, il 12, 13, 14 dicembre sarà la volta del laboratorio di danza con Ornella D'Agostino per concludere con Bianca Parafava e la danza contemporanea. Ovviamente possono partecipare allieve ed allievi. Tel. 050.21531 (ore 16-18).

BORSE DI STUDIO - La Scuola Europea presso la Comuna Baires di Milano mette in palio delle borse di studio per attori e/o scrittori che frequenteranno i suoi corsi. La scelta dei meritevoli avverrà a seguito di colloquio. Informazioni: 02.4223190, 335.5243176.

CIRCO PER I PICCOLI - Per i ragazzi dagli 8 ai 14 anni, Lorenzo Baronchelli e Manlio Casali, hanno istituito una Scuola di circo dove i piccoli allievi apprenderanno le basi della giocoleria, dell'equilibrisimo, dell'acrobatica e della clownerie. Le lezioni si tengono nella palestra delle Scuole elementari di Torre Bordone (Bg). Tel. 035.244467.

I CORSI DELL'ICRA - Ispirata alle teorie di Decroux, Lecoq e Feldenkrais la Scuola di mimo corporeo che prevede una vasta serie di discipline incentrate sulla consapevolezza ed espressività del corpo e del movimento. A novembre parte inoltre un Laboratorio espressivo dramma arte finalizzato a un lavoro su Orfeo. Sede dei corsi: Centro danza makumba, via Cammarano 12, 80129 Napoli, tel. 081.5782213, 081.19566487.

PREMI

FESTIVAL RAGAZZI - Per partecipare al XXIII Festival Nazionale del Teatro per i Ragazzi, con la direzione artistica di Lele Luzzati, occorre inviare copione, foto e videocassetta dello spettacolo a: Isd Teatro Ragazzi, via Metastasio 20, 35125 Padova entro il 31 marzo. Gli spettacoli selezionati, in lizza per il Premio Padova (un diploma e l'invito al prossimo festival) e per il Premio Rosa d'oro (un diploma e un oggetto d'arte), verranno presentati al pubblico dal 25 settembre al 28 novembre del prossimo anno. Tel. 049.8808792.

PROVA D'ATTORE - C'è tempo fino al 4 novembre per inviare domanda di partecipazione, corredata di curriculum e videocassetta di un monologo, al concorso "Prova d'attore" che, a colpi di una pre-selezione sulla base della documentazione personale e di due selezioni su prova dal vivo, decreterà in dicembre il vincitore a cui andranno 1.300 euro. Tangram Teatro Torino, via Don Orione 5, 10141 Torino.

TEATRO RAGAZZI - Sono ammessi anche testi già rappresentati ma non

pubblicati, al concorso "Sette autori, sette commedie" per la valorizzazione della drammaturgia per il teatro ragazzi. Entro il 30 ottobre, inviare le opere in quattro copie a: Biblioteca "De Amicis", Magazzini del cotone, Porto antico, 16126 Genova. Info: 010.5704977.

ITALIANO CONTEMPORANEO - Queste le qualifiche dell'autore rappresentato dalle compagnie in lizza per il Premio "Giorgio Totola", concorso aperto a compagnie amatoriali che hanno accesso alla selezione inviando videocassetta dello spettacolo da proporre entro il 10 ottobre. Il premio verrà assegnato tra aprile e maggio 2004 presso il Teatro Camploy di Verona. Informazioni: Comune di Verona/C.d.R Spettacolo, Segreteria della rassegna teatrale di autore italiano contemporaneo, Premio "Giorgio Totola", p. Brà 1, 37121 Verona, tel. 045.8009549, 045.8008184.

POMOFIORE DA RIDERE - Quelli fuori dalla verde età se lo ricorderanno. A lanci di pomodori o viceversa di fiori, il pubblico esprimeva senza riserve il suo parere ad uno dei programmi di culto di trent'anni fa o giù di lì. Era il Pomofiore, che per certi versi ha dato l'esempio al concorso per nuovi talenti comici "Mi faccia ridere" organizzato dalla Solot Compagnia di Benevento. Fino al 30 ottobre i comici allo sbaraglio possono inviare una videocassetta con le loro prodezze e, al momento di salire sul palco, sappiano che la pioggia di ortaggi o di fiori decreterà la loro vittoria o sconfitta. Tel. 0824.47037, regolamento disponibile sul sito: www.solot.it.

PREMIO VALLECORSI - Scade il 31 gennaio il 53° Premio Vallecorsi per il teatro per testi teatrali inediti né rappresentati. Al primo classificato verrà assegnato un premio di euro 5.000. I lavori dovranno pervenire alla Segreteria della Fondazione Premio Teatrale Nazionale Vallecorsi - Via Ciliegiole 110/b 51100 Pistoia, in 11 copie.

numeri utili



ENTI

Agis, Associazione Generale Italiana dello Spettacolo - via di Villa Patrizi, 10 - 00161 Roma - tel. 06.884731 - e-mail: agiscom@tin.it - www.agisweb.it

Eti, Ente teatrale italiano - via Morgagni, 13 - 00161 Roma - tel. 06.440131 - e-mail: eti@enteteatrale.it - www.enteteatrale.it

Siae, Società italiana autori editori - viale della Letteratura, 30 - 00144 Roma - lu-ve 9.00-12.30
Direzione generale - tel. 06.59901
Dor (drammatica operette riviste) - tel. 06.5990237
Lirica, (anche balletti) - tel. 06.5990248
Opere inedite - tel. 06.5990317
Multimediale - tel. 06.5990711
Per iscriversi - tel. 06.5990958
Sede di Roma - via Po, 8b - 00198 Roma - tel. 06.8546826, 06.8559966
Sede di Roma Ostiense - circonvallazione ostiense, 228 - 00154 Roma - tel. 06.5132345

archivistorico@piccoloteatromilano.it - www.piccoloteatro.org

Biblioteca Livia Simoni presso il Museo teatrale alla Scala - corso Magenta, 71 - 20123 Milano - tel. 02.4691249.

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.teatrodiroma.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 - e-mail: centrostudi@teatrostabile.umbria.it - www.teatrostabile.umbria.it

TEATRI STABILI



Teatro Stabile di Torino - piazza. S. Carlo, 161 - 10123 Torino - tel. 011.5169411 - e-mail: info@teatrostabiletorino.it - www.teatrostabiletorino.it

Teatro Stabile di Bolzano - piazza Verdi, 40 - 39100 Bolzano - tel. 0471.301566, fax 0471.327525, www.teatrobolzano.it

Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia - viale XX Settembre, 45 - 34126 Trieste - tel. 800.554040, 040.567201 - e-mail: info@ilrossetti.it - www.ilrossetti.it

Teatro Stabile Sloveno - via Petronio, 4 - 34126 Trieste - tel. 040.3480076 - e-mail: 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.abruzzo.it

Teatro Stabile dell'Umbria - via del Verزارo, 20 - 06123 Perugia - tel. 075.575421 - e-mail: tsu@teatrostabile.umbria.it - www.teatrostabile.umbria.it

Associazione Teatro di Roma - via dei Barbieri, 21 - 00186 Roma - tel. 06.6875445 - e-mail: info@teatrodiroma.net - www.teatrodiroma.net

Ente Teatro di Sicilia Stabile di Catania - gestisce due teatri: Teatro Verga, via Giuseppe Fava 39, 95123 Catania, tel. 095.363545; Teatro Musco, via Umberto 312, 95100



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@teatrostabiletorino.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:

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.teatro-biondo.it



SCUOLE

Scuola del Teatro Stabile di Torino - corso Moncalieri, 18 - 10131 Torino - tel. e fax: 011.6600097, 011.6602872 - e-mail: scuola@teatro-stabiletorino.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.recitazione@teatro-di-genova.it - www.teatro-di-genova.it

Civica Accademia d'arte drammatica "Nico Pepe" - largo Ospedale vecchio, 10/2 - 33100 Udine - tel. 0432504340 - e-mail: accademia_np@libero.it - www.comune.udine.it, www.go.to/accademia.it

Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" - via Salasco, 4 - 20136 Milano - tel. 02.58302813 - e-mail: pao-lograssi@tiscalinet.it

Scuola del Piccolo Teatro - fondata da Giorgio Strehler e diretta da Luca Ronconi - via degli Angioli - 20121 Milano - tel. 02.72333414 - e-mail: scuola@piccoloteatromilano.it

Accademia dei Filodrammatici - via Filodrammatici, 1 - 20121 Milano - tel. 02.86460849 - e-mail: filodram@accademiadefilodrammatici.it - www.accademiadefilodrammatici.it

Liceo Teatro Nuovo - Artistico-coreutico-teatrale - C.so Massimo D'Azeglio, 17 - 10126 Torino - tel. 011.6500262 - fax 011.6500218 - e-mail: liceotnt@tin.it - www.liceoteatronuovo.com

Scuola di recitazione e di formazione del Teatro Stabile delle Marche - Palazzo Bottoni - via Cialdini - 60121 Ancona - tel. 071.200442 - www.stabile-marche.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 universitaria, 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.teatrobiondo.it

Civica Scuola d'Arte Drammatica di Cagliari - via La Palma - 09126 Cagliari - tel. 070.341322

SITI

www.delteatro.it (sito di teatro della Baldini & Castoldi)

www.teatro.it (sito con la programmazione nazionale)

www.comoedia.com (portale con informazioni sulle produzioni e sulla programmazione dei teatri)

www.tophat.it (sito con recensioni e video degli spettacoli in programmazione)

www.teatrionline.com (portale dedicato al teatro e oltre: servizi e anche un quiz a premi)

www.lospettacolo.it (sito dedicato allo spettacolo in genere: teatro, cinema, musica, tv)

www.teatranti.com (portale sulla scena italiana)

www.entetatrale.it (sito dell'ente con rassegna stampa di teatro nazionale e internazionale)

www.url.it (sito con una sezione su teatro e scienza)

www.ske-net.com (portale con notizie su musica, cinema, teatro, danza e relativi link)

www.digilander.id.it/operadeipupi/

www.buma.it (sito dedicato al teatro di figura)

www.spettacolo.benicultura.it/ (pagina dedicata allo spettacolo nel sito del Ministero Beni Culturali)

www.comune.torino.it/cultura/teatro/morteo/morteowelcome.htm (sito del Centro Studi Teatro Ragazzi "Gian Renzo Morteo")

www.comune.riccione.rn.it/riccioneteatro/

www.outis.it (sito del Centro Nazionale di Drammaturgia Outis)

www.dramma.it (sito sulla drammaturgia contemporanea)

www.hystrio.it (sito della rivista trimestrale *Hystrio*)

members.xoom.it/tempimoderni (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 Schaubühne di Berlino)

www.mimecentrum.de/ (sito del Centro di Mimo di Berlino)

www.dramaten.se/ (sito del Dramaten di Stoccolma)

www.pluto.no/detnorsketeatret/ (sito del Det Norske Teatret di Oslo)

www.lamama.org (sito del Teatro La Mama di New York)

www.pariscope.fr (sito degli appuntamenti con lo spettacolo a Parigi)

www.theatre.ru/emain.html (sito sul teatro russo)

www.theatre-link.com/thresor.html (solo link)

www.atelier-traduction.com (sito dell'Atelier di traduzione teatrale di Orléans)

www.babeleurope.com

LIBRERIE

Libreria dello spettacolo - via Terraggio 11 - 20100 Milano - tel. 02.86451730

Libreria Il Leuto - via Monte Brianzo 86 - 00100 Roma - tel. 06.6869269

Libreria Broadway - via Rosolino Pilo 18 - 90100 Palermo - tel. 091.6090305

Punti vendita di Hystrio

ANCONA

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

BARI

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

BENEVENTO

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

BOLOGNA

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

BOLZANO

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

BRESCIA

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

FERRARA

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

FIRENZE

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

GENOVA

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

LUCCA

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

MESTRE

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

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
Feltrinelli International - P.zza Cavour, 1 - tel. 02/6595644

La Feltrinelli Libri e Musica - C.so Buenos Aires, 33/35 - 02/2023361

Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903

Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386

Feltrinelli Libri e Musica - P.zza Piemonte, 2/4 - tel. 02/433541

Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730

Teatro Libero - Via Savona, 10 - tel. 02/8323126

Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

Egea spa - Via Bocconi, 8 - tel. 02/58362030

MODENA

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

NAPOLI

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

Feltrinelli Libri e Musica - Via Cappella Vecchia,

3 - 081/2405401

Brainstorming - Vico II, Cisterna dell'olio, 2 (p.zza Gesù) - tel. 081/19565712

PADOVA

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

PALERMO

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

PARMA

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

PESCARA

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

PISA

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

RAVENNA

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

REGGIO EMILIA

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

RIMINI

Libreria Interno 4 - C.so d'Augusto 74/4 - tel. 0541/23486

ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248

Feltrinelli Orlando - Via V.E. Orlando, 84/86 - tel. 06/484430

Libreria Rinascita - via Botteghe Oscure 1-2 - tel. 06/6797460

SALERNO

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

SIENA

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

TORINO

Libreria Comunardi - Via Bogino, 2 - tel. 011/8170036

Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - tel. 011/541627

TRENTO

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

TRIESTE

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

VERONA

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

La Rivisteria di Porta S.Zeno, 3/C - tel. 045/596133

VICENZA

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

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

Editore: Hystrio - Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Volturmo 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: Andrea Balzola, Laura Bevione, Giulia Calligaro, Mario Canali, Danilo Caravà, Laura Caretti, Rita Charbonnier, Renata Ciaravino, Franco Cordelli, Renzia D'Inca, Alessandra Faiella, Chiara Ferrari, Claudia Gentili, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Giuseppe Liotta, Piero Lotito, Ilaria Lucari, Simona Maggiorelli, Paolo Maier, Mario Mantilli, Stefania Maraucci, Massimo Marino, Pep Martorell Coca, Antonella Melilli, Giuseppe Montemagno, Anna Maria Monteverdi, Andrea Nanni, Pier Giorgio Nosari, Renato Palazzi, Dimitri Papanikas, Antonella Pelilli, Antonio Pizzo, Francesco Principato, Grazia Pulvirenti, Urszula Rams, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Clara Rubbi, Paolo Ruffini, Adelheid Schulz, Matteo Settegrana, Francesco Tei, Nicola Viesti.

Direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02/40073256, 02/45409483 e 02/48700557 (anche fax).

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

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

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti, 14, 21052, Busto Arsizio (VA)

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

Abbonamenti: Italia € 26 - Estero € 41

Versamento su c/c postale

n. 40692204 intestato a:

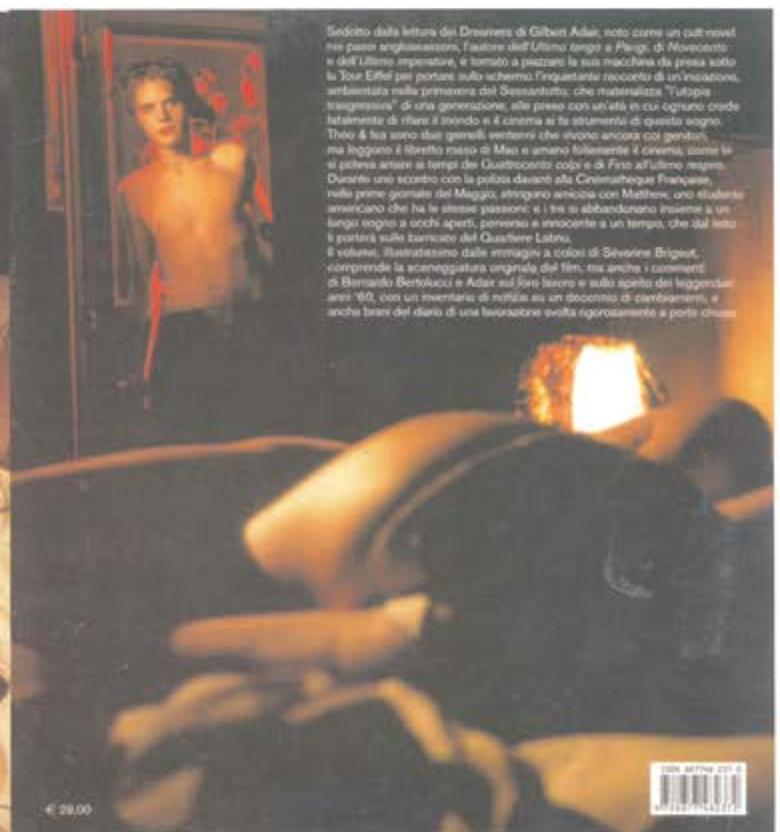
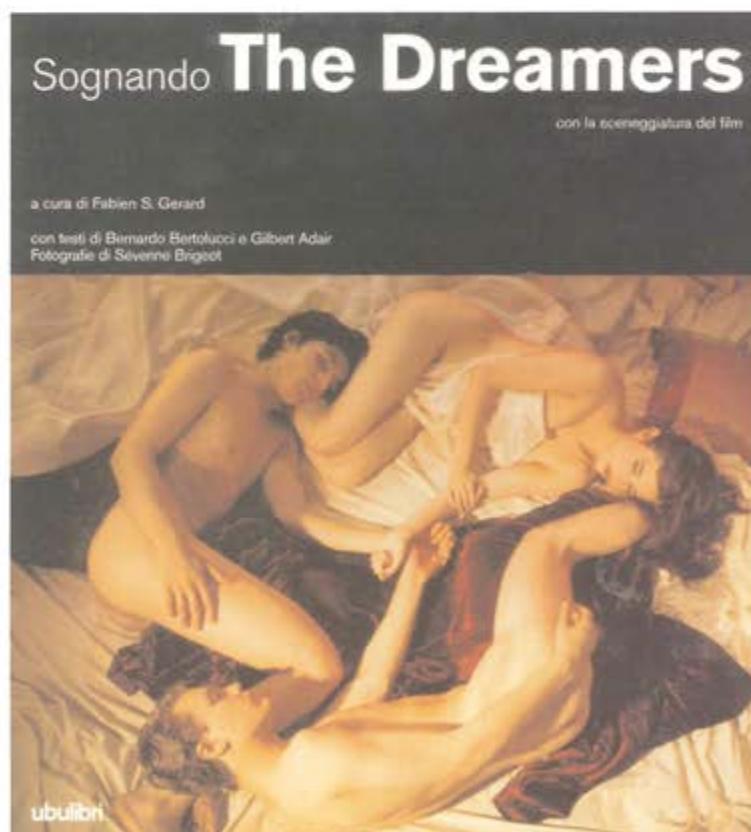
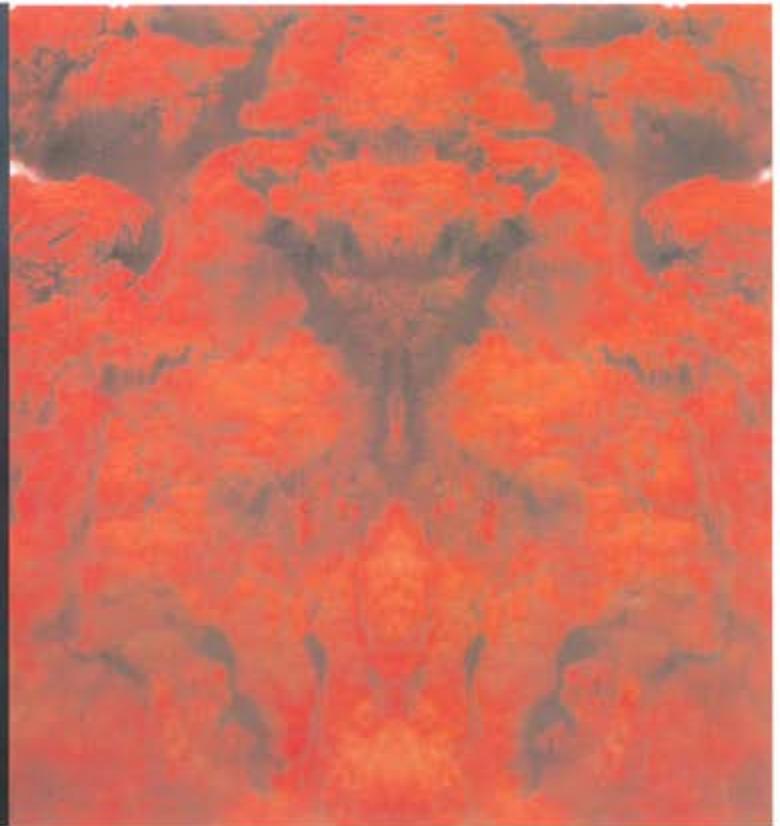
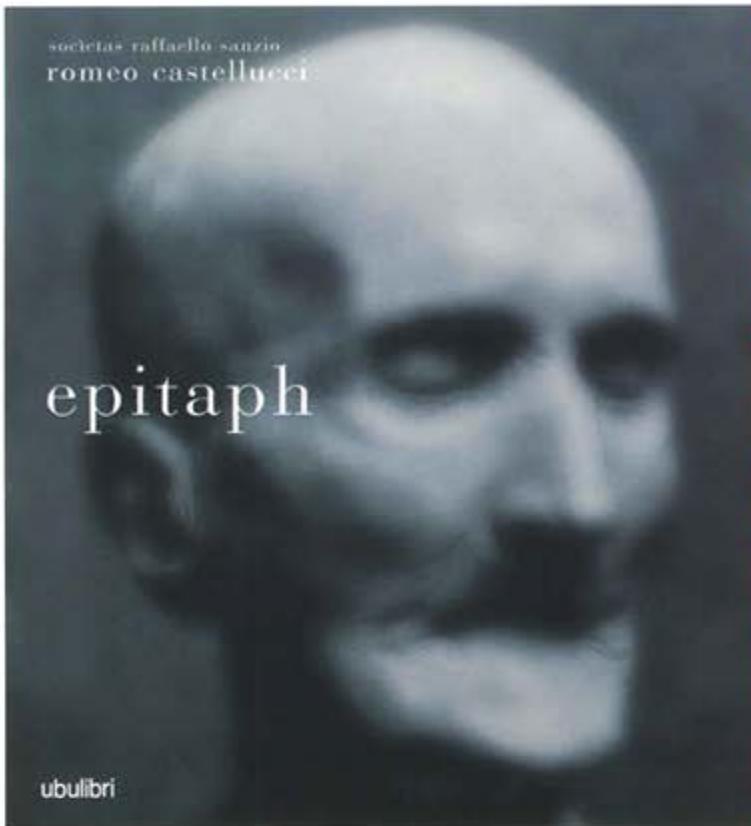
Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Un numero € 8.00, arretrati € 15.

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

ubulibri

le edizioni dello spettacolo





info 06/6832497 www.proveaperte.it

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

Una guida per conoscere e lavorare nel mondo
del musical moderno

di Marco D. Bellucci

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

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

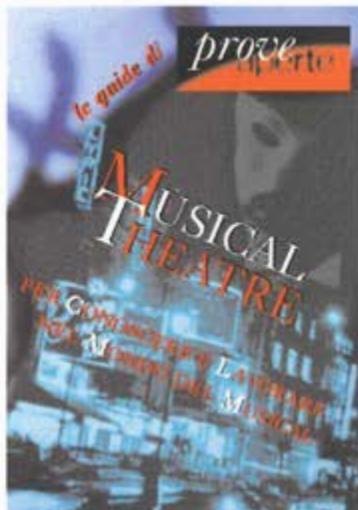
Tutti i più importanti artisti
del genere in ogni settore creativo,
tecnico e produttivo.

Mappa completa delle
scuole di Musical Theatre in Italia.

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

Curiosità e notizie di vario tipo

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



lavorare nello spettacolo

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

ogni mese nelle edicole e
nelle librerie delle maggiori città

Le basi di Prove Aperte per le vostre audizioni

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



Questi i brani:

- 1) NEW YORK, NEW YORK (J. Kander - F. Ebb) - dal film "NEW YORK, NEW YORK" - base + voce in RE (2.57)
- 2) NEW YORK, NEW YORK (J. Kander - F. Ebb) - base in RE (2.57)
- 3) NEW YORK, NEW YORK (J. Kander - F. Ebb) - base in Sib (2.57)
- 4) DON'T CRY FOR ME ARGENTINA (A. Lloyd Webber - T. Rice) - dal musical "EVITA" - base + voce in REb (4.59)
- 5) DON'T CRY FOR ME ARGENTINA (A. Lloyd Webber - T. Rice) - base in REb (4.59)
- 6) MARIA (L. Bernstein - S. Sondheim) - dal musical "WEST SIDE STORY" - base + voce in SOL#m (2.47)
- 7) MARIA (L. Bernstein - S. Sondheim) - base in SOL#m (2.47)
- 8) ON BROADWAY (B. Mann - C. Weil - J. Leiber - M. Stoller) - dal film "ALL THAT JAZZ" - base + voce in LAB (2.22)
- 9) ON BROADWAY (B. Mann - C. Weil - J. Leiber - M. Stoller) - base in LAB (2.22)
- 10) ON BROADWAY (B. Mann - C. Weil - J. Leiber - M. Stoller) - base in Sib (2.22)
- 11) THERE ARE WORSE THINGS I COULD DO (J. Jacobs - W. Casey) - dal musical "GREASE" - base + voce in SOL (2.05)
- 12) THERE ARE WORSE THINGS I COULD DO (J. Jacobs - W. Casey) - base in SOL (2.05)
- 13) KING HEROD'S SONG (A. Lloyd Webber - T. Rice) - dal musical "JESUS CHRIST SUPERSTAR" - base + voce (versione interpretata) in LA (2.34)
- 14) KING HEROD'S SONG (A. Lloyd Webber - T. Rice) - base + voce (versione cantabile) in LA (2.34)
- 15) KING HEROD'S SONG (A. Lloyd Webber - T. Rice) - base in LA (2.34)
- 16) KING HEROD'S SONG (A. Lloyd Webber - T. Rice) - base in FA (2.34)
- 17) MEMORY (A. Lloyd Webber - T. Nunn) - dal musical "CATS" - base + voce in Sib (3.49)
- 18) MEMORY (A. Lloyd Webber - T. Nunn) - base in Sib (3.49)
- 19) MEMORY (A. Lloyd Webber - T. Nunn) - base in DO (3.45)
- 20) I DON'T KNOW HOW TO LOVE HIM (A. Lloyd Webber - T. Rice) - dal musical "JESUS CHRIST SUPERSTAR" - base + voce in RE (3.00)
- 21) I DON'T KNOW HOW TO LOVE HIM (A. Lloyd Webber - T. Rice) - base in RE (3.00)
- 22) MUSIC OF THE NIGHT (A. Lloyd Webber - C. Hart) - dal musical "THE PHANTOM OF THE OPERA" - base + voce in REb (3.57)
- 23) MUSIC OF THE NIGHT (A. Lloyd Webber - C. Hart) - base in REb (3.57)

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