

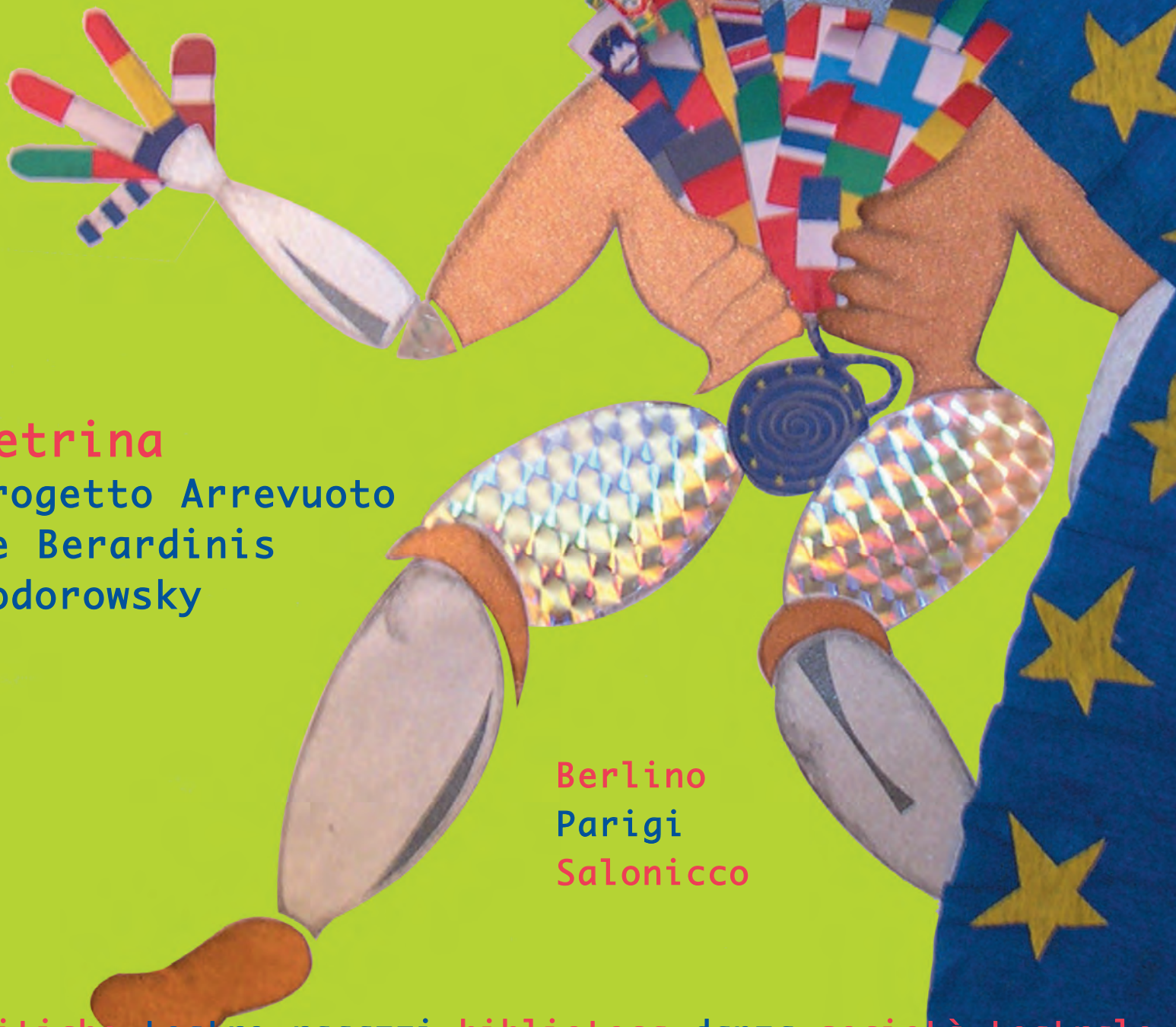
HYSTIRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

HM

DOSSIER

La drammaturgia
della nuova Europa



vetrina

Progetto Arrevuoto
de Berardinis
Jodorowsky

Berlino
Parigi
Salonicco

critiche teatro ragazzi biblioteca danza società teatrale



L'ARLECCHINO ERRANTE 2007
UN LABORATORIO INTERNAZIONALE / AN INTERNATIONAL WORKSHOP

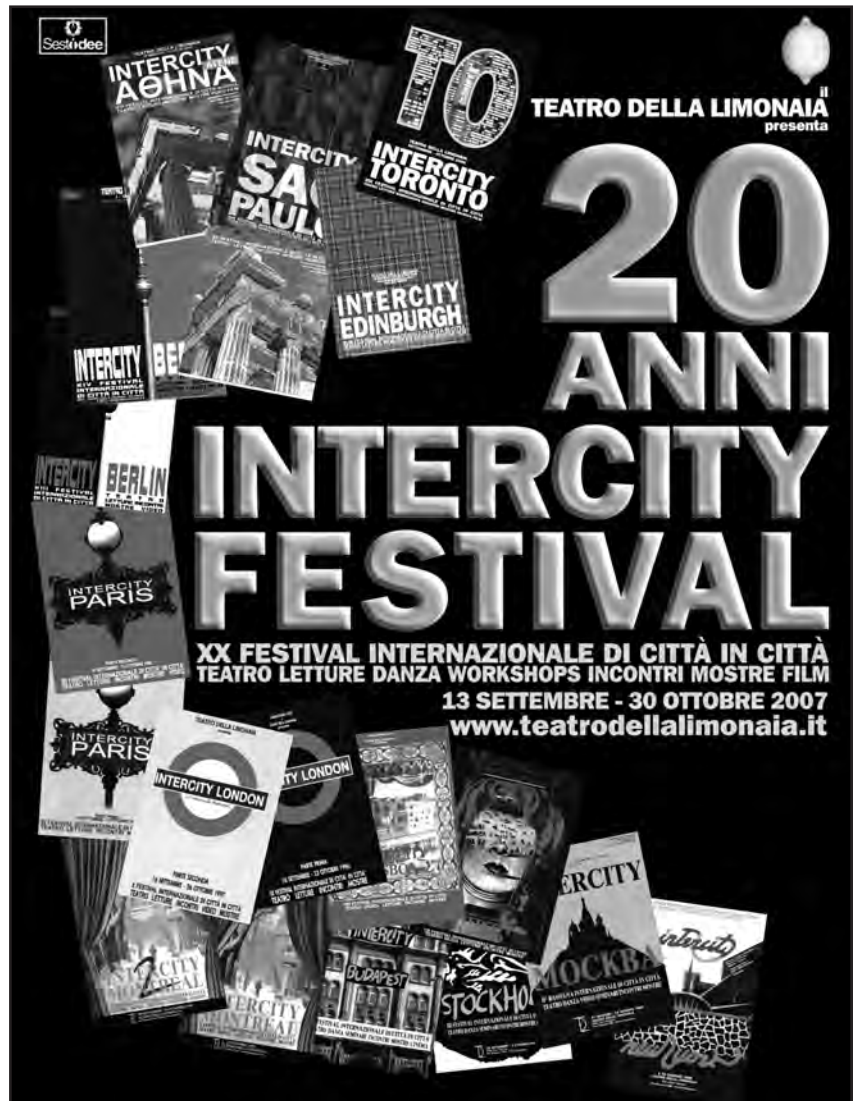
La Commedia dell'Arte secondo CLAUDIA CONTIN e FERRUCCIO MERISI
maestro ospite / guest teacher YUMIKO YOSHIOKA (Butoh Dance)

Pordenone, Italia 30 agosto - 19 settembre

e in più gli spettacoli, le dimostrazioni, le conferenze, gli eventi speciali di un festival internazionale
and moreover the performances, lectures/demonstrations, special events of an international festival

L'ARLECCHINO ERRANTE
11° anno: UTOPIA
11th year: UTOPIA

Info: (+39) 0434 520074 o visita / or visit www.arlecchinoerrante.com



Seaside

TEATRO DELLA LIMONAIA
presenta

20 ANNI

INTERCITY FESTIVAL

XX FESTIVAL INTERNAZIONALE DI CITTÀ IN CITTÀ
TEATRO LETTURE DANZA WORKSHOPS INCONTRI MOSTRE FILM

13 SETTEMBRE - 30 OTTOBRE 2007
www.teatrodellalimonaia.it




VICTORIA/TIM ETHELLES
STEFAN OERTLI
ALVIS HERMANIS/NEW RIGA THEATRE
RAIMUND HOGHE
ROBERTO CASTELLO/ALDES
VIA NEGATIVA
EMMANUELLE HUYNH
PATRICIA ALLIO
JONATHAN BURROWS - MATTEO FARGION
SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO
TEATRO DELLE ALBE
VALERIO BINASCO/FAUSTO PARAVIDINO
ORTHOGRAPHE
RIMINI PROTOKOLL
DANIÒ MANFREDINI
ANTONELLA BERTONI
SANDRO LOMBARDI - VIRGILO SIENI

12/20 OTTOBRE 2007
MODENA / CARPI / VIGNOLA

WWW.VIEFESTIVALMODENA.COM

ER7 FONDAZIONE Cassa di Risparmio di Modena

con il sostegno di: Comune di Modena, Comune di Carpi, Comune di Vignola, Provincia di Modena, Regione Emilia Romagna, Fondazione Cassa di Risparmio di Carpi, Fondazione di Vignola, Tema Service Modena



storie al femminile dal vecchio testamento

Babele

13 ► 15 _ 07 _ 2007

Scritto e diretto da **Firenza Guidi**

ore 21.00 & 23.00
Piazza V. Veneto
Fucecchio (FI)

Info e prenotazioni:
Il Frantoio 0571-261143 - Biblioteca 0571-20349
URP-Ufficio Relazioni con il Pubblico: 0571-268250
elanfrantoio@fiscali.it

per: Jan Krogstadius

E L A N FRANTOIO
Scuola Internazionale di Performance
International Performance School

COMUNE DI FUCECCHIO
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI SAN MINIATO



La cronaca, i premiati, le foto dell'edizione 2007 - di Anna Ceravolo



Grandi nomi, talenti emergenti e giovani realtà della drammaturgia sono al centro della seconda puntata del dossier sul teatro della nuova Europa - a cura di Massimo Marino



Ronconi/Bradbury a Torino - Aristofane secondo Serena Sinigaglia - *Angels in America* per Bruni e De Capitani - Branciaroli è Galileo - Rassegna Koltès a Teatri di Vita - Lombardi dannunziana Isabella - *Misura per misura*, kolossal firmato Lavia - Primavera dei Teatri a Castrovillari - Eracle eroe in crisi a Siracusa - *Il festino*, novità di Emma Dante

2 SPECIALE PREMIO HYSTRIO ALLA VOCAZIONE

10 vetrina

Ubu a Scampia: "secondo movimento" per Progetto Arrevuoto - Leo de Berardinis rivive a Bologna - Jodorowsky sbarca a Torino - di Nicola Viesti, Tonino Stornaiuolo, Linda Dalisi, Laura Bevione

20 la questione teatrale

La nuova legge sul teatro: altro giro, altra corsa - di Ugo Ronfani

22 retroscena

Epidemia festival: vitalità o patologia? - di Oliviero Ponte di Pino

24 DOSSIER LA DRAMMATURGIA DELLA NUOVA EUROPA

60 TEATROMONDO

Berlino: Theatertreffen, trasgressione e nobiltà - Parigi: la stagione delle illusioni perdute - Donnellan+Propeller: se gli inglesi fanno Shakespeare - Salonicco: Premio Europa a Zadek, Lepage, Srbljanovic e Hermanis - di Elena Basteri, Flavia Cardone, Laura Bevione, Giuseppe Montemagno, Patrizia Bologna, Domenico Rigotti, Roberto Canziani

70 teatro ragazzi

Maggio all'infanzia: la rivelazione sono i giovani del Premio Scenario - L'Aladino multietnico di Cuticchio - di Nicola Viesti e Claudia Brunetto

72 CRITICHE

104 danza

I protagonisti di primavera: Bill T. Jones, John Neumeier, Raffaella Giordano, Yasmeen Godder, Ismael Ivo alla Biennale Danza, Elisa Barucchieri, Lucinda Childs e Karine Saporta a Fabbrica Europa, le rassegne Incunabula a Cesena e Xing a Bologna - di Domenico Rigotti, Andrea Nanni, Sara Chiappori, Nicola Viesti, Rita Sanvincenti, Lorenzo Donati

110 biblioteca

Le novità editoriali - a cura di Albarosa Camaldo

114 TESTI

Il filo di Re' Anna di Maria Altomare Sardella

124 la società teatrale

I festival d'estate e tutta l'attualità nel mondo teatrale - a cura di Roberto Rizzente

in copertina: *Automattore*, collage di Antonella Cicalò

...e nel prossimo numero: dossier il Piccolo e Strehler, le recensioni dei festival estivi, Avignone ed Edimburgo, Barcellona e Berlino, intervista al direttore dell'Eti Ninni Cutaia, giovani gruppi: Gloriababbi Teatro, Wagner secondo La Fura dels Baus e Nekrosius e molto altro...



PREMIO HYSTRIO

HANNO VINTO IL PREMIO HYSTRIO ALLA VOCAZIONE: Valentina Virando (Scuola del Teatro Stabile di Torino), Jacopo Maria Bicchocchi (Scuola del Teatro Stabile di Genova). Quattro i segnalati: Giovanni Arezzo (Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" di Roma), Marco D'Amore (Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano), Vincenza Pastore (esperienze laboratoriali), Silvia Quarantini (Scuola del Teatro Stabile di Genova).

GLI ALTRI PARTECIPANTI ALLA SELEZIONE FINALE ERANO (IN ORDINE ALFABETICO): Ignazio Anello, Enrico Ballardini, Raffaella Bella, Federico Bonaconza, Silvia Bottini, Emilia Brandi, Cinzia Brugnola, Ermelinda Çacalli, Antonio Casella, Alex Cendron, Clelia Cicero, Alice Corni, Giulia Diletta D'Impero, Rascia Darwish, Emanuele De Matteis, Marianna De Pinto, Beatrice Del Bo, Roberta Dente, Serena Di Gregorio, Marta Gallo, Alberto Gamberini, Cecilia Gragnani, Stefano Guerriero, Luca Iervolino, Fabiana Lazzaro, Riccardo Leonelli, Alessandro Lussiana, Andrea Marpicati, Chiara Mascalconi, Giada Melley, Laura Milani, Luca Mondelli, Mario Pola, Elisa Rampon, Jessica Resteghini, Riccardo Rigamonti, Paolo Romano, Camillo Rossi Barattini, Amina Syed, Diego Savastano, Rocco Schira, Eugenia Scotti, Gisella Szniszlò, Marco Taddei, Aida Talliente, Virginia Virilli, Giulia Zeetti.



alla VOCAZIONE 2007



LE SCUOLE DI TEATRO RAPPRESENTATE: Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", Scuola del Piccolo Teatro, Accademia dei Filodrammatici, Scuola Internazionale di Teatro Kuniaki Ida, Accademia Teatro Sempre diretta da Rino Silveri, Scuola Quelli di Grock, Campo Teatrale, Scuola Teatro Arsenale, Centro Studi Coreografici Teatro Carcano di Milano; Scuola del Teatro Stabile di Torino; Scuola del Teatro Stabile di Genova; Scuola del Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni" di Venezia; Civica Scuola d'Arte Drammatica "Nico Pepe" di Udine; Scuola di Teatro "Alessandra Galante Garrone" di Bologna; Scuola del Teatro Stabile dell'Umbria; Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", Accademia Teatrale dell'Orologio di Roma; Scuola d'Arte Drammatica "Umberto Spadaro" di Catania.



MILANO, IX EDIZIONE

Insistere, insistere, insistere il "sacro fuoco" continua a bruciare

di Anna Ceravolo

Un monumento ai sogni infranti e alle speranze deluse? Tutt'altro. Il preludio alla cerimonia del Premio Hystrio con uno stralcio video di *Bellissima*, il film di Visconti in cui Anna Magnani spinge la sua bambina a tentare il successo per poi ritrarsi dal mondo del cinema con disgusto, non ha affatto l'intenzione di affondare il coltello nelle piaghe degli esclusi dalla rosa dei vincitori del Premio Hystrio alla Vocazione per giovani attori. È un invito al realismo, di certo, ma pure un incitamento alla forza di volontà. Insomma non vince chi vince, ma vince chi resiste. Lo ha detto chiaro Spiro Scimone, uno dei "big", Premio Hystrio alla drammaturgia, che, a dispetto dei tempi duri (e quando mai sono stati teneri?) per il teatro, ha incitato i giovani a insistere perché quest'arte non se vada alla deriva, e proprio a loro ha dedicato il suo premio. I giovani, dunque. Quest'ultima edizione, sempre al Teatro Litta di Milano, la diciassettesima - che ha smentito la sfortuna che si porta dietro questo numero,

perché è stata una delle più fluide -, ha visto al cimento all'incirca 160 attori o aspiranti tali, dai 18 ai 30 anni, segnando un leggero, progressivo aumento che si continua a riscontrare anno dopo anno, ha fatto notare Claudia Cannella, motore della manifestazione, affiancata da Albarosa Camaldo, Massimo Marino e da una schiera di bravissime collaboratrici. I ringraziamenti sono andati alla Provincia di Milano, al Teatro Festival di Mantova e alla Fondazione Cariplo per il sostegno concreto, ad Arteca che ha realizzato le targhe decorate per i vincitori, agli entri patrocinatori: Regione Lombardia, Comune di Milano, Eti, Anct. Sono arrivati in un centinaio alle preselezioni - ha spiegato Fabrizio Caleffi, uno dei giurati -, le prove previste per chi non ha frequentato una scuola istituzionale o ha appreso dalla pratica senza una formazione specifica. Da qui, in tredici si sono aggregati alla cinquantina di candidati provenienti dalle scuole istituzionali (accademie, scuole civiche e scuole dei Teatri Stabili) e si sono diretti sotto i riflettori della giuria. Una giuria corposa e

competente, e, quello che è importante, eterogenea, con registi che appartengono a generazioni e scuole diverse. Questo garantisce che i giudizi espressi rappresentino il risultato di punti di vista multiformi, il che raggiunge il potere di un'analisi obiettiva rispetto alle competenze dei candidati, al di là degli stili e delle scuole. «Ma esiste una ricetta per convincere la giuria?», ha chiesto l'elettrizzante Roberto Recchia, presentatore della serata, a Valter Malosti, uno del plotone di valutazione. «Interpretare personaggi adatti alla propria età e al proprio modo di sentire, e saper schiudere uno spiraglio di curiosità», ha risposto. Per tirare un bilancio, comunque, le opzioni dei giovani hanno favorito la drammaturgia contemporanea e i testi brillanti, spesso due caratteristiche che vanno a braccetto come è stato per Valentina Virando, vincitrice per la sezione femminile, che ha recitato un brano da *Arriva la rivoluzione e non ho*

niente da mettermi di Umberto

Simonetta, facendo sfoggio di notevole versatilità interpretativa e doti comiche. Idem Giovanni Arezzo, uno dei segnalati che, ne *Il dottor Divago* di Stefano Benni, ha dato prova di sensibilità, tenuta di ritmo e capacità di muovere lo spazio.

L'altro

segnalato,

M a r c o

D'Amore si

è proposto in

Il tabacco fa male di

Cechov, esprimendo una

gamma di sfumature

emotive da interprete

consumato. Le altre due

segnalate sono state

Vincenza Pastore e

Silvia Quarantini,

entrambe per un

brano da *Le cognate*

di Tremblay a

conferma il binomio



contemporaneo-brillante che si diceva. Mentre Jacopo Maria Bicocchi, premio per la sezione maschile, non ha potuto presenziare per via del saggio di diploma alla Scuola del Teatro Stabile che l'ha preteso in quel di Genova. D'altra parte anche Arturo Cirillo, Premio Hystrio alla regia, rischiava di non farcela a esserci, preso dalle prove del *Don Fausto* di Antonio Petito in programma al Festival Teatri delle Mura di Padova, primo spettacolo che lo vede esclusivamente regista: ha voluto dedicare il premio ai suoi attori che lo aspettavano per una prova generale a mezzanotte... Il Premio Hystrio-Provincia di Milano, ha sottolineato Massimo Cecconi, vicedirettore centrale del Settore Cultura, evidenzia il valore di una realtà emergente del territorio: a salire sul palco e ricevere la targa dalle sue mani, sono stati Renzo Martinelli e Federica Fracassi del milanese Teatro i, i quali hanno doverosamente elencato i nomi di tutte le persone che tengono in piedi una struttura autogestita appianando le difficoltà con l'entusiasmo. Quindi, annunciato da un video che lo riprendeva all'opera, è salito sul palco Mimmo Cuticchio, per ricevere il Premio Hystrio-Teatro Festival Mantova consegnatogli da Giovanni Pasetti, presidente della Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo, che organizza il festival. L'artista ha ripercorso in poche, commoventi battute le origini della sua vita di puparo: girovago da bambino, nel dopoguerra, con la famiglia che non aveva avuto il cuore di liberarsi delle marionette per fuggire al nord in cerca di fortuna («i pupi non si vendono, sono come i figli»), a oggi in cui la sua arte è riconosciuta dall'Unesco «patrimonio dell'umanità». Il Premio Hystrio-Altre Muse è andato alla compagnia Le Belle Bandiere, fondata da Marco Sgrosso ed Elena Bucci agli inizi degli anni '90 e da tempo impegnata in un intelligente rilettura dei grandi classici della letteratura teatrale. Sollecitati da Recchia, Sgrosso e la Bucci hanno ricordato Leo de Berardinis, esaltandone la figura di maestro e regista, per poi citare le riflessioni di Jovet sul disordine quale spinta alla creatività e alla curiosità. Applauditissima la brava Paola Cortellesi, Premio Hystrio all'interpretazione per lo spettacolo *Gli ultimi saranno ultimi*, che da due stagioni fa meritatamente il pieno in tutti i teatri d'Italia. «Perché il teatro è il linguaggio che conosco meglio e da più tempo», ha puntualizzato, nonostante che il grande successo sia giunto con la radio e la televisione. Infine un ringraziamento a Ugo Ronfani, fondatore della rivista e del Premio Hystrio, prima di un momento di festa tutti insieme, artisti e spettatori, nel settecentesco cortile del Teatro Litta. ■



Premi Hystrio 2007

le motivazioni

Premio Hystrio all'interpretazione a PAOLA CORTELLESI -

A Paola Cortellesi, attrice poliedrica dalle forti e preziose qualità espressive viene assegnato quest'anno il **Premio Hystrio all'interpretazione**. Nell'arco di poco più di un decennio, ha saputo infatti conquistare un'ampia e meritata popolarità, collezionando una lunga serie di esperienze, sia in teatro, che al cinema, alla radio e alla televisione, spaziando dal varietà ai programmi satirici (tra i tanti, con la Gialappa's e la Dandini), per i quali in molti casi è stata anche autrice dei testi, per arrivare alla *fiction* (la recente *Maria Montessori*). Nei suoi spettacoli, e soprattutto nelle ultime stagioni, in specie ma non soltanto attraverso la forma del monologo, si è dedicata con forte impegno civile all'esplorazione, insieme ironica e sentimentale, degli stati d'animo individuali e collettivi. A esserne bella testimonianza i successi ottenuti con *Ancora un attimo* e, nelle ultime due stagioni, con *Gli ultimi saranno ultimi*, entrambi scritti da Massimiliano Bruno. Soprattutto il secondo, un monologo, o meglio una pièce a vari personaggi modulati da una sola voce, quanto mai mordace, che gravita intorno al mondo del lavoro con le sue problematiche e disillusioni. Un testo amaro, ma condotto sul filo di una sottile e graffiante ironia grazie alle mille sfaccettature che Paola Cortellesi, in virtù delle sue eccezionali qualità vocali e mimetiche, ha saputo imprimere ai diversi personaggi.

Premio Hystrio alla regia ad ARTURO CIRILLO -

Arturo Cirillo, a cui viene assegnato il **Premio Hystrio alla regia**, è in realtà anche ottimo attore e capocomico. I suoi spettacoli nascono dall'esigenza di rivivere e ripensare la tradizione teatrale, di fare un teatro intelligente, di gruppo, capace di scavare il presente senza allontanare il pubblico. Dopo il fondamentale apprendistato attoriale nella compagnia di Carlo Cecchi (*Leonce e Lena*, *La locandiera*, *Finale*



di partita, la trilogia shakespeariana di *Amleto*, *Sogno di una notte d'estate* e *Misura per misura*, *Sik Sik l'artefice magico* e *Le nozze*), dopo alcune ricerche su pièce di autori contemporanei dell'incomunicabilità come Noren e Horovitz, ha trovato una sua cifra nella rivisitazione della tradizione napoletana, da Scarpetta (*Mettiteve a fà l'ammore cu me!*) a Ruccello (*L'ereditiera* e *Le cinque rose di Jennifer*) fino al prossimo *Don Fausto* di Petite, non senza qualche felice digressione in Copi (*La Piramide!*) e Molière (*Le intellettuali*). Il mondo, per Cirillo, è teatro, e la ritualità teatrale è una chiave, piacevole e sulfurea, per rovesciare le apparenze di un mondo rovesciato. Non ultimo dei meriti di Cirillo regista è quello di essere un eccellente capocomico, capace di creare e tenere unita una compagnia di talenti, che ogni giorno di più mostrano una rara capacità di giocare in profondità, senza sussiego, con i testi, i personaggi, le situazioni.





drammaturgia, che consiste anche e soprattutto nella possibilità di pubblicazione di un suo testo sulla nostra rivista.

Premio Hystrio-Teatro Festival Mantova a MIMMO CUTICCHIO - Mimmo Cuticchio sintetizza nella sua persona l'attore, l'autore, il regista, il puparo, il contastorie. Non solo ha deciso di caricarsi della tradizione dei pupi e del "cunto" palermitano: li ha portati a confrontarsi con gli spettatori di oggi, con l'immaginario del ventesimo e del ventunesimo secolo. Ha ripreso, rifondandole, quelle forme di teatro popolare come elementi per raccontare una storia, un presente e immaginare il futuro. Le ha messe a confronto con l'epica illustre, come nell'*Urlo del mostro*, ispirato all'*Odissea*, o con l'opera lirica, per esempio nello splendido *Don Giovanni all'Opera dei Pupi*, cercando sempre una lingua teatrale insieme immediata e profonda, affascinante e svelata nel suo travaglio creativo da una costante e carismatica presenza in scena. I suoi spettacoli, tra cui il recente *Dal Catai a Parigi. Angelica alla corte di re Carlo* e il multietnico *Aladino di tutti i colori*, rapiscono grandi e bambini, intellettuali e semplici spettatori. Come il suo teatro dei pupi è stato riconosciuto dall'Unesco «patrimonio dell'umanità», in Mimmo Cuticchio, a cui viene assegnato il **Premio Hystrio-Teatro Festival Mantova**, oggi noi riconosciamo il discendente di una famiglia d'arte che si fa maestro del teatro dell'avvenire.

Premio Hystrio alla drammaturgia a SPIRO SCIMONE - Spiro Scimone si distingue, nel panorama della nuova drammaturgia italiana, per la scrittura secca, asciutta, allusiva, persino reticente, che segue vie oblique per evocare l'ambiente familiare (come ne *La festa*), sociale (in *Nunzio, Bar e Il cortile*) o politico (nel recente *La busta*) in cui sono invischiati i suoi personaggi. È una studiata strategia del silenzio, in cui la definizione di quei personaggi, del loro retroterra, delle trame e della costruzione testuale si svela solo gradualmente, per indizi, riferimenti, indizi o ipotesi lasciate allo spettatore, che sembra dividerne lo stesso "smarrimento cosciente". Il risultato è una drammaturgia di grande sapienza scenica, che per un verso smuove echi pinteriani e vicini al Teatro dell'assurdo e, per un altro, abolisce ogni diaframma con la scena, trovando un formidabile *pendant* fisico e attoriale nello stesso Scimone e in Francesco Sframeli, suo insostituibile compagno di lavoro. La loro è un'infallibile recitazione per sottrazione, fatta di gesti, pause, cenni minimi e, persino, di un'inquietante e virtuale interscambiabilità di ruoli. Filtra, attraverso il perfetto ritmo dei dialoghi, la progressiva saturazione della tensione e un sottilissimo filo di *humour*, un'originale e non retorica percezione della fragilità umana e, al tempo stesso, di un'insperata possibilità di solidarietà tra simili. A Spiro Scimone viene assegnato il **Premio Hystrio alla**

Premio Hystrio-Altre Muse a LE BELLE BANDIERE - Cresciuti alla scuola di Leo de Berardinis, attori tra l'altro in *Totò principe di Danimarca* e ne *Il ritorno di Scaramouche*, eredi di un'idea di teatro che innerva la ricerca scenica su un lavoro e una preparazione attoriale degni di una bottega d'arte o di un'antica compagnia di mestiere, Elena Bucci e Marco Sgrosso fondano nel 1992 *Le Belle Bandiere*. La compagnia traduce que-



Nella pag. precedente, in alto, Paola Cortellesi e Roberto Recchia; in basso, Roberto Recchia, Arturo Cirillo e Albarosa Camaldo; in questa pag., in alto, Spiro Scimone; in basso Mimmo Cuticchio (foto: Nicole Quantibui).



In alto, Marco Sgrosso ed Elena Bucci di *Le Belle Bandiere*; a lato, i componenti del Teatro i, Renzo Martinelli e Federica Fracassi, con Roberto Recchia e Claudia Cannella; in basso Walter Malosti, Albarosa Camaldo e Claudia Cannella (foto: Nicole Quantibui).



Premio Hystrio-Provincia di Milano a TEATRO i - Renzo Martinelli e Federica Fracassi, fondatori, agli inizi degli anni '90, della compagnia Teatro Aperto, dal novembre 2004 si sono buttati nell'entusiasmante e coraggiosa avventura della riapertura di uno spazio storico della ricerca milanese, fondato alla fine degli anni '70 da Mario Montagna e che risponde al nome di Teatro i. Con rigore e passione hanno dedicato le loro prime due stagioni a temi specifici quanto mai attuali: l'immaturità dell'Occidente per "La maschera di Peter" nel 2005-06 e la tendenza morbosa a isolarsi dal mondo esterno per "Claustrofilia" nel 2006-07. Accanto alle ospitalità di gruppi e artisti tra i più importanti della scena nazionale e internazionale (Motus, Fanny & Alexander, Accademia degli Artefatti, Rodrigo Garcia, Martin Crimp, Dennis Kelly, Fausto Paravidino e, ora, Letizia Russo), hanno realizzato significative produzioni (*Prima della pensione* di Bernhard) e vivaci cicli di incontri come "Walkie-

sto apprendistato in forme inedite, che da un lato fa rivivere il progetto di una compagnia di repertorio, dall'altro spazia lungo un arco tonale ed espressivo ampio e completo: si va da testi e spettacoli originali (come *Basso napoletano* e *Canti per elefanti*) a intelligenti riletture dei classici (*Il berretto a sonagli* di Pirandello, *Anfitrione* di Molière, *Il mercante di Venezia* di Shakespeare, *Le smanie della villeggiatura* di Goldoni), realizzate in stretta collaborazione con la compagnia Diablogues di Vetrano e Randisi, fino alla personale reinvenzione di un teatro delle maschere ne *La pazzia di Isabella*. E qui, nell'omaggio a due divi dello spettacolo di inizio '600, nel ripercorrere un pezzo di storia del teatro, nell'enunciazione di una sorta di antropologia dell'attore, presente nella scissione che gli Andreini operarono tra interprete e personaggio, *Le Belle Bandiere*, a cui viene assegnato il **Premio Hystrio-Altre Muse**, trovano le ragioni di una poetica e di una rinnovata concezione dell'attore-autore.

Talkie" sulla drammaturgia contemporanea e "Bernhard, teatro e altre rabbie". A Teatro i viene assegnato il **Premio Hystrio-Provincia di Milano**, destinato a una realtà operante sul territorio, per aver saputo creare, nel giro di pochissimo tempo, un punto di riferimento importante, e finora mancante nel tessuto teatrale cittadino, per quel che riguarda l'incontro tra diverse discipline e soprattutto la drammaturgia contemporanea italiana e straniera.



I vincitori

PREMIO HYSTRIO ALLA VOCAZIONE 2007

Dopo aver esaminato, nel corso della preselezione in maggio, e della selezione finale, il 20, 21, 22 giugno al Teatro Litta di Milano, un gruppo di circa 160 giovani attori provenienti da scuole di teatro istituzionali e non sul territorio nazionale (tra queste Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", Scuola del Piccolo Teatro, Scuola del Teatro Stabile di Genova, Scuola del Teatro Stabile di Torino, Scuola del Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni" di Venezia, Civica Scuola d'Arte Drammatica "Nico Pepe" di Udine, Scuola di Teatro di Bologna "Alessandra Galante Garrone", Accademia "Silvio d'Amico", e del Teatro Stabile di Catania) la Giuria del Premio Hystrio alla Vocazione 2007 (composta da Ferdinando Bruni, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Monica Conti, Corrado d'Elia, Lorenzo Loris, Sergio Maifredi, Valter Malosti e Serena Sinigaglia) è giunta all'unanimità alla seguente decisione: vincono l'edizione 2007 del Premio Hystrio alla Vocazione (consistente in due borse di studio di 1500 € ciascuna) per la sezione femminile **VALENTINA VIRANDO** e, per la sezione maschile, **JACOPO MARIA BICOCCHI**

Queste le motivazioni:

Valentina Virando, torinese, venticinquenne, diplomata nel 2003 alla Scuola del Teatro Stabile di Torino, ha convinto la Giuria, affrontando un brano di teatro contemporaneo particolarmente impegnativo, *Sta per venire la Rivoluzione e non ho niente da mettermi* di Umberto Simonetta, autore in odore di revival, del quale Valentina ha saputo dare un'efficace lettura attuale, brillante e comunicativa. Misurandosi poi con *L'arte della commedia* di Eduardo De Filippo, ha dimostrato sensibilità e sicurezza interpretativa.

Jacopo Maria Bicocchi, di Reggio Emilia, dove è nato nel 1980, fresco di diploma alla Scuola del Teatro Stabile di Genova, ha dato una lettura divertente e trascinante di *Macchie* di Michael Frayn. Successivamente, con un'interpretazione coraggiosa e personale del monologo del I atto dell'*Amleto* di Shakespeare, ha dimostrato versatilità e spregiudicatezza.

Quattro infine **segnalati**, di diversa provenienza, accademica ed extra-accademica, di età compresa tra i 22 e i 28 anni.

Vincenza Pastore, milanese, classe 1979, con una formazione che va dal Master di specializzazione al *Gitis* di Mosca ai laboratori del brookiano Mamadou Dioume, ha presentato una sua convincente versione delle *Cognate* di Tremblay e un originale brano tratto da un romanzo di Salvatore Niffoi.

Silvia Quarantini, di Montichiari (Brescia), 28 anni, diplomata alla Scuola del Teatro Stabile di Genova nel 2006, si è a sua volta misurata con *Le cognate* e ha divertito la Giuria con un brano da *La misteriosa scomparsa di W* di Stefano Benni.

Giovanni Arezzo, ventiduenne ragusano, giovanissimo diplomato all'Accademia "Silvio d'Amico" di Roma, sempre con un brano di Benni, *Il dottor Divago*, e poi con il Benedetto di *Molto rumore per nulla* di Shakespeare, ha dimostrato padronanza di mezzi espressivi e curiosità intellettuale.

Marco D'Amore, ventiseienne di Caserta, diplomato nel 2005 alla Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano, ha attinto con intelligenza e sensibilità alla più accreditata drammaturgia contemporanea italiana con *Rondò di Enzo Moscato* e al classico brillante *Il tabacco fa male* di Cechov, per approdare al ripescaggio di un gustoso nonsense del Quartetto Cetra, *Il cammello e il dromedario*.



In alto, Valentina Virando; qui sotto Marco D'Amore; a sinistra, Giovanni Arezzo; a destra, la premiazione dei vincitori del Premio Hystrio alla Vocazione (foto: Nicole Quantibui).



UBU a Scampia



di Nicola Viesti

L'ultimo arrivato tra gli Stabili, il Mercadante di Napoli, invia segnali promettenti che attenuano la crisi di un'istituzione ormai al giro di boa dei sessant'anni. Infatti, prima sotto la direzione artistica di Ninni Cutaia ed ora, nel segno di un'assoluta continuità, con Roberta Carlotto, cerca di coniugare tradizione e innovazione all'insegna di un rischio consapevole senza trascurare la valorizzazione delle risorse locali. Nello stesso tempo non ha avuto remore nel guardarsi intorno, ponendosi il problema del rapporto con il territorio campano, e napoletano in particolare. Così è nato "Arrevuoto", un progetto triennale sollecitato da Goffredo Fofi e curato dalla Carlotto con la collaborazione di Maurizio Braucci, che guarda a Scampia, quartiere che definire difficile è un eufemismo, e ai suoi ragazzi. Un progetto che il Mercadante ha appoggiato incondizionatamente e che, giunto al secondo anno, si sta dimostrando esperienza straordinaria e complessa. Merito anche della lungimiranza nell'individuare in Marco Martinelli e nel suo Teatro delle Albe i referenti più idonei per dirigere artisticamente un'operazione basata sull'«idea di guardare-ascoltare contrapposta a quella di insegnare-imporre». Infatti, nessuno meglio di Martinelli,

forte dell'esperienza ormai consolidata della "non scuola", che a Ravenna interessa ogni anno centinaia di ragazzi intorno al misterioso oggetto teatro, avrebbe potuto sperimentare l'approccio migliore a condurre in porto un'iniziativa che ha anche il grosso merito di coinvolgere il mondo scolastico (i partecipanti di quest'anno erano i ragazzi del Liceo Antonio Genovesi, della Scuola Media Carlo Levi, del Liceo Elsa Morante e del Gruppo Chi Rom e... chi no). "Arrevuoto" prevede sei mesi di laboratorio all'anno, un lavoro esclusivamente rivolto alla scena che si concretizza nella realizzazione di uno spettacolo finale. La scorsa stagione vedemmo *Pace!*, tratto da Aristofane, mentre quest'anno tocca a *Ubu re* di Jarry, un testo ormai adottato da Martinelli come un vero e proprio manifesto. La qualità dei lavori si è

rivelata in entrambi i casi sorprendente e già si iniziano a intravedere ricadute sul sociale - sempre sperate, ma una vera incognita - mentre la visibilità del progetto pare massima: mai visti dei *parterre* così prestigiosi con massime cariche di Stato e il gotha della cultura e dello spettacolo. Un ottimo segnale, ma che rischia di diventare imbarazzante nel caso "Arrevuoto" fosse poi trascurato proprio da coloro che oggi l'applaudono deliziosi.

Con la realizzazione del "secondo movimento", *Ubu sotto tiro*, il progetto "Arrevuoto" ha compiuto due terzi del suo viaggio nel mondo adolescenziale di uno dei quartieri più difficili del capoluogo campano - Marco Martinelli, ideatore con il suo Teatro delle Albe e direttore del progetto sotto l'egida del Teatro Mercadante, traccia un primo bilancio di questa esperienza, delle sue potenzialità e dei rischi a cui potrebbe andare incontro

HYSTRIO - *Martinelli, l'esito di questo Ubu sotto tiro riconferma dunque la vitalità del progetto "Arrevuoto"?*

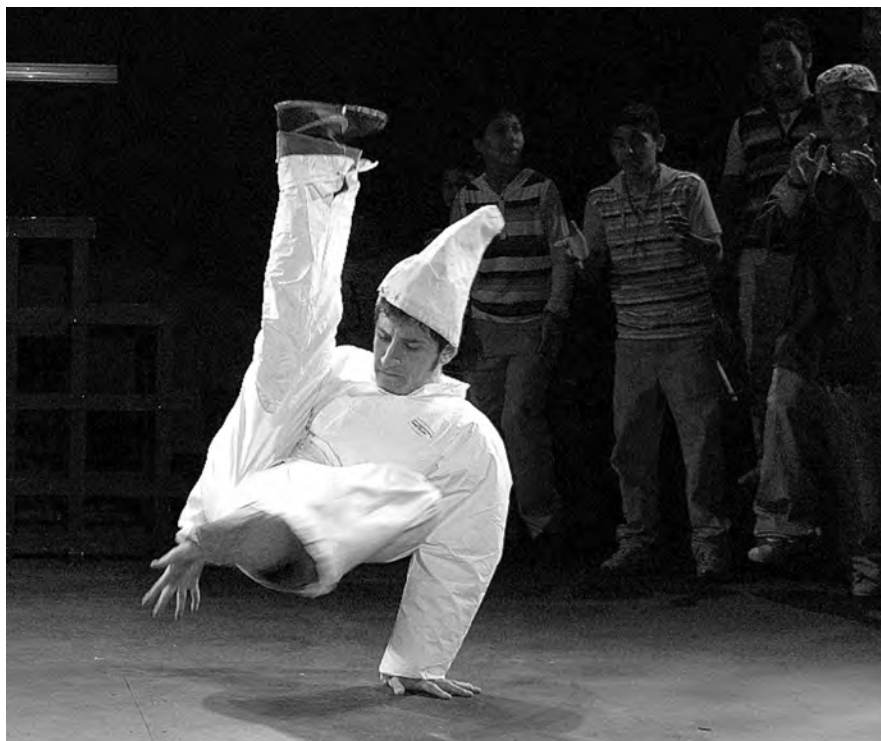
MARCO MARTINELLI - Affrontare questo secondo anno di lavoro è stata un'esperienza delicata perché i risultati precedenti sono stati per noi una grande sorpresa. E dopo la sorpresa sono arrivati i riconoscimenti, un'attenzione enorme. Ci si poteva adagiare sugli allori, ripetersi oppure non avere reali possibilità per andare avanti. Abbiamo cercato allora di far crescere "Arrevuoto" in termini di maturazione, anche perché tutti i ragazzi dell'anno passato hanno voluto continuare a essere presenti e anzi se ne sono aggiunti molti altri di età anche inferiore, tanto che nell'*Ubu* ci sono interpreti dagli undici ai diciassette anni. Mi sono accorto che il metodo adottato dalla mia "non scuola" ravennate è riuscito a inseminare anche il campo napoletano. Insomma vincere lo scudetto si può, il difficile era conquistarlo anche l'anno successivo.

HY - *Sia Pace! che Ubu hanno la ricchezza e la compattezza di veri spettacoli. In cosa sono differenti l'uno dall'altro dopo un nuovo anno di lavoro?*

M.M. - Rispetto a *Pace!* abitiamo con *Ubu* il palcoscenico in maniera diversa. Credo si veda che, pur mantenendo la corralità dell'insieme, si è cercato di far emergere alcune singole individualità. Ho guardato contemporaneamente a una complessità architettonica e al dettaglio. Sin da ora ho cercato di mettere i miei ragazzi di fronte a delle regole, ma non posso nascondere che riuscire a portarli in scena è sempre un piccolo miracolo. Lì si può "tenere" per un tempo limitato, poi scappano e comunque il fatto di mettere insieme cento persone è possibile che non sia segnato da un eccesso, che la sua principale caratteristica non sia l'espressione di una travolgente energia.

HY - *La speranza è che alcuni di loro possano sentirsi attratti dal lavoro teatrale e farne anche un'occasione professionale. Quali strategie state elaborando affinché ciò possa avvenire?*

M.M. - Per il futuro di "Arrevuoto" penso che sarebbe utile frazionare il lavoro dividendo i ragazzi in gruppi di massimo venti o venticinque persone nella prospettiva di riuscire a comporre dodici o tredici spettacoli, quello che in definitiva riesco a fare a Ravenna. Bisogna tentare un salto di qualità, interessarli a sentire necessità e coinvolgimento verso una disciplina. Tutto ciò rappresenta una misura meno



visibile all'esterno, ma con più capacità di essere assorbita dalla città. Se pensiamo di riproporre il modello "evento" corriamo il rischio di suicidarci. Bisogna cercare, invece, di far crescere lentamente ogni giovane. Sino a ora abbiamo navigato sulla superficie di un fiume carsico, da domani bisogna tentare di scendere sottoterra, di scandagliarlo in profondità. Ed è qualcosa che necessita di anni di fatica per approdare a dei buoni risultati.

HY - *Una gran fatica che crede di poter affrontare da solo?*

M.M. - Certo che no. In primo luogo a garantire il tutto c'è il Mercadante. Poi vi è la presenza nel lavoro delle "guide" napoletane, che ormai è fondamentale. Artisti che si sono inseriti nel progetto con sensibilità e attenzione, consentendone la ramificazione e il radicamento. Il modello della mia "non scuola" non potrebbe essere sufficiente, se non trovasse qui una propria particolarità. In quanto a me agisco con spirito corsaro. Penso che l'esperienza debba stabilizzarsi, rendendo operativo tutto l'anno l'Auditorium di Scampia, che finora è servito solo per consentirci di provare. Deve invece funzionare come sede stabile in relazione con il territorio. Il Mercadante mi chiede di rimanere oltre i tre anni previsti dal progetto, ma a Ravenna mi reclamano e comunque è a Napoli che deve nascere una nuova direzione e non mancano certo i talenti e le professionalità in grado di assumere il compito.

HY - *Il tragitto sin qui compiuto non è stato certo privo di rischi e lei sta dimostrando, tra l'altro, anche una grande onestà intellettuale nel percorrerlo. Come risolve, ad esempio, il problema di operare artisticamente in un luogo come Scampia?*

M.M. - L'esperienza di lavorare in un posto come Scampia può essere una trappola. Non mi piace pensare che il mio lavoro possa essere risolutivo per un recupero sociale, sento di dire una cosa non vera. Dobbiamo invece rovesciare la prospettiva e pensare che stiamo noi aiutando il teatro, facendo esplodere il dinamismo grazie a questi ragazzi portatori di fuoco. Abbiamo bisogno di modelli, di maestri e uno dei più grandi che ci guida è Totò, non nei suoi lazzi di comico ma proprio come autore, come personalità mitica e fondante. Bisogna trovare il Totò sotterraneo che ogni ragazzo possiede nei gesti

In apertura i ragazzi di progetto "Arrevuoto" durante le prove di *Ubu sotto tiro*; in questa pag. una scena dello spettacolo (foto: Stefano Cardone).

e nella lingua e questa è un'indicazione, una via utile per il teatro di questa città. In fondo si pone il problema di ogni cultura: che è quello di rivedere la propria tradizione non rimanendo prigionieri di un metodo filologico, ma facendone affiorare lo spirito vitale.

HY - *A Ubu ritorna spesso dopo la messa in scena de I Polacchi, spettacolo di un po' di anni fa ma sempre di successo. Il personaggio di Jarry è ancora capace di parlare oggi ai giovani di ogni latitudine?*

M.M. - La creatura di Jarry si dimostra a Napoli - come nel Senegal o a Chicago, dove ho avuto esperienze analoghe - un motore fortissimo, capace di coinvolgere l'adolescenza. Una presenza ubunivale che, qui a Scampia, è un Ubu di massa. Vi sono certo i "classici" Padre e Madre Ubu, ma il vero protagonista è un coro di terribili Pulcinella che invade palcoscenico e platea. Non è una scelta arbitraria, un omaggio al luogo in cui operiamo, perché lo stesso autore indicava dei legami tra queste due maschere. Figure al di là del bene e del male subito dai ragazzi percepite vicine, quasi familiari.

HY - *L'adolescenza ha un valore fondamentale nel suo percorso artistico e, in fondo, anche personale. Perché?*

M.M. - L'adolescenza è l'età teatrale per eccellenza, quella in cui puoi appunto indossare una moltitudine di maschere. Sei in una situazione sbilenca, ma in stato di grazia. C'è un mio piacere personale a provare a mantenere vivo uno sguardo adolescente, non per nascondere il tempo che passa, ma per nutrire il *puer* che è in ognuno di noi, recuperando una certa verginità nel guardare. Qui a Scampia questa mia necessità, o desiderio, incontra i colori di una fame di vita che si esprime anche in maniera violenta. Simone, ad esempio, ha undici anni e diceva sempre no; se cercavamo di coinvolgerlo rovesciava le seggiole. Ora è sempre in palcoscenico ed è come se abitasse le stanze di casa sua. Nel vederlo provo sempre una grande commozione: un piccolo guerriero che converte in forza scenica la sua rabbia. ■

Sembrava la solita avventura. Il solito progetto di "aiuto umanitario" alla povera periferia abbandonata e martoriata. Uno dei tanti «poverini i ragazzi di Scampia, aiutiamoli». Niente di più sbagliato! I primi laboratori dello scorso anno, sembravano quasi dar man forte alle pessime idee, al fatto che era stata presa gente a caso giusto per "intrattenere" qualche ragazzo. Tre persone venivano da Ravenna per farci fare delle cose stupide. Dei laboratori che sembravano inutili giochi per bambini. «Ma chi gli e lo fa fare a questi di venire ogni settimana da Ravenna a Napoli per fare queste stupidaggini», «la prossima volta sarà l'ultima, non ci vengo più a fare lo scemo qua» pensavo ogni volta che finivo il laboratorio e poi puntualmente il lunedì successivo tornavo di nuovo. Qualcosa di "strano" mi legava a quelle persone, sentivo una percezione positiva. In quei giochi di improvvisazione ed espressione sentivo che ritrovavo me stesso, che riuscivo a esprimere quello che ero, che potevo fare e dire ciò che volevo e nessuno mi avrebbe fermato. Passava il tempo, con noi tutti sempre più presi, e il lunedì diventava il giorno più importante della settimana, il giorno in cui Marco, Lupo e Renda venivano al Gridas (il centro sociale Gruppo Risveglio dal Sonno). Era il momento della "liberazione", dello stare insieme, di sfogare la propria rabbia e le proprie energie cantando, ballando, muovendosi, saltando da un posto all'altro. Le nostre energie venivano finalmente canalizzate nel modo giusto. Dopo circa due mesi finalmente apparve il testo, *Pace!* di Aristofane, fin a quel giorno per noi grande punto interrogativo. E insieme a esso l'ennesima notizia balorda: non eravamo i soli a lavorare su quel testo e non saremmo stati soli a portarlo in scena. Oltre al nostro gruppo, ve ne erano altri tre, appartenenti a due scuole, una media e un liceo superiore, entrambe di Scampia e un altro liceo del centro di Napoli, il cosiddetto liceo "bene". Questa notizia un po' ci strani, si calcolava che eravamo circa 70 ragazzi, e noi pensavamo: «come si fa a fare uno spettacolo con settanta ragazzi?! Questi sono veramente pazzi!».

diario di un biennio

«Tre persone venivano per farci fare delle cose»

di Tonino Stornaiuolo

Il primo incontro di tutti i 70 ragazzi avvenne all'interno del teatrino della Scuola Media Carlo Levi di Scampia. Un caldo giorno di metà marzo, proseguo a piedi per i vialoni enormi del mio quartiere e mi reco al luogo dell'appuntamento. All'ingresso della scuola, mentre mi avvio verso il teatrino, l'immagine di una ragazzina alta, bella e vispa, ruba la mia attenzione, la vedo correre per il corridoio gridando non so quali parole verso una sua insegnante che tenta di fermare la sua corsa. Marco Martinelli e Maurizio Braucci parlano di chi sa cosa, mi avvicino per salutarli, le urla della ragazzina vista in precedenza si fanno più forti. Sono tra i primi ad arrivare, ci sono alcune studentesse delle medie, che parlano, cantano canzoni neomelodiche napoletane, danno qualche schiaffo a uno dei pochi maschi. A scaglioni arrivano i ragazzi del mio gruppo, lo stesso vale per quelli del Liceo Elsa Morante di Scampia. Di essi mi accorgo di conoscerne molti, e questa cosa un po' mi risolveva. Cominciamo a essere in parecchi. Marco dice di sederci ché l'autobus con i ragazzi del centro sta arrivando. Nel loro viaggio Piazza del Gesù-Scampia, i giovani liceali hanno un po' le facce tra il curioso e il timoroso. Sanno che stanno per arrivare in un quartiere a loro sconosciuto, se non attraverso macabri documentari televisivi, notizie di morte al telegiornale e reportage incresciosi sui quotidiani. Immaginano chissà cosa, forse di arrivare e incontrare loro coetanei armati, di dover tenere debite distanze da alcune persone, o più semplicemente di fare uno spettacolo teatrale. Anche chi è già lì



no da Ravenna cose stupide...»

ad aspettarli si immagina come saranno i ragazzi che stanno per arrivare. C'è chi dice che ci troveremo davanti i soliti figli di papà ricchi, tutti con i vestiti firmati, che disprezzeranno il nostro modo di vestire, chi dice che li odia solo perché sono del centro e non potranno mai capire tutti i problemi che abbiamo qui e che sono bravi solo ad additarci, chi riporta tutti sulla terra sentenziando che alla fine sono ragazzi come noi, che dovranno fare uno spettacolo con noi e che prima di giudicarli è meglio conoscerli. Entrano, sono circa una quindicina di ragazzi e si siedono al centro della sala, su delle panche. Ognuno dei quattro gruppi inizia a mostrare agli altri il proprio lavoro, e il nostro sembra il più pronto; gli altri, chi per un motivo che per altri, hanno ancora da lavorare molto. Ma dopo circa tre o quattro incontri, arrivati ormai alla decade di aprile, siamo tutti più o meno pronti, la struttura dello spettacolo inizia a vedersi, cominciamo tutti a conoscerci meglio, si sente sempre più l'aria dello spettacolo. A circa una settimana dal debutto, abbandoniamo il teatrino della scuola, e le ultime prove saranno fatte al teatro-auditorium di

Scampia, aperto dopo circa vent'anni, dove debutteremo con lo spettacolo. L'emozione è forte, finalmente si sale su un palco, per giunta quello dove reciteremo tra qualche giorno: sembra davvero, per molti, avverarsi un sogno. Le prove scorrono tra le solite urla di Marco, le corse dietro i bambini piccoli che scappano in giro per il teatro, i primi baci, la voglia di stare insieme.

Arriva finalmente il giorno dello spettacolo e, più passa il tempo, più sale la tensione. Sono le 20, manca poco, fuori si canta... Dopo circa mezz'ora Marco ci chiama. Un urlo, "merdra", poi calci e ancora un urlo, "forza". Tutti abbracciati, un solo obiettivo, Veronica piange... Eccoci nei camerini, la gente inizia a entrare e, mentre aumenta, aumenta anche la tensione. Rosario sdraiato a terra, gambe al muro; Bruna perde la voce; Tonino passeggia nervosamente; Giuliana è impalata, Bianca piange... Siamo pronti, un primo urlo liberatorio e poi... secchi, servi, scarafoni, contadini, bombardamenti, sondaggi, tg, emozioni a non finire. Finalmente l'ultima canzone, l'ultima nota, poi... il delirio, o'arrevuoto! Nei camerini si canta, si balla, abbracci sinceri. Si replica il giorno dopo, poi al Mercadante e infine a Roma, Teatro Argentina, dove la notte prima dello spettacolo si dorme in albergo, e raccontarne tutte le vicissitudini non basterebbe la *Divina Commedia*. Ogni volta un'emozione nuova, la stessa tensione, gli stessi abbracci. Dopo Roma ci si saluta, appuntamento al prossimo anno! Molti non aspettano il nuovo anno "teatrale" per rivedersi. Ormai si sono creati vincoli forti tra noi tutti, per cui molti si esce insieme, alcuni si sono fidanzati, altri sono andati in vacanza insieme. Eccola la vera forza del progetto: lavorare sul gruppo, sul coro, su un'alchimia di persone all'apparenza diverse. Diversità che la società impone e spesso sottolinea tra un ragazzo rom, uno di periferia e uno

del centro: sono stupidi stereotipi mentali. Tutto il percorso ha dimostrato che lavorare per e con i ragazzi sulle cose che li accomunano, qualsiasi cosa essi facciano e da dovunque vengano, non può far altro che creare legami, forza scenica e linfa vitale.

Quest'anno si è ricominciato, il lavoro è stato più agevole, avendo tutti vissuto un'esperienza precedente, bella forte e vincente. Ma la difficoltà stava nel ripetersi, nell'inserire i nuovi partecipanti, nel provare a creare di nuovo un bel legame tra i ragazzi, e soprattutto un bello spettacolo. Le aspettative erano altissime, da parte di tutti, ma si sa, quando una squadra vince uno scudetto, rivincerlo anche la seconda stagione è molto difficile... forse non per Marco, Ermanna, Maurizio, Emanuele, Roby, Barbara e tutti i ragazzi che hanno partecipato. Lo stesso impegno, nuove problematiche, superate talvolta con difficoltà, un nuovo testo, *Ubu roi* di Alfred Jarry, e soprattutto 90 ragazzi, ancora di più rispetto al già esorbitante numero dell'anno precedente. E allora, quando hai, oltre alla squadra che va in campo, un allenatore come Martinelli e uno staff come quello di "Arrevuoto", non puoi fallire, o meglio: non puoi non giocarti la partita fino in fondo. E anche quest'anno siamo riusciti a vincere la partita, siamo andati in scena in novanta, e questo vale più di qualsiasi altro premio o riconoscimento. Due serate a Scampia e due al Mercadante sono state la nostra vittoria, il nostro sentirci emozionati ogni volta, noi in scena e chi non lo era. Vedere ragazzini sul palco dall'inizio alla fine, ragazzini che fino a due mesi prima, durante i laboratori, prendevano a calci il palco e tutti quelli che provavano a fermarli, è davvero una sensazione indescrivibile. Simone corre sul palco,

ma lui non deve essere in scena, int'o fuosso!, corri a chiamare quelli fuori che stanno fumando che c'è la loro scena, fatti vestire da Ermanna, pronti per la canzone, "casso", ma Natalino da dove è uscito, Antonio De Sio concentrati e non posteggiare, puoi farlo dopo, ragazzi per favore non fumate prima delle prove, che poi non capite un cavolo, Antonio fai partire quella "casso" di musica, ma che "casso" fai, non adesso! L'autobus del Genovesi è arrivato? Next stop Scampia Station! Il C74 non arrivava più, c'è la macchina di Barbara, io vado a piedi, ciao signora Rosaria, ci vediamo mercoledì... Compagni che destino avremo? Il gioco si fa pesante. ■

Arrevuoto/2

UBU-PULCINELLA alla conquista del mondo

UBU SOTTO TIRO, da Alfred Jarry. Drammaturgia e regia di Marco Martinelli. Scene e luci di Vincent Longuemare ed Ermanna Montanari. Costumi di Ermanna Montanari, Maica Rotondo, Pina Iervolino, Giovanna Napolitano. Con i ragazzi del Liceo Antonio Genovesi, della Scuola Media Carlo Levi, del Liceo Elsa Morante, del Gruppo Chi Rom e... chi no e con Ravenna Teatro-Teatro Stabile d'Innovazione. Prod. Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI.

Il primo "movimento" del progetto "Arrevuoto Scampia/Napoli", una *Pace!* beffarda e corale che sembrava scritta da Aristofane proprio per i ragazzi del quartiere napoletano, ha avuto una vastissima risonanza e ha vinto vari premi. Merito certo della validità dell'operazione sponsorizzata dal Mercadante, Stabile di Napoli, ma anche dell'intelligenza e della sapienza che Marco Martinelli vi ha profuso, forte non solo delle proprie capacità di regista ma anche dell'esperienza che da anni lo lega, con la sua "non scuola" ravennate, al mondo dell'adolescenza. Ora ha scelto, come ulteriore tappa, di far approdare i suoi giovanissimi interpreti sulle sponde di un testo che gli è caro, quell'*Ubu re* di Jarry che nelle sue mani perde la polvere di classico dell'avanguardia e diventa, in maniera sempre nuova, una drammaturgia contemporanea capace di ispirare spettacoli di singolare grandezza. Tale è infatti il risultato di *Ubu sotto tiro*, una proposta che intendere come momento conclusivo di un laboratorio è assolutamente riduttivo, perché l'emozione che produce è sì indotta dall'energia inesauribile e dalla vivacità di circa cento scatenati ragazzacci, ma riesce a colpire anche per lo sforzo di coordinare ritmi e movimenti, di adattare a ogni personaggio il giusto interprete, la giusta voce. Ammirabile infatti si dimostra la struttura, l'intelaiatura dentro e intorno alla quale si sviluppano le azioni, talmente solida da reggere a qualsiasi intemperie, a ogni smagliatura. Un esito che lo stesso regista definisce un miracolo, ma un miracolo reso possibile dal credere fermamente nella supremazia dell'arte, nella capacità del teatro di imporsi quando in palcoscenico in ogni istante si rivela in qualche modo la consapevolezza di esserci. Una consapevolezza che passa attraverso il rispetto del linguaggio, il riconoscimento della forza straordinaria della lingua e dei corpi di giovanissimi attori napoletani - aggettivo da sottolineare perché rivela un mondo - che pur sgusciano da tutte le parti, allegri e irrefrenabili. E poi questo *Ubu sotto tiro* è pieno di scene e figure indimenticabili, dal direttore del teatro all'inesauribile Pulcinella che partorisce decine di suoi simili, dalle varie madri Ubu agli altrettanti padri. Che dire poi del fierissimo piccolo che brandisce con sicuro cipiglio una spada di legno, il figlio dell'assassinato Re Venceslao, Bugrelao il vendicatore di undici anni, o dello strepitoso Zar di tutte le Russie, di poco più grande ma insinuante nella parlata e con un viso e un incedere da "impunito"? Martinelli organizza una festa che coinvolge palcoscenico e platea che è un rituale "selvaggio" che ci riporta all'essenza della teatralità. Un gioco entusiasmante e non privo di naturale sensualità in cui Alfred Jarry è ancora una volta esaltato nell'alternarsi tra finzione e realtà. *Nicola Viesti*

In apertura e in questa pag. due momenti dello spettacolo *Ubu sotto tiro*, drammaturgia e regia di Marco Martinelli (foto: Stefano Cardone).



Bologna

LEO King of Blue



di Linda Dalisi

«**F**are teatro per non averne più bisogno». Questo pensiero, rubato da un'annotazione manoscritta di Leo de Berardinis su un suo testo, risuona e oscilla in chi la legge come un'oscura bussola cui affidarsi istintivamente. «Fare teatro per non averne più bisogno, portare a compimento tutte le proprie potenzialità per essere pronti al silenzio». Su questo continuo paradosso formulato da Leo, poggia la vera rivoluzione, l'arma che l'arte ha per creare una nuova idea di mondo. Lo stesso paradosso che nel jazz ha ispirato i più grandi, spingendoli a misurarsi sempre di più con l'innovazione. Nel jazz più che in tutte le altre forme espressive forse, perché si fondono tecnica e azzardo, ritmo e rottura di esso, studio e scoperta, improvvisazione e disciplina. Per Leo il vero attore è l'attore jazz. Ascoltando ripetutamente *Kind of Blue* di Miles Davis diventa sempre più chiaro il perché.

Per due giorni, presso il Centro La Soffitta di Bologna, attori, amici, studiosi, collaboratori hanno rievocato la figura e l'attività di Leo de Berardinis, il grande artista ridotto allo stato vegetativo da un colpevole errore medico - Per tracciare le linee di un libro sui suoi anni bolognesi

L'attore jazz

Il convegno su Leo de Berardinis curato da Claudio Meldolesi e Angela Malfitano a Bologna, il 7 e 8 maggio, è stato molto intenso e ha riaperto tanti ambiti di discussione intorno a Leo, al suo teatro, alla sua ricerca, alla sua vita. Molti sono stati gli interventi e le testimonianze. Si è partiti dall'obiettivo di tradurre in un libro tutti i contributi che riguardano la storia bolognese di Leo, concertando le memorie di chi ha avuto la fortuna di incontrarlo. Nella seconda delle due giornate previste si sono alternati al tavolo dei relatori i suoi collaboratori del ventennio bolognese, dai tempi della Cooperativa Nuova Scena a quelli dello Spazio della Memoria fino all'ultimo periodo del Teatro San Leonardo, e dalla direzione artistica del Festival di Santarcangelo a quella del Teatro Verdi di Salerno. Insieme ai collaboratori, artisti che hanno avuto svariati motivi di incontro con Leo.

«Il vero attore è l'attore jazz», dove attore non è colui che fa teatro ma colui che «è il teatro». Questa concezione dell'arte attoriale, ricordata da Bruno Damini che ha raccontato come *The Connection* (1983) sia stato uno spettacolo cardine nella storia di Leo e della sua ricerca, si fa strada in molti aspetti e in molti momenti della sua vita. Le note iniziali di *Blue in Green* di Miles Davis riecheggiano nelle parole di Paolo Ambrosino, che racconta il pensiero di Leo di arrivare alla creazione di un unico spazio teatrale, senza la divisione tra palco e platea e anche attraverso un azzeramento dell'arte attoriale come dell'idea di pubblico, perché la cultura è un «motore», una «visione del mondo che prima o poi vince». Il



pensiero jazz trova spazio in molti racconti e citazioni: nel senso unito di rigore e di libertà dei *Cento attori* invitati da Leo a Santarcangelo, gesto indispensabile per il destino della bellezza nel mondo (Silvio Castiglioni); nell'essere «politicamente sensati» e «osservatori con misurato distacco» (Franco Coda); nel disperato e assoluto bisogno di proteggere la concentrazione di un grande artista (Fulvio Ianneo); nel bisogno rinnovato di vivere l'arte come luogo di memoria, storica e politica (Claudia Manfredi). Alcuni hanno ricordato l'indimenticabile momento di *The Connection* in cui Leo iniziava a recitare *Urlo* di Ginsberg sulle note di *Lover Man* di Charlie Parker. «Ho visto le menti migliori della mia generazione...»: in *Come una rivista* erano le note di *Alabama* di John Coltrane a colpire lo spettatore mentre la voce di Leo si spingeva in una assoluta profondità dell'esistenza. Leo parlava di «organo poetico»: «Lo spettatore affida il proprio organo poetico all'attore e a questo spetta risvegliarlo, allenarlo e nutrirlo». Silvio Castiglioni racconta di Leo che a quel tempo suonava la tromba: «lo suono la tromba ma non mi sono mai spaccato il labbro, Miles Davis sì. Solo Miles Davis mi esprime suonando la sua tromba, solo lui che si esprime con la sua tromba esprime anche me». Miles Davis esprime l'organo poetico di chi ascolta la sua musica "partecipandola".

Il senso del contrasto

Quando ho conosciuto Leo suonava il basso e cercava nello studio della matematica e della fisica quei nuovi suoni e quei nuovi sentimenti. Perciò le note di *Blue in Green* si fanno vive nelle parole di Davide Iodice quando dice che l'arma che l'artista ha è «l'idea di superamento» e in quelle di Claudio Meldolesi quando parla di Leo come di un rinnovatore, più o meno sovversivo a seconda dei periodi, ma sempre con la capacità di stare al mondo positivamente. Anche attraverso «il contrasto», che è il nucleo intorno al quale Meldolesi costruisce il suo intervento. Perché è importante «il contrasto» quando si parla di Leo? «Perché porta l'attore alla chiarezza» dice il professore, «una chiarezza superiore alla comunicazione. In scena solo una super chiarezza è comunicativa, è eloquente». «Per questo il teatro interessa ai sapienti, perché è l'arte che riesce a mantenere in vita il contrasto» e in Leo questo aveva a che fare con la vita. Così «si arriva a esercitarlo nella vita il contrasto, per tenere in vita l'anima del teatro. A un certo punto Leo esercitava il dominio dei contrasti manifestandoli senza più volerlo». Meldolesi ricorda

infine che Leo era «attore quanto uomo, da qui il suo paradosso per cui bisognava portare la vita a imitare la scena e non viceversa. Questa era la sua utopia».

Il jazz è la musica dei contrasti, sociali, razziali, ma soprattutto strutturali: attraverso quei contrasti gli schemi vengono continuamente trasformati, rinnovati. Anche all'interno della stessa esecuzione il musicista jazz per mezzo dell'improvvisazione pone ciò che sta suonando in contrasto con quello da cui ha preso origine. E va oltre se stesso. E se l'arma che l'artista ha è l'idea di superamento, per Davide Iodice «Leo non è immobile, ma è in movimento», in un infinito, in un deserto che lui stesso auspicava per un rinnovamento del teatro e quindi di sé. «Il modo di andargli incontro, di innaffiare quel deserto è essere la lezione incarnata di Leo. Ricostruire un luogo di grazia. E per ogni possibilità ricevuta, crearne una per gli altri». Del resto Leo era un «instancabile costruttore di luoghi di incontro» e azzerare tutto, partire dal deserto voleva dire considerare «l'edificio teatrale come un laboratorio». L'intervento di Cristina Valenti ha posto l'accento su questo aspetto del lavoro di Leo: «Il dare consapevolezza dell'appartenenza alla Storia» attraverso la costruzione di un teatro "partecipativo" in grado di abbattere le separazioni fra arte e comunità. In questo senso il pensiero di Leo è sempre stato fortemente politico. Lo era anche quando, lo ha ricordato Massimo Marino, Leo arrivava a formulare idee come quella di creare, all'interno del "suo" teatro-laboratorio, un'arte dello spettatore accanto a quella dell'attore. Il «formare un pubblico nuovo in grado di svolgere una funzione creativa e non solo passiva» voleva dire «formare nuovi cittadini». Questo discorso si estende anche alla critica: Marino rilegge l'intervento di Leo sul *Patalogo 18* in cui si ipotizzava la «critica come atto poetico nei confronti della scena e l'atto poetico come operazione critica». La necessità di questo convegno nel momento attuale è nell'evidenza della forza politica di Leo. Oggi è più che mai necessario rivendicare, tanto nell'informazione quanto nello spazio teatrale, nuovi «spazi democratici» per una progressiva rifondazione del teatro, «percorrendo nuove vie di produzione e di distribuzione in grado di combattere la logica di mercato». Questo voleva dire appartenenza alla Storia.

Storia e memoria

«A Bologna con Leo ci si è sentiti al centro della Storia». La frase conclusiva dell'intervento di Cristina Valenti parafrasava le parole di Elena Bucci che con gli altri attori di Leo ha animato il primo giorno del convegno. Quando si aprì lo Spazio della Memoria a Bologna «ricordo il nostro sguardo: ci sentivamo dentro la Storia. Eravamo stati presi per la collottola e messi dentro la Storia. E naturalmente questo aveva un prezzo alto». Quel prezzo era l'assunzione di responsabilità. Responsabilità in prova verso ogni cosa che si faceva e si proponeva e responsabilità di andare sempre più in là. Oltre se stessi.

Il concetto di attore jazz ritrovato in molti racconti di collaboratori o artisti che hanno lavorato con Leo, diventa nei suoi attori, corpo musicale. Le parole di Francesca Mazza non ricordano *Kind of Blue*, diventano le note di *Kind of Blue*.

«Leo è stato il mio maestro. Mi ha insegnato ad amare e cercare la bellezza. Mi ha insegnato a non averne paura e a concedermi di abbandonarmi a essa. Forse perché con lui non era mai banale, forse perché era sempre comunque attraversata da un'amarezza». Quando Francesca Mazza racconta de *I Giganti della montagna* e della scelta di Leo di fare Ilse dice: «Non era mai doma la volontà di provocazione, non rivolta al pubblico ma verso se stesso, verso la sua ricerca di attore». Con una «totale e definitiva assunzione di responsabilità in nome della poesia. Andando avanti comunque». «Cosa cerchi, Leo?» gli chiese un giorno Alfredo Caruso. «Don Alfrè, cerco un altro caffè, me lo puoi portare?». Il suo andare sempre più in là, conclude Caruso, il suo andare oltre lo ha reso «illuminato». E questo andare oltre riguardava la vita quanto la scena, il percorso dell'attore e quello del cosiddetto personaggio: «Ariel e Caliban sono due parti di Prospero che deve diventare uomo... Prospero è cattivo contro Caliban perché è una scoria da cui bisogna liberarsi. Prospero è violento contro se stesso, contro la sua parte negativa, perché deve andare oltre, verso un altro stato dell'essere» (dagli appunti di Angela Malfitano durante *Tempesta*). Valentina Capone rievoca *Come una rivista* e ricorda le parole di Leo ai giovani attori del laboratorio, alcuni dei quali di lì a poco sarebbero entrati nella sua compagnia: «Attuale non significa nulla perché il teatro è sempre qui, è ora... Laboratorio significa stabilire attraverso domande e risposte un percorso di conoscenza. Ipotizzare altri mondi, altre vite possibili. L'attore non deve eseguire, non deve interpretare. Coltrane non interpretava, era la musica, e tutto il suo corpo era musica». Gli attori di Leo riuniti intorno a quel tavolo, circondati dalle maschere di Stefano Perocco di Meduna e dalle fotografie di Piero Casadei, dai preziosissimi contributi audio e video, suonano come assoli jazz in una gigantesca composizione, ricordano, leggono, salutano, danno un corpo alla mancanza che sentono e forse è vero quello che dirà di loro Davide Iodice il giorno dopo, che colpiscono i loro volti «segnati da una grazia perduta». La grazia dell'insegnamento di Leo che chiede ad Angela Malfitano di recitare «come un'eco, un incantamento», quella di non riuscire mai a provare le parti comiche come racconta Eugenio Allegri, quella del suo invitare gli attori di *Come una rivista* ad avere il «coraggio di togliere tutto quello che abbiamo e di porsi di fronte alle cose con niente» cercando delle sorgenti sempre più profonde perché «l'assolo di Coltrane non importa se è improvvisato o studiato per dieci anni, quello che importa è il come attraverso quella sorgente mi fa arrivare quella energia». Leo non parlava mai di personaggi ma di stati di coscienza, funzioni dell'animo umano. Così Cordelia, ricorda Fabrizia Sacchi, era per Leo «la parte esiliata di Lear alla quale lui avrebbe dovuto ricongiungersi alla fine». E l'attore era «come

un corpo in cui Shakespeare doveva risuonare». Il corpo ideale è un corpo jazz. Anche Marco Manchisi raccontando di *Ha da passà 'a nuttata* ricorda come Leo considerasse la partitura recitativa come quella musicale: «Ci invitò a fare attenzione ai colori e ai ritmi che di volta in volta la scrittura in scena avrebbe proposto. A chi chiese a Leo cosa pensava dell'improvvisazione lui rispose che non è, come molti pensano, nella possibilità di cambiare registri recitativi durante le repliche, ma è la capacità di mantenere una spontaneità sincera tenendo intatta la struttura recitativa. "L'attore" ci disse, "ha sempre bisogno di una tecnica, cosa che può permettergli di controllare il proprio impulso creativo, il proprio abbandono al personaggio e alla scena... La scena da parte dell'attore è da vivere come una sorta di *trance* controllata" e fece l'esempio di Charlie Parker che provava ore e ore le scale che poi eseguiva dal vivo a velocità vertiginosa».

Un aristocratico silenzio

Tra le note di *Blue in Green* divenute corpo Leo appare come un re. «Credo che ci sia una piccola corrispondenza tra Leo e Lear» ha detto Marco Sgrosso, «perché Leo era re, ed era un re che non voleva veramente trasmettere il suo regno e che quando lo ha fatto non è riuscito a farlo bene perché era ancora legato. Perché era in evoluzione questo suo passaggio. Come Lear Leo era un uomo che credeva alla nettezza e alla sincerità di certe cose, ma anche che a volte aveva degli allontanamenti, delle "Cordelie". E questa è la storia che muta. L'eredità di Leo è quella che ha lasciato a ognuno di noi e che ciascuno decide se e come portare avanti. Tutti i grandi regni finiscono con i grandi sovrani. Quello che ci univa era lui, la sua lezione, l'entusiasmo e anche la delusione che sapeva produrre». Leo invitava sempre a cercare la semplicità e sapeva che le strade semplici erano anche le più difficili, tanto da considerare «l'attore come ricercatore del silenzio e della non azione». Come Miles Davis che diceva a un suo musicista «non suonare quello che c'è, suona quello che non c'è». L'organo poetico di chi era in platea si gonfiava incantato quando Leo intonava le prime parole di Amleto o di Dante o di Edipo, come se si stesse spaccando il labbro a furia di suonarle. Difficile raccogliere tutte le parole dette al convegno e dare il giusto peso a ciascuna. «Ho capito una cosa, Maurizio, non esiste democrazia nell'arte: io sono un aristocratico» (Leo). Oggi Maurizio Viani gli risponde: «Io continuo a salutare il mio re, facendo nascere ogni volta il suo sole rosso contro l'ultimo fondale nero. In ogni teatro, in ogni spettacolo. È quello che ho avuto ed è quello che do. E ringrazio ogni volta come mi è stato insegnato. Un abbraccio con le braccia che tengono». ■



In apertura Leo de Berardinis, autore e interprete di *Il ritorno*, riflessi da Omero-Joyce (foto: Piero Casadei); nella pag. precedente Claudio Remondi, Riccardo Caporossi e de Berardinis nel foyer del convegno di Ivrea del 1987 (foto: Lelli Masotti); in questa pag. de Berardinis, in *King Lear* n. 1, da Shakespeare (foto: Tommaso Le Pera).



FRA TEATRO E TAROCCHI alla ricerca dell'autenticità

Jodorowsky

Poliedrico e testardamente controcorrente, Alejandro Jodorowsky è uno degli artisti più originali della scena culturale della seconda metà del Novecento. Protagonista a Torino della rassegna "Pianeta Jodorowsky", il regista cileno parla della sua ultima creazione teatrale, presentata in prima assoluta.

di Laura Bevione

In apertura un ritratto di Alejandro Jodorowsky; nella pag. seguente Eliana Amato Cantone e Brontis Jodorowsky in *Il sogno senza fine*, drammaturgia e regia di Alejandro Jodorowsky.

Fondatore nel 1962 del Movimento Panico insieme a Fernando Arrabal, mimo e attore, autore cinematografico e fumettista insieme al leggendario Moebius, psicanalista *sui generis* e raffinato lettore di tarocchi. Stiamo parlando di Alejandro Jodorowsky, oggi placido e canuto artista settantottenne, ma da sempre ostinato esploratore delle aree meno frequentate e scontate della creatività. Nato in Cile da una famiglia di immigrati ucraini ebrei, Jodorowsky si trasferisce nel 1953 a Parigi, città dove tuttora risiede. Qui anima, insieme ad Arrabal e a Topor, la gloriosa stagione "panica" - che, fra l'altro, l'artista considera ancora ben viva e vegeta - realizzando spettacoli teatrali e pellicole cinematografiche (celeberrimo *El topo*) d'ispirazione surrealista. L'aggettivo "panico" allude ovviamente al dio Pan, «il quale si manifesta attraverso tre elementi-base: terrore, umore e simultaneità». Una triade che caratterizza l'intera e variegata produzione di Jodorowsky, capace di mescolare la fantascienza - suo è lo *script* del film-culto *Dune* - e l'astrologia, la psicanalisi e la magia. Da diversi anni, a Parigi, l'artista è immancabile animatore settimanale del cosiddetto *Cabaret Mystique*, una sorta di atipica terapia di gruppo a cui si aggiunge un'ispirata lettura gratuita dei tarocchi. A questo proposito, Feltrinelli ha appena pubblicato *Conversazioni sulle vie dei tarocchi*, libro + dvd a cura di Giuseppe Baresi (pagg. 128, € 16), che rende conto proprio delle "letture pubbliche", ovviamente dei tarocchi, offerte da Jodorowsky in vari teatri italiani nel corso di una tournée del 2005. Nel mese di maggio, il nostro terapeuta-regista è tornato in Italia come protagonista di un composito cartellone di iniziative a lui dedicate dal torinese Mutamento Zona Castalia: uno spettacolo teatrale da lui scritto e diretto, una rassegna cinematografica e numerosi incontri dedicati a singoli aspetti della sua infaticabile personalità.

HYSTRIO - *Incontriamo Jodorowsky proprio nel corso dell'anteprima della sua ultima creazione per il palcoscenico, dal titolo Il sogno senza fine, di cui l'artista pare ansioso di parlare.*

ALEJANDRO JODOROWSKY - Questo spettacolo è un manifesto teatrale. Brontis ed Eliana, i due interpreti, non hanno pause per i cambi di costume, succede tutto in scena, davanti al pubblico, è come se si mettesse in scena il teatro stesso. Mostrando l'artificiale si arriva all'essenziale. Il teatro è artificio e non si nasconde. Ma l'artificio rivela l'autenticità. È uno spettacolo molto faticoso, una specie di meccanismo matematico: le trasformazioni in scena richiedono automatismi perfetti e una certa prontezza tecnica.

HY - *Oggi, dunque, il suo teatro si fonda su artifici e automatismi?*

A.J. - Il teatro è un rito. Sopravvive la sacralità del teatro. Non solo, questo è anche teatro gastronomico: si fa tutto a vista, come mi è capitato in un ristorante, in cui mi hanno preparato da mangiare davanti agli occhi.

HY - *Per quale ragione ha scelto ancora il teatro, anziché il cinema, per esempio... e che differenza esiste, secondo lei, fra cinema e teatro?*

A.J. - Il cinema è una manifestazione del passato, mentre il teatro è una manifestazione del presente. Uno è vivo, l'altro mummificato. L'attore cinematografico è un'illusione che non mente, perché tutti sappiamo bene che non è altro che "cineillusione". L'attore di teatro, invece, è una realtà che mente perché crediamo tutti al personaggio che l'attore finge di essere.

HY - Il teatro, dunque, è una finzione accettata come verità?
A.J. - Io non cerco la verità, ma l'autenticità. Nel mondo della ragione siamo abituati a dire che se c'è un problema c'è anche una soluzione: un problema matematico, per esempio, ha sempre una soluzione. Ma la vita non è così. Nella vita un problema ha un'infinità di soluzioni, ed è proprio questo il punto, quello che bisogna capire: la soluzione che scegliamo per un certo problema è quella che è utile a un dato momento, però in seguito questa soluzione si può anche abbandonare perché non risulta più utile se la soluzione è mutata. È la soluzione utile che è importante, dunque, e non quella vera, perché le soluzioni sono sempre infinite. Per questo ho detto che io non cerco la verità ma l'autenticità. ■

Torino

QUADRI NOSTALGICI dal mondo dei sogni

IL SOGNO SENZA FINE, drammaturgia e regia di Alejandro Jodorowsky. Scene di Daniela Cavallo e Mirko Donati. Costumi di Daniela Cavallo e Roberta Vacchetta. Luci di Patrizio Serra. Con Brontis Jodorowsky, Eliana Amato Cantone, Riccardo Maffiotti. Prod. Il Mutamento Zona Castalia - Residenza Multidisciplinare Storie di Altri Mondi, TORINO.

Per il suo ritorno alle scene - il suo ultimo spettacolo, *Opera Panica*, risale a sette anni fa - Jodorowsky sceglie di ispirarsi a Strindberg e alla sua concezione del sogno come unico spazio per il possibile e l'autentico. In una scena scarna e flessibile si susseguono a ritmo accelerato brevi quadri senza una consistente soluzione di continuità. Un uomo travestito da Pierrot immobilizzato su una sedia a rotelle e una madre-padrone dai lunghi capelli grigi. Un inconsolabile soldato con giubba verde alla ricerca dell'amata Rosamunda, in fin di vita per un'ignota malattia. E, ancora, una cameriera gentile e una regina in fin di vita, una coppia che trapassa dalla passione alle ansie della routine matrimoniale, una prostituta che fugge ai Tropici con uno dei suoi clienti. Questi molteplici personaggi appaiono e ricompaiono a più riprese nel corso dello spettacolo, indicando cambiamenti e derive, fisiche e psicologiche. Eliana Amato Cantone e Brontis Jodorowsky (figlio del regista) trapassano velocemente, spesso a vista, da una creatura all'altra, suggerendo una loro possibile identificazione con entità celesti, desiderose di sperimentare i vari volti del dolore umano, così da trarne una lezione di vita da offrire al pubblico. Lo spettacolo - in bilico fra nera comicità e surrealismo - vira così verso un'impostazione pseudo-spiritualistica che stride con l'intelligente e ironica eccentricità del regista. Soltanto l'indefesso e professionale fervore dei due interpreti e la sostanziale gradevolezza della messa in scena mitigano la nostalgia per il Jodorowsky, ben più agguerrito e innovativo, che conosceamo.

Laura Bevione



Comune di Verona
 Assessorato allo Spettacolo
 TEATRO ROMANO
 con il contributo di
 Ministero per i Beni e le Attività Culturali
 REGIONE del VENETO

estate teatrale veronese

sezione prosa 2007



TEATRO ROMANO

spettacoli anche in
CORTE MERCATO VECCHIO

59° Festival Shakespeariano

27 e 28 giugno ore 21.15
Berliner Ensemble
RICHARD II
 di William Shakespeare
 regia Claus Peymann
 in tedesco con sottotitoli in italiano

3-4-5-6-7 luglio ore 21.15
**MOLTO RUMORE
 PER NULLA**
 di William Shakespeare
 regia Gabriele Lavia

19-20-21 luglio ore 21.15
**GABRIELE LAVIA
 racconta
 AMLETO**

1-2-3-4 agosto ore 21
**SIOR TODERO
 BRONTOLON**
 di Carlo Goldoni
 regia Giuseppe Emiliani

17 luglio ore 21.15
 Laboratorio Teatrale dell'Università di Verona
**RAMM quattro intrecci
 di passione e potere**
 da William Shakespeare
 regia Gloriana Ferlini

18-19 luglio ore 21.15
 Fondazione Aida
 Teatro Stabile di Innovazione di Verona
VILLA VERDI
 da Beni Montresor con Lorenzo Bassotto,
 Cristina Nadrah e Celeste Sartori
 regia Gaetano Miglioranza

59° Festival shakespeariano
 24 luglio ore 21.15
 Compagnia Progetto Unità di Ricerca
 Teatrale
TIMONE D'ATENE
 di William Shakespeare
 con Pino Quartullo
 regia Jurij Ferrini

27-28 luglio ore 21.15
 Teatro Scientifico - Teatro / Laboratorio
UNA VEDOVA POCO SCALTRA
 di Paolo Puppa da Carlo Goldoni
 con Isabella Caserta
 regia Luca Caserta

31 agosto 1° settembre ore 21.00
 Fondazione Aida
 Teatro Stabile di Innovazione di Verona
PIPI CALZELUNGHE
 da Astrid Lindgreen
 con Rossella Terragnoli,
 Sabrina Carletti, Cristina Nadrah
 regia P. Costalunga e M. Rolfart
 spettacolo per bambini

CORTE MERCATO VECCHIO
 posto unico: 7 euro

i info

www.estateteatralerveronese.it spettacolo@comune.verona.it
 servizio biglietteria

Palazzo Barbieri, angolo via Leoncino n. 61, tel. 0458066485 e 0458066488 ore 10.30-13.00 e 16.00-19.00, dal lunedì al sabato e nei giorni festivi di spettacolo.

Biglietti anche tramite circuito **UNITICKET** (numero verde sportelli Unicredit Banca abilitati 800323285), CALL CENTER (tel. 899111178) e on line su www.estateteatralerveronese.it e su www.getticket.it

Servizio biglietteria anche presso Box Office, via Pallone, 12/a, Verona (tel. 899199057).



presentata la bozza di legge quadro

La riforma altro giro,

di Ugo Ronfani

della nuova drammaturgia, futuro del teatro pubblico, ecc.) tutto si può presagire tranne una ferma volontà di cambiamento. Si direbbe che la bozza di legge tenda a un riordino della materia così com'è, con le stratificazioni di regole, procedure e abitudini verificatesi nel tempo, piuttosto che determinare premesse innovative. La novità consiste, decisamente, in una "regionalizzazione" delle scelte produttive e programmatiche. Questo tipo di riordino amministrativo e gestionale passa - secondo quanto affermato dal sottosegretario Montecchi - attraverso l'intendimento di evitare rendite di posizione, e trova la sua ragion d'essere nel dettato costituzionale, che impone il trasferimento delle risorse alle Regioni e propaggini, Province e Comuni. È il punto caratterizzante, uno dei pochi, del progetto, e obiettività vuole si riconosca che affronti un nervo scoperto dell'attuale sistema. Anche se - com'è stato fatto subito osservare - la "regionalizzazione" della destinazione delle risorse e, dunque, delle decisioni comporta il rischio di una regressione delle prospettive di sviluppo della nostra scena, ai danni dei grandi progetti di produzione, degli eventi di rilievo e, probabilmente, di quella circuitazione del teatro italiano in ambito internazionale, anzitutto europeo, che si dice di volere incrementare.

Ci risiamo. La riforma del teatro, tema *déjà vu*, sta occupando ancora una volta l'attenzione degli addetti ai lavori dopo la presentazione della bozza di legge quadro preparata dal sottosegretario Elena Montecchi per conto del ministero dei Beni Culturali.

Sei i capitoli del testo, diciannove gli articoli, una decina le pagine ridondanti di una puntigliosa esposizione di principi generali, il tutto all'insegna dell'impegno di procedere speditamente nell'iter parlamentare affinché da araba fenice la riforma diventi realtà entro la fine della legislatura. Sui tempi, dopo un'attesa che dura da cinquant'anni, lo scetticismo è di rigore. Promesse riformatrici, e solenni, erano venute anche dai ministri Veltroni, Melandri e Urbani, senz'altro risultato che un poco concludente dibattito sommerso da altre priorità di governo, tanto che la buona volontà riformatrice era diventata oggetto di scherno.

Una regionalizzazione spinta

La novità riguarda questa volta il criterio di fondo della bozza con cui il governo va in parlamento. L'insieme della proposta di legge si preoccupa, perlopiù, di regolamentare l'esistente, con varianti d'uso nell'applicazione del sistema delle sovvenzioni (Fus) e nell'utilizzazione di istituzioni che si credevano a termine, come l'Etì; abbonda con burocratica puntiglio nel precisare (in astratto) intenzioni di buongoverno, pratiche trasparenti e il riordino delle procedure gestionali mentre - detto con franchezza - su punti di rilievo appena sfiorati (formazione, ricambio generazionale, sostegno

E arrivano le prime polemiche

La polemica, complicata da *arrière pensée* politici, si è subito vivacemente accesa. La prospettiva di una "regionalizzazione" del sistema teatro non è piaciuta a Sergio Escobar, che l'ha considerata come una *diminutio* della vocazione europea del Piccolo Teatro, mentre l'idea dello Stato che sostiene eventi di rilevanza internazionale è sembrata discutibile a Fiorenzo Grassi dell'Agis, per il quale non i macroprogetti ma il lavoro quotidiano delle imprese di spettacolo è la vera ricchezza del teatro italiano. E se Paolo Cacchioli, della bolognese Arena del Sole, e Daniela Nicolò, dei romagnoli Motus, hanno considerato non negativamente i previsti centri decisionali regionali, i primi commenti romani dell'Agis sono apparsi così prudenti da prevedere un iter legislativo complicato, anzi accidentato, che potrebbe durare almeno tre-quattro anni. Siamo alle solite: la riforma come motivo di discussione, per non dire di chiacchiere; e per il resto campa cavallo... Come all'Agis, e non solo all'Agis, si continua a sperare: fingere il cambiamento perché tutto continui come prima, secondo la ben nota filosofia gattopardesca. Ciò premesso, all'insegna di un ragionevole pessimismo della ragione dopo una così lunga attesa di una riforma del sistema teatro, è diffusa la percezione che la promessa legge quadro per lo spettacolo dal vivo, del teatro in particolare, susciti al presente più riserve che aspettative. Quasi a limitare - si direb-

del teatro altra corsa

be - impegni e responsabilità, la bozza Montecchi, quanto alle intenzioni e agli indirizzi generali, non va oltre affermazioni generiche. Così all'art. 1, punto 3, si dichiara una «particolare attenzione» alla contemporaneità, alla sperimentazione, alle giovani generazioni, alle tradizioni locali e al punto 4 alla «diffusione armonica» e alle infrastrutture nelle aree territoriali più disagiate, ma senza che queste intenzioni si articolino in concrete indicazioni operative. Idem all'articolo 2, punto 4, sugli indirizzi dell'intervento pubblico nello spettacolo dal vivo: dove si parla anche di progetti di coproduzione territoriali, di diffusione della produzione all'estero, in particolare nell'U.E. e nell'area mediterranea, di pari opportunità (defiscalizzazione, riduzione aliquote Iva) a favore delle categorie di spettatori a basso reddito, di incremento della programmazione radiotelevisiva di spettacoli dal vivo ecc., ma anche qui senza andare al di là delle dichiarazioni di intenzioni.

Buone intenzioni e voglia di ordine

Dove si innesca il discorso della "regionalizzazione" è nel capo II, articoli 3, 4 e 5, compiti delle istituzioni: Stato, Regioni, Province e Comuni. Lo Stato «cura la distribuzione delle quote del Fondo Unico (Fus) alle Regioni», incrementa la conservazione e il restauro delle infrastrutture, promuove scambi con i Paesi dell'Unione Europea ed esteri, sottoscrive protocolli d'intesa con le reti radiotelevisive per garantire spazi di informazione e di promozione, promuove in accordo con i ministeri competenti lo spettacolo dal vivo nelle scuole e nelle università. Compiti opportuni, e virtuosi ma - si ripete - allo stadio di proponimenti. Lo stesso dicasi per i compiti delle Regioni, i cui fondi per lo Spettacolo non debbono essere inferiori al 25% delle risorse attribuite dallo Stato. Le Regioni debbono alimentare piani di sviluppo triennale d'intesa con Province e Comuni, curano la distribuzione delle quote del fondo sul territorio, si occupano dei Teatri Stabili, promuovono lo spettacolo presso le emittenti radiotelevisive locali e l'accesso alle manifestazioni dei giovani e delle categorie a basso reddito. È - come si vede - una chiara estensione di compiti e di responsabilità a livello territoriale, ribadita all'art. 5 per quanto concerne le Province e i Comuni, essendo qui precisato che le risorse proprie delle prime non debbono essere inferiori al 10 per cento di quelle attribuite dalla Regione, e quelle dei secondi non inferiore al 5% di quelle attribuite dalla Provincia. È evidente nelle intenzioni del legislatore la preoccupazione di un riordino generale a più stadi, dallo Stato ai Comuni, dell'uso delle risorse, in luogo del disordine che per anni ha consentito privilegi e rendite di posizione. Ed è bene, quanto meno in termini di buongoverno, che si faccia esplicito riferimento, nella bozza, alla necessità che gli enti di territori si abilitino alle nuove funzioni con regole e personale qualificati. E veniamo alla *vexata quaestio* del Fondo Unico per lo Spettacolo (alimentato, punto 3 dell'art.6,

dagli introiti del lotto e della lotteria e dalle quote Siae da opere di pubblico dominio). Il Fondo serve (art.9) al finanziamento degli Stabili pubblici, delle Fondazioni lirico-sinfoniche (anche qui è polemica), dell'Ente Teatrale Italiano (richiamato in vita dopo che era stato dato per defunto), dell'Accademia "Silvio d'Amico" e dell'Accademia nazionale della Danza, delle attività circensi. Viene da dire che le risorse del Fus sono un piatto magro per tante bocche (talune, come le Fondazioni liriche, affamate); e se ne deduce che dopo la distribuzione a pioggia delle quote alle Regioni è a queste, alle Province e ai Comuni che spetterà di colmare i buchi di bilancio. Su questo punto - tutt'altro che di secondaria importanza - si debbono prevedere discussioni a non finire. Il problema delle risorse per lo Spettacolo dal vivo si sposta, insomma, dal centro alla periferia, diventa affare degli enti di territorio. Si eviteranno così il disordine che ha finora caratterizzato l'affannosa ricerca delle sovvenzioni da parte delle imprese teatrali, a vantaggio delle più grandi e a danno delle più piccole, e conflitti di competenza. È innegabile, per contro, che ne deriveranno complicazioni di competenze, stratificazioni di procedure, lungaggini burocratiche. Mentre poco rassicurano le scarse indicazioni, ai punti 2 e successivi dell'art. 9, sul finanziamento diretto da parte delle Regioni e dei Comuni dei teatri di tradizione, e municipali, dei festival di territorio, e delle istituzioni concertistico-orchestrale, spesso radicate nel territorio, e delle costruzione e ristrutturazione degli spazi teatrali. Ai successivi articoli 10, 11, 12 e 13 la bozza ministeriale si diffonde a tutti i livelli, Stato ed enti di territorio, sui criteri generali per l'erogazione dei contributi. È apprezzabile l'intenzione di fare l'uso migliore del denaro pubblico (dopo lo scialo e le incongruenze di questi anni basati sulle erogazioni prevalentemente centralizzate); si introduce (art. 12) la figura dei *referee*, esaminatori esterni anonimi anche stranieri per esprimere pareri qualitativi sui progetti; si indicano i principi generali che debbono presiedere alla ripartizione delle quote del Fus alle Regioni e da queste alle Province e ai Comuni. Seguono (art. 11, 12 e 13) indicazioni sulle finalità e sulle caratteristiche dei piani triennali di sviluppo, sia nazionali che locali e, agli art. 14 e 15 ci si preoccupa di indicare gli organi consultivi sia del ministero che delle Regioni, Province e Comuni: il Consiglio nazionale per lo Spettacolo, presieduto dal ministro (sei anni il rapporto di consulenza, non rinnovabile; l'Osservatorio nazionale dello Spettacolo istituito presso la direzione generale del ministero, con funzioni di studio e di monitoraggio sul mercato dello spettacolo dal vivo, e organi analoghi negli enti di territorio. Mentre il capo V (articoli 16, 17 e 18) concerne gli interventi fiscali (riduzione dell'aliquota Iva al 4%, detrazioni varie per i lavoratori dello spettacolo), e il capo VI si apre con l'art. 19 ai provvedimenti di attuazione da definire. Come si è visto, il grosso di una eventuale riforma è per ora, nell'economia espositiva del progetto di legge, una serie di enunciati da attuare se e quando - qui è l'incognita - ci saranno la volontà politica e le competenze burocratiche, ai vari livelli, per cambiare l'attuale sistema teatro. A cominciare dalla presa di coscienza dei teatranti, a tutti i livelli, che occorre per lo meno ridurre l'enorme ritardo che la società teatrale italiana ha accumulato in questi decenni. Ed è qui - si diceva - che non mancheranno i principi di Salina del *Gattopardo*, tra le forze politiche e tra gli addetti ai lavori, per fare delle intenzioni di cambiamento l'alibi per mantenere lo *status quo*. Di qui, crediamo purtroppo, il nostro scetticismo sui modi e sui tempi della riforma. ■



EPIDEMIA FESTIVAL vitalità o patologia?

di Oliviero Ponte di Pino

L'Italia è tutta un festival. Ogni settimana la casella di posta di www.ateatro.it è bombardata da raffiche di email con programmi di rassegne che allietano le città, i paesi e i borghi del Belpaese. Nessuno sa quanti siano esattamente i festival *made in Italy*, ma ne potremmo certamente conteggiare qualche migliaio. Non sappiamo neppure quanto costino, tutti questi festival, anche se questo non vuol dir quasi nulla, visto che è difficile stimare la spesa pubblica anche in settori più strategici: spendiamo però in festival alcune decine di milioni di euro. In questa sarabanda, le manifestazioni che hanno una certa risonanza - vista anche la progressiva riduzione degli spazi destinati all'informazione teatrale - sono pochissime e ormai da anni in crisi cronica: basti pensare al Festival dei Due Mondi a Spoleto o alla Biennale veneziana, con la sua formula sempre più ondivaga. Insomma, i capostipiti sono in difficoltà, piegati all'impossibilità culturale di imbastire contenitori omnicomprensivi e dall'impossibilità finanziaria di allestire scintillanti vetrine di attrazioni internazionali. Ma anche una rassegna gloriosa, e da sempre di tendenza, come Santarcangelo, di fronte all'impasse del "nuovo teatro" rischia di perdere l'anima e non ha più la capacità d'attrazione d'un tempo. Lo stallo dei mega-festival non ha

però scoraggiato gli "operatori". Anzi, sembra aver addirittura liberato la fantasia dei più piccoli (e giovani): dunque sbocciano rassegne monografiche o schieramenti di tendenza, omaggi a eroi e geni, generi o capolavori del passato e del presente, contaminazioni con altre discipline, media, perversioni, religioni... Con la possibilità, sempre più ambita, di uscire dai teatri (soprattutto d'estate) e trascinare in altri spazi, metropolitani o eccentrici: sferisteri e catacombe, carceri e conventi, mense e capannoni, stalle e stazioni... Questo fervore testimonia certamente di una creatività sbrigliata e di una fervida capacità organizzativa e forse addirittura di una grande sete di cultura - o almeno di una sete inestinguibile di trasformare la propria cultura (o pseudo-cultura) in spettacolo ed esibizione. Testimonia un tessuto sociale ricco e articolato, e un potere politico attento a coltivarlo (magari

A fronte delle crescenti difficoltà di finanziamento, in Italia feste e festival aumentano in modo esponenziale, soprattutto nelle piccole realtà, mentre le rassegne "storiche" mostrano segni di logoramento - Un meccanismo perverso e dispersivo, alimentato dalla sete di visibilità della nostra classe politica e da possibili ricadute economico-turistiche

strizzando l'occhio alle ricadute sul turismo). Sembra quasi che gli assessori (comunali, provinciali, regionali) e i funzionari (comunali, provinciali, regionali) non possano dir di no a qualunque progettino festivaliero, purché a basso costo e spiritosamente inventivo. Anche perché politici e amministratori hanno capito una cosa semplice semplice: incidere davvero sulla politica e sull'amministrazione è sempre più difficile, tra coalizioni raffazzonate e litigiose, conflitti d'interesse, burocrazie soffocanti e difese corporative.

Mentre invece prendere l'iniziativa in campo culturale ha una serie di indubbi vantaggi: tempi rapidi, costi bassi, protagonismo decisionista, immediato ritorno d'immagine, possibili ricadute economiche e turistiche. Certo, ci sono poi le differenze di scala. Metropoli come Roma e Torino inventano megafestival (non solo teatrali) e progetti olimpici, solleticando magari il sogno di ricostruire l'identità cittadina piegata da trasformazioni epocali. Su una scala diversa si muove la piccola località rivierasca sulla costa adriatica, la ridente località collinare, o addirittura il paesino della Padania dove non succede assolutamente nulla e dunque perché non inventarsi qualcosa? I meccanismi non sono molto diversi. Se n'è accorto anche il neo-ministro dei Beni Culturali Francesco Rutelli, che appena possibile ha buttato sul tavolo l'asso del Festival Nazionale del Teatro, con il suo bravo bando, la sua brava commissione e i suoi bravi milioni di euro di finanziamento. Poi, se l'anno prossimo ci saranno difficoltà di bilancio (dalla comunità montana alla Finanziaria), tagliare un'iniziativa effimera è più facile che chiudere un teatro, con il suo personale e la sua programmazione.

Così i festival dilagano, proliferano, infestano. Fanno ormai parte del paesaggio tipico italiano, come la piazza e lo struscio, le sagre del peperone e l'esodo d'agosto. Non a caso hanno ispirato scrittori come Alberto Arbasino (basti pensare a quel gran romanzo del Novecento italiano, *Fratelli d'Italia*), Ennio Flaiano (che cantava la "Festivalia"), e più di recente Franco Cordelli e Pier Vittorio Tondelli, che peraltro sono anche critici teatral-culturali e dunque sanno di cosa parlano. Di più. Quella dei piccoli festival è una forma leggera, flessibile, inventiva, che permette a realtà agili e innovative di aggirare i vincoli di un sistema teatrale bloccato e bolso. Offre spazi di sperimentazione e ricerca, anche nel rapporto con il pubblico. Nei casi più fortunati, possono addirittura individuare una tendenza. In ogni caso per molte realtà il festival diventa un'importante voce di bilancio: consente di portare a termine produzioni o di pagare qualche stipendio. Questa allegra sarabanda da un lato pare intercettare anche i movimenti più fini del panorama culturale, ma dall'altro finisce per essere piuttosto dispersiva, sia sul versante delle risorse sia su quello dell'attenzione. Perché poi, che resta di tutto questo fervore, passata la stagione? Per cominciare, l'eventizzazione sottesa alla forma dei festival

rischia di togliere fascino e attrattiva alle "normali" stagioni teatrali e alla loro dimensione "politica", alla possibilità di interagire sul tessuto civile e di incidere davvero nel dibattito pubblico. Festival e rassegne, poi, amano le "prime", l'evento, la situazione unica: così si moltiplicano gli studi, le anteprime, le edizioni speciali, le tappe laboratoriali, ben sapendo che nelle normali asfittiche programmazioni dei teatri - "in stagione", come si dice - sarà difficile trovare più di un paio di piazze; e magari la sera del debutto ci sarà qualche critico, che ne approfitta per farsi una settimana di villeggiatura gratuita, e ci scappa pure la recensione o almeno una segnalazioncina e allora lo potremo proporre a qualche teatro... Insomma, i festival sono una manciata di coriandoli colorati lanciati su un sistema piuttosto grigio. Rappresentano certamente un segnale di vitalità e di voglia di fare, anche se è difficile capire il momento in cui l'eccesso di vitalità si ribalta patologia. Ma naturalmente in tutto questo gran movimento qualche cosa di buono lo si trova di certo. E infatti, come ogni estate, le tribù festivaliere si mettono in marcia, alla ricerca dello spettacolo da non perdere. ■

FESTIVAL una proposta *ad personam*

Il più del tempo non ho affatto idee, oppure ne ho molte, ma confuse. Solo in rare occasioni questi due stati della mente si fondono in una sintesi precaria e abbagliante, che chiamerò vuoto pulsante, o confusione senza oggetto. Nell'ultima di tali occasioni, circa due ore fa, alle quattro e dodici di questo pomeriggio, ho deciso di fondare un festival. Anche se ovviamente si tratta di un *work in progress*, di un cantiere creativo in continua evoluzione, mi sembra opportuno anticipare qui le linee-guida del progetto, unitamente all'innovativa proposta di un bando di concorso mirato a coinvolgere giovani artisti, favorendone così il precoce invecchiamento. Titolo provvisorio del festival: "Il Tempo (ah, come passa!)". Sottotitolo definitivo: "Arte e vita tra passato e futuro in occasione del 41° anniversario della nascita di Renato Gabrielli". Non è per presunzione o egocentrismo che ho deciso di dedicare a me stesso questa iniziativa - anzi. Troppo banale e scontato celebrare anniversari di gente famosa, magari giustamente famosa, oltretutto già morta. Sarà proprio la mia insignificanza a garantire l'originalità assoluta di un festival *ad personam* senza precedenti nella civiltà occidentale. Infiniti *link* interdisciplinari si dipaneranno a partire dal grumo opaco della mia esistenza, un quasi-nulla di cui si può dire (e qui sta il trucco!) quasi tutto. L'eccitante vaghezza del progetto si articolerà a livello contenutistico, formale, sociale, sessuale, ma soprattutto politico, favorendo in tal modo il reperimento di fondi pubblici da amministrazioni di destra, sinistra e/o centro, nonché di fondi privati da parte di sponsor a loro volta sponsorizzati da enti pubblici. Il festival si svolgerà a Milano dalla mezzanotte alle 23.59 del prossimo 23 luglio, animando sette spazi della città legati alla mia biografia con spettacoli, *mise-en-espace*, installazioni, concerti e *performance* sul tema. Se il massimo di attenzione mediatica sarà concentrato su *Non fidarty, R.G.*, provocatorio allestimento di teatro-danza creato da un noto coreografo fiammingo all'interno dell'Esselunga di via Washington, io tengo particolarmente all'umile, commovente *50 sfigati per Gabrielli*, maratona di narrazione che darà voce alle testimonianze di tante persone comuni che hanno avuto la discutibile fortuna di conoscermi. Esclusiva location di *50 sfigati* sarà il Cortile delle Biciclette di Casa Mia, trasfigurato per l'occasione dal *light design* della cugina modella-in-pensione del mio assessore preferito di destra-sinistra. Sugli altri sfizi e chicche della programmazione - come la *performance Sudando e sbatacchiando alle 7.39 del mattino sulla 58 in via San Vittore apri la portiera bastardo*, a cura di un prestigioso gruppo d'avanguardia romagnolo - preferisco tenere ancora le carte coperte. Mi limito a ricordare ai giovani artisti interessati al bando "Intriganti Freschezze" che, per ottenere i 2.000 euro del premio di co-produzione, è necessario versarne 30.000 di cauzione sul conto dei miei eredi; per altri dettagli, consultare il sito www.pinocchio-pensaaltuofuturo.it. Approfitto infine dello spazio che mi rimane per lanciare un accorato appello all'avvocato Barigazzi, mio rispettabile condòmino, il quale insiste a non concedere il suo appartamento al nono piano per l'Evento Finale del festival, quello delle 23.59. Il salotto del Barigazzi ha la stessa pianta e lo stesso tipo di finestra sulla strada del mio, e può quindi a pieno titolo diventarne metafora, sostituirlo. Avvocato! Si metta una mano sul pace-maker!... Lo sa, io abito al secondo piano: da quell'altezza, l'Evento rischierebbe di non essere davvero Finale. E io voglio che il mio festival sia diverso dagli altri anche in questo: a proporre una seconda edizione, non ci sarà nessuno. Renato Gabrielli

In apertura il chiostro del Protoconvento di Castrovillari allestito per il Festival Primavera dei Teatri (foto: Angelo Maggio).

DOSSIER



La seconda puntata del dossier *Il teatro della nuova Europa* racconta le drammaturgie più recenti del continente, da nord a sud, da ovest a est - Si incontreranno autori-registi, scrittori puri, grandi nomi, talenti emergenti, nuove realtà dei paesi dell'ex impero sovietico fino agli Urali, autori nati in altre parti del mondo che raccontano il multiculturalismo delle nostre società - In questo articolo introduttivo, Luca Scarlini traccia una guida cartografica, per consentire al lettore di orientarsi

di Luca Scarlini

Il teatro in Europa vive di cortocircuiti e mitologie, legate a filoni e spazi di rappresentazioni, che hanno la reputazione di essere determinate. Ciò è vero sempre in modo parziale e ogni decennio registra le proprie mode e il pronto tramonto delle stesse, prima che giungano altre tendenze. Senz'altro, nella generale ridefinizione dei parametri stessi di Comunità politica e economica che il vecchio continente si sta dando, acquistano un peso sempre maggiore i paesi dell'Est europeo.

Dai confini e da altri mondi

In Ungheria, oltre al lavoro noto da tempo anche da noi di Árpád Schilling, brilla l'universo nero tenebra di Béla Pintér, autore di terribili drammi familiari, in cui la *tranche de vie* diventa una chiave di lettura dell'esistenza. Dalla Romania ottiene vasta segnalazione Gianina Carunariu e si riscopre un incantevole precursore del Teatro dell'Assurdo, a lungo censurato dal Regime: Naum Gellu. In Polonia si segnala il lavoro di Krzysztof Warlikowski, *metteur en scène* e *dramaturg*, accolto in molti paesi per una notevole versione di *Cleansed* di Sarah Kane, mentre dalla Siberia, remoto luogo dell'immaginario, per solito da noi frequentato ancora in una dimensione pressoché salgariana, arrivano le pièce pungenti dei fratelli Presnjakov e di Vyrypaev, autore del notevole *Ossigeno* portato in scena dal Teatrino Clandestino. In Grecia è ormai affermato il magistero di Loula Anagnostaki e Dimitris Dimitriadis, noto soprattutto per la tragedia contemporanea *La vertigine degli animali di fronte al macello*, che ha recentemente mandato in scena un ambizioso poema drammatico su Ulisse, intitolato *Omeriade*.

Il filo però più promettente, fatta salva la carica di esotismo sempre in azione di fronte a questi repertori, è quello dell'immigrazione, che da tempo agita la produzione culturale; autori provenienti da paesi postcoloniali o da luoghi del mondo meno fortunati vengono in Europa e ne narrano i ritmi. Anche da noi, dove il tema delle colonie rimane di fatto tabù e ben poco spazio ha nel canone la massiccia presenza di autori italiani principali (tra cui il grandissimo Ennio Flaiano di *Tempo di uccidere*), si presentano voci nuove, che si propongono anche in teatro, come ben registra il progetto "Autori per Roma",

curato da Pier Paolo Palladino, dove compaiono scrittori interessanti come Igiaba Scego, già presentata nell'antologia di Laterza *Pecore nere*. In un panorama spesso bloccato come quello francofono, lanciano segnali interessanti persone che hanno un doppio gioco con l'Africa o con i Caraibi: dalla notevole Marie NDiaye, a Gustave Akakpo e Koffi Kwahulé, acclamato per la liricissima pièce *Misterioso 119*, mentre dal Québec giungono le tessiture visionarie del libanese francofono Wajdi Mouawad, presenza sempre più frequente su tutta la scena europea.

Valori accreditati e giovani leoni

L'Inghilterra, capofila all'inizio degli anni '90 di un ritorno a una parola scenica polisensa, è ora in una situazione di relativa *impasse*, determinata da un maggiore allineamento sui parametri del teatro commerciale (per cui compare spesso al Royal Court in programma il nome dell'americana Rebecca Gilman e non accenna a diminuire il successo della iperfolcloristica saga irlandese di *Stones in his pockets*). Se continuano con esiti in genere ottimi le attività dei maggiori esponenti di quel rinnovamento ormai storizzato: Martin Crimp, di cui Katie Mitchell prepara una nuova versione del capitale *Attentati alla vita di lei* al National Theatre, ha ottenuto largo consenso presso il pubblico italiano nel lavoro dell'Accademia degli Artefatti, soprattutto in confronto con gli ultimi testi brevi, e Mark Ravenhill continua un vasto tour del suo acido *one man show Prodotto*, incentrato sulle ribalde attività di un produttore cinematografico senza scrupoli che deve incastrare una *starlette* in un surreale polpettone d'amore e morte sullo sfondo dell'11 settembre. Tra coloro che sono emersi in seguito, sono da segnalare senz'altro Dennis Kelly, in specie per la cruda *tranche de vie Osama, the Hero* e Tim Crouch, già attore, per le due riflessioni sulla relazione arte/vita *Il mio braccio* e *Una quercia*. Dalla vicina Irlanda sono senz'altro da seguire Ursula Rani Sarma, giovane tessitrice di vite sospese, che ha ottenuto il proprio migliore risultato, finora, con *Orpheus Road* e Owen McCafferty, da Belfast, in primo piano per *Scenes from the Big Picture*, rappresentazione corale di vite sospese sullo sfondo di una città segnata dalla guerra.

Nel mondo tedesco, dove continua a pieno regime (nel sistema ancora non infranto, ma decisamente in difficoltà dei numerosissimi proliferanti teatri municipali e regionali) l'attività di nomi segnalati nel decennio precedente (da Schimmelpfening al sanguigno Bukowski), vengono in primo piano soprattutto autori-registi, impegnati a dare una visione

La drammaturgia della NUOVA EUROPA

a cura di Massimo Marino

In apertura una scena di *Korcsula*, di Béla Pintér; in questa pag. Marie Druc e Séverine Bujard in *Les serpents*, di Marie NDiaye (foto: Carole Parodi).

del mondo, che spesso parte da elementi pop. Svizzero e brasiliano per nascita è Stefan Kaegi, già animatore di Rimini Protokoll, che offre una visione survoltata della confederazione in *Mnemopark*, esilarante carrellata sui luoghi comuni più vieti. La conterranea Barbara Weber invece propone una serie di maligni *unplugged* per voci, musiche e interpreti, raccontando a suo modo le esistenze di personaggi contemporanei, tra Madre Teresa di Calcutta e Michael Jackson.

Da Nord a Sud

Dal Nord è ormai affermato il nome di Jon Fosse, magistrale tessitore di sinfonie simboliste sul disagio del vivere, celebratissimo in Francia da oltre un decennio, ma ben piazzato anche da noi. Se anche il danese Peter Asmussen ha trovato la via ai palcoscenici nostrani (*Bruciati dal ghiaccio*, messo in scena a suo tempo da Lorenzo Loris), mancano ancora all'appello due norvegesi diversissimi tra loro e altrettanto interessanti: Arne I. S. Lygre, autore che mette in scena gruppi di famiglia in un inferno, non troppo lontani da certe atmosfere di *Festen*, e il più sperimentale Finn Junker, noto soprattutto per il notevole atto unico *The Answering Machine*. Altrettanto vitale, in una tumultuosa commistione di forme e modi, che coinvolgono danza, musica, poesia e teatro, risulta la scena fiamminga, il cui massimo esponente, Hugo Claus, cui si deve una produzione enorme, è pochissimo frequentato nel Belpaese, ma senza scordare gli interventi di grande interesse di Tom Lanyse e Ramsay Nasr.

Dall'altro capo d'Europa arrivano segnali altrettanto interessanti; dalla Spagna (accanto al vivacissimo percorso catalano, in cui spiccano personalità come Sergi Belbel e Lluisa Cunillé, senza scordare i due grandi vecchi della scena barcellonense: Juan Benet i Jornet e Joan Brossa), dopo l'affermazione internazionale di Rodrigo García, esplose il talento iperprolifico di Juan Mayorga, proveniente da una formazione filosofica e impegnato a decostruire il linguaggio come campo di battaglia in cui si afferma la violenza nelle sue più paradossali declinazioni contemporanee, come accade in *Copito de nieve*, dedicata alla surreale vicenda della mediatizzazione della morte del gorilla albino che dimorava allo zoo di Barcellona. Dal Portogallo si segnalano le *tranches de vie* di José Maria Viera Mendes. Molto altro sarebbe da dire: in un moltiplicarsi di *detours* e sperimentazioni, resta centrale il compito di un teatro *glocal*, che sappia cioè raccontare il mondo senza rinunciare alle proprie radici. In questo nodo fondamentale si gioca la possibilità di un racconto del reale, che è nesso centrale per qualsiasi rappresentazione. ■



PAROLE che creano mondi

di Chiara Alessi e Letizia Russo

CHIARA ALESSI - È indubbio che i nostri drammaturghi contemporanei più apprezzati hanno avuto almeno un'occasione di riconoscimento all'estero. Ma non sempre è vero il contrario, e cioè che gli stranieri che meritano siano altrettanto stimati in Italia o che, a parte sensibili ed encomiabili rappresentazioni o pubblicazioni, sia data loro l'occasione di esserlo. Perciò ho pensato che potesse essere interessante conversare con te, Letizia; perché oltre ad appartenere alla prima categoria dei fortunati "esuli", hai avuto sicuramente modo e autorevolezza per conoscere la drammaturgia europea. Allora, chi potremmo nominare tra i più meritevoli drammaturghi? Cominciamo dall'Inghilterra?

LETIZIA RUSSO - Io ti rispondo subito: Martin Crimp, e me ne gioco un altro come carta sconosciuta, o molto poco conosciuta, in Italia: Gregory Motton. Per il primo, ricordo solo lo smarrimento esistenziale e sociale, la non canonicità della sua scrittura. La sua gamma di *mancanze* - di volontà di imporre un metodo, di imporre uno schema, un modo unico - e la sua capacità di trasmissione immediata di non convenzionalità teatrale e umana. Ammiro la libertà che si prende. Ed è concessa una grande libertà a chi lo legge, a chi lo osserva: quella di non dovere a tutti i costi capire e comprendere, in senso etimologico, ma anche solo seguire un tracciato come si trattasse di una giornata, cioè quel lasso di tempo minimo che della vita di un uomo racchiude tutta la sua (apparente?) insensatezza.

Una giovane scrittrice di teatro, Letizia Russo, dialoga con una giovane studiosa di drammaturgia, Chiara Alessi, sui mondi, i conflitti, le assenze, i sentimenti, le ricerche linguistiche di Martin Crimp, Gregory Motton, Marie NDiaye, Oliver Py, Biljana Srbljanovic, Jon Fosse

C.A. - *Quanto rischia di diventare un gingillo rassicurante questo compiacimento, perennemente perseguito dai post-Sarah Kane, del non avere risposte e di negare pure che ce ne possano essere?*

L.R. - Ecco allora la mia carta sconosciuta, Gregory Motton. L'avevo intravisto al Royal Court durante la mia International Residency nel 2002. Faceva da *tutor* a un autore ugandese del mio gruppo. E a lui, Motton disse: «Hai scritto un testo? Bene, adesso butta tutto quello che ti piace e che ritieni giusto, e tieni solo quello che ritieni brutto e sbagliato». Sembra una frase a effetto, ma dietro c'è una grande verità, anzi una grande onestà: il dovere di chi scrive di rifiutare l'autocompiacimento, di saper essere sempre brutale per primi con se stessi, per poterlo essere, a ragione, col mondo. E, a riconferma poi che i migliori autori inglesi sono sempre un po' irlandesi, anche Motton è anglo-irlandese, e al suo attivo ha moltissimi testi. La sua capacità di scavare nel profondo della natura umana, di ridere amaramente delle dinamiche sociali, di prestare voce agli ultimi e alle periferie dell'anima, più che a quelle delle città, lascia, a chi sa sentire, a chi, appunto, non pretende di *comprendere*, una sensazione simile al risveglio, al dissolvimento di una visione che non è reale, ma vera. Io ho tradotto un suo testo, *Looking at You (Revived) Again*, che avevo letto a Lisbona in originale e in traduzione. Questo testo è andato in scena con la regia di Marcello Cotugno a Roma lo scorso anno, e un piccolo miracolo s'è compiuto: metà del pubblico è uscito senza la minima scalfittura, l'altra metà si è riportata a casa un pezzo di sogno. Dico Motton perché sa dividere; sa essere scomodo, non agevole, ma sempre pieno, anche quando i suoi personaggi raggiungono la leggerezza di un fantasma.

C.A. - *A questo punto, andiamo in Francia. La tua predilezione per i "maudit" chi racatterebbe qui?*

L.R. - Mi rendo conto che parlo sempre di autori che non cercano la via semplice, o la via più redditizia. Muovendoci olttralpe, di Marie NDiaye ho una grande stima, umana e artistica. La prima cosa che ho letto è stata *Les Serpents*, le serpi, testo teatrale. Ma Marie è soprattutto narratrice, quindi ho letto anche *Rosie Carpe*. Poi non mi sono più potuta fermare, e ho letto i testi teatrali che di lei restavano, e i racconti *Fuori Stagione*. Ecco, la NDiaye è un'altra personalità letteraria che non fa sconti, e non li fa a nessuno. Ha uno stile rigorosissimo, tratta la lingua francese come fosse filo spinato da torcere in cavalli di frisia, e affonda ripetutamente coltelli nella carne dei suoi personaggi che, placidamente, mostrano a chi legge o chi ascolta le proprie budella. Nella scrittura di Marie NDiaye c'è sempre il sole. Ma è un sole che devasta, che brucia come un'immensa fonte di napalm. Quello che mi affascina è poi la presenza sotterranea dei mondi ultraterreni, di cui si sente fortissima l'impronta ancora calda sulla terra. Per lo stesso motivo, spesso i personaggi fondamentali alle storie sono assenti. Assenti perché morti, o perché fuggiti, o perché soli. Le storie di NDiaye si muovono nel vuoto, nell'inerzia che costringe all'azione e non è mai foriera di felicità, se non di una felicità retrospettiva, dimenticata, perduta, se mai è esistita. E poi di nuovo, NDiaye non ha paura di apparire scorretta, anche toccando tabù molto forti: un suo testo *Papa doit manger*, è stato il primo a affrontare in maniera diretta il personaggio di un padre-padrone di colore nella società francese. In *Hilda* mette sul palcoscenico una divoratrice di vite altrui, colla voce e gli abiti eleganti di una socialista, illuminata, progressista signora, attenta alla causa dei più deboli, colta, per nulla di destra.

C.A. - *Finalmente abbiamo fatto il nome di una donna, abbastanza giovane, perché è del 1967, e parecchio conosciuta in Italia come romanziera. E ora parlo io. Di Olivier Py. Py è uno dei pochissimi autori controcorrente nel conferimento alla parola poetica di un valore nuovo, palinogenetico. Il potere sovversivo, caustico, ma anche d'incantamento, che per lui riveste l'opera tragica come quella comica, gli impongono una rigorosissima analisi verbale, condotta nella convinzione che il mestiere dello scrittore consista proprio nel riconferire rispettabilità alla fiaba teatrale. Questo figlio di Brecht ed erede di Corneille sostiene il valore pedagogico dell'arte in un panorama di disincanto e sconforto. Quell'"esattezza atroce" che in Cas Avignon porta Py a ricondurre la genesi fantasmatica e delirante dell'immagine al testo e alla capacità della parola di trasformare la vita, oltre ogni autolesionismo linguistico...*

L.R. - Secondo me ci sono due tipi di parole: quelle che descrivono il mondo e quelle che lo inventano. Quando uno legge o guarda il teatro di Biljana Srbljanovic, penso che si renda conto di ascoltare e leggere una parola che fa tutte e due le cose, anzi che fa la seconda per meglio fare la prima. Quando durante la guerra usciva il suo *Diario da Belgrado*, pensavo: «Vedi, una cosa così enormemente sbagliata, un fallimento umano talmente grande come una guerra, e una guerra come quella dei Balcani, dà vita a una specie di *normalità*, agghiacciante, certo, eppure così tragicamente quotidiana come il vissuto di tutte le altre specie di *normalità*». Nel teatro di Biljana Srbljanovic io vedo una capacità di indagare il minuscolo, di ingrandirlo e farne paradigma, e specchio sincero, integro ancorché dolente, vitale nonostante sia minacciato di continuo, luminoso anche se in mezzo al buio più nero, quello che, come fosse parte integrante delle natura, e invece non lo è, torna ciclicamente e togliere la vista agli uomini.

C.A. - *Sarà per quest'immagine circolare del buio e della luce e della natura che si fagocita tutto, ma a me viene in mente Jon Fosse. Ce lo si immagina così, nella cittadina di Bergen, quando comincia a scrivere i suoi primi testi adolescenti, sulle sponde di un fiordo. È forse proprio questa ancestralità paesaggistica e biografica che è rinvenibile nell'imponenza delle parole che Fosse scaglia come pietre, o alberi o ancora dei, come dice lui stesso; al riparo dalle dinamiche caotiche metropolitane, fuori dalla geografia e dalle situazioni quotidiane. Qui i rapporti, come le parole che inevitabilmente sfuggono al descrittivismo, sono sempre laconici e slabbrati e messi in bocca quasi casualmente a individui che riducono al minimo il linguaggio sociale. Sono le opposizioni, siano essi generazionali o d'amore, a fare da protagoniste nella drammaturgia di Fosse, come se il loro autore fosse alla ricerca di una mitica ragione del male e del bene, mentre è solo il destino a riallacciare i nodi di un tempo sconfitto, l'artefice delle situazioni, le coincidenze e le reazioni che a si impongono agli uomini rendendoli muti (come in *E la notte canta*). Sempre il silenzio è leitmotiv di questa scrittura; anzi «la voce del silenzio», come la chiama il suo autore, e «la vita che dopo un incontro con questa voce non potrà più essere la stessa». Per finire: chi eleggeresti tra le voci europee, quella grazie all'incontro con la quale la tua vita non è stata più la stessa?*

L.R. - Sono convinta che difficilmente un autore possa cambiare la vita di qualcuno. ■

Spagna



LA SFIDA allo spettatore

di Davide Carnevali

È una curiosa anomalia, ma certo un dato di fatto, che l'attenzione italiana nei confronti della drammaturgia spagnola costituisca ancora un fenomeno di minor proporzione rispetto a quella diretta alle realtà anglosassoni, francofone, o di lingua tedesca. Eppure l'*autoria* iberica si è andata sviluppando negli ultimi anni con un dinamismo e una sistematicità che non possono lasciare indifferenti, certamente fomentata dai cambiamenti politici e sociali che hanno interessato una società prevedibilmente destinata a occupare un peso sempre maggiore in Europa. Una società complessa e culturalmente non sempre omogenea, in cui le identità linguistiche condizionano direttamente le diverse scritture sub-nazionali al punto che, piuttosto che di drammaturgia spagnola, sarebbe più

Ai cambiamenti sociali e politici della società spagnola degli ultimi anni corrisponde una nuova drammaturgia, accentrata nelle diverse zone linguistiche, con una polarizzazione lungo l'asse Madrid Barcellona - Da questo breve panorama emerge la ricerca di un nuovo teatro della *polis*, capace di implicare e attivare lo spettatore

corretto parlare di drammaturgia castigliana, catalana, galiziana e basca. Una suddivisione, questa, cui la giuria dei "Premios Max del Teatro" - i principali premi teatrali di Spagna - ha tenuto conto nelle ultime edizioni, ripartendo un riconoscimento al miglior autore teatrale per le quattro differenti categorie. È pur vero in ogni caso che la fetta più ingente della produzione drammaturgica sia di matrice castigliana e catalana, e si assesti sul bipolarismo Madrid-Barcellona.

Juan Mayorga

Nella capitale vive e lavora Juan Mayorga (Madrid, 1965), che negli ultimi anni si è imposto come l'autore castigliano di riferimento non solo in patria, ma anche internazionalmente. A firma di Mayorga vanno annoverate più di venti

opere, altrettanti testi brevi, una decina di adattamenti, e un considerevole numero di scritti teorici sulla funzione del teatro in rapporto alla società; nella sua poetica è ben presente una matrice filosofica che si rifà a un "brechtismo eterodosso", letto attraverso Walter Benjamin. La sua produzione si sviluppa a partire da spunti di carattere storico - i carteggi tra Bulgakov e il dittatore in *Cartas de amor a Stalin* (1998) - dal trattamento di temi prettamente attuali, in *Animales nocturnos* (2003) e *Hamelin* (2005), fino al cosiddetto «teatro histórico de urgencia» di *Alejandro y Ana* (2003). Ciò che fa di Mayorga uno degli esponenti più interessanti della scena europea è però la sua peculiare abilità nel far collimare un contenuto etico che sappia interpretare la contemporaneità, e una forma stilistica attenta a mantenere viva la riflessione sul discorso teatrale; così accade in *Himmelweg* (2003), e nel recentissimo *El chico de la última fila* (2006). Servendosi di una dialettica che rifiuta il manicheismo e punta sulla frammentazione del punto di vista, attraverso un costante interrogare e interrogarsi su quesiti scomodi, Mayorga conta sull'apporto dell'attività intellettuale e sul coinvolgimento dello spettatore *in praesentia*: il suo è un "teatro politico" nella misura in cui è sempre ben cosciente di dover rendere conto alla *polis*, all'assemblea di cittadini. La formulazione teorica e la concretizzazione sulla scena di quello che possiamo allora definire un "teatro critico", conferiscono un profondo senso di responsabilità alla drammaturgia, che torna così a essere portatrice di idee, oltre che ideatrice di azioni.

In Catalogna

Per quanto riguarda l'area catalana, i nomi di riferimento sono quelli di Sergi Belbel (Terrassa, 1963), di cui abbondantemente si è parlato nel numero precedente (vedi *Hystrio*, 2/2007); e Jordi Galceran (Barcellona, 1964), affermatosi soprattutto grazie al successo ottenuto con il brillante *El mètode Grönholm* (2003). La sua produzione - di cui citiamo almeno *Paraules encadenades* (1995), *Dakota* (1996), e *Carnaval* (2006) - è incentrata su una tipologia di intreccio che sappia mantenere vivo l'interesse del pubblico, alimentando la sua curiosità con l'effetto sorpresa. Una scrittura che però non si esaurisca nel suo carattere narrativo, ma sia capace di generare essenzialmente azione, e che conti sull'apporto fondamentale del regista e dell'attore come componenti imprescindibili perché il testo compia a pieno la sua funzione scenica.

Centro nevralgico della creazione in lingua catalana è senza dubbio la Sala Beckett - fondata a Barcellona nel 1989 da José Sanchis Sinisterra - che sviluppa la sua attività didattica attraverso il "Laboratorio permanente de l'Obrador", diretto da Carles Batlle (Barcellona, 1963). Drammaturgo e teorico, Batlle accompagna l'attività pratica di scrittura a una prospettiva accademica, conducendo un'accurata analisi sulla costruzione del dramma. Un'indagine che interessa la frammentazione dell'azione, la crisi della linearità della trama, la ricostruzione della storia da parte dello spettatore. Opere quali *Combat* (1995), *Suite* (1999), o *Temptació* (2004), sono tappe di una ricerca

costante di nuove relazioni tra forma e contenuto, che sappiano interpellare le problematiche più ingenti della testualità contemporanea.

Tra idiomi diversi

Un'attenzione particolare va riservata all'attività della Companyia Hongaresa de Teatre, che conta tra i suoi fondatori Paco Zarzoso (Puerto de Sagunto, Valencia, 1966) e Luïsa Cunillé (Badalona, 1961). La compagnia si forma nel 1995 con il proposito di sviluppare la produzione dei due drammaturghi, situandosi in un'area geografica e linguistica - quella valenziana - ideale per un dialogo tra castigliano e catalano, anche considerato che i due autori utilizzano nella loro attività entrambi gli idiomi. L'opera di Zarzoso - tra cui ricordiamo *Umbra* (1996), *Valencia* (1997), *Cocodrilo* (1998) - si caratterizza per un'atmosfera di poeticità, in cui personaggi anonimi, spaesati, intessono discorsi caricati di un humor tra il grottesco e l'agrodolce, in cui emerge un interesse nei confronti delle relazioni umane e della loro sopravvivenza nella società attuale. La Cunillé ha saputo dal canto suo imporsi come uno dei casi teatrali più sorprendenti degli ultimi anni, con opere quali *Rodeo*, vincitrice del Premio Calderón de la Barca 1991; *Libración*, Premio de la Crítica de Barcelona 1994; *Aniversari*, Premio Born de Teatre 1999; e soprattutto *Barcelona, mapa d'ombres* (2004). Il suo stile, di echi pinteriani ma rielaborati in modo personalissimo, è caratterizzato da un minimalismo e una sinteticità ai limiti dell'ermetismo. Il gioco della "sottrazione di informazioni" è qui portato all'estremo, lo spettatore viene abbandonato in un mondo dalle coordinate vaghe, che trasfigura spesso nell'assurdo, in cui si stagliano, decontestualizzati, personaggi privi di caratterizzazione. La storia si rifiuta deliberatamente di dichiararsi per nascondersi costantemente sotto una trama anomala, non supportata tanto da un'azione forte, quanto da un gioco di aspettative che si origina nel linguaggio secco, essenziale, di una lacónica ironia.

Significativo è come la totalità dei nomi citati nel breve *excursus* sopra stilato possano essere ricondotti a un denominatore comune: l'influenza esercitata da José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1942) e della sua "estetica della ricezione", la cui formulazione teorica prevede che il testo si alimenti costantemente di un processo di cooperazione con lo spettatore, che è chiamato a intervenire elaborando ipotesi, laddove l'autore volontariamente sceglie di lasciare "spazi vuoti". Appare chiaro come la figura di Sinisterra sia stata dunque determinante nella formazione delle ultime generazioni di drammaturghi - di matrice castigliana come catalana - e continui ancora a essere un saldo punto di riferimento anche per i più giovani, tra cui meritano di essere citati almeno i nomi di Pau Miró (1974), Marc Rosich (1973) e Victoria Szpunberg (1973). ■

In apertura una scena di *El mètode Grönholm*, di Jordi Galceran; in questa pag. una scena di *Hamelin*, di Juan Mayorga.



Rodrigo García



Trasgressivo, fisico, provocatorio, politico, il teatro di Rodrigo García si confronta costantemente con la scrittura - In questa intervista, l'autore-regista argentino si interroga sui problemi di una tensione continua tra comunicazione diretta e capacità di trasfigurazione

di Lorenzo Donati

Messaggi per futuri ministri

Come nei suoi spettacoli, anche durante la conversazione Rodrigo García ama provocare. Ama rispondere sconcertando, esagerando la carica polemica delle affermazioni, lasciando all'ascoltatore il compito di rintracciare un suo personale senso. Seduti di fronte ai camerini del Teatro Rasi a Ravenna, in occasione della replica al "Nobodaddy" di *Borges + Goya*, troviamo un García disilluso ma che non disdegna un bicchiere di vino, per perdersi in riflessioni su teatro politico, scrittura, senso odierno delle arti sceniche.

HYSTRIO - *Leggendo alcuni suoi scritti, soprattutto negli ultimi tempi, sembra emergere un profilo più basso, forse in cerca di un registro politicamente meno esplicito rispetto ai pamphlet dei precedenti spettacoli.*

RODRIGO GARCÍA - Dopo oltre sette anni di lavori politicamente espliciti, mi sento come se fosse terminato un ciclo. Ai miei inizi ero più "romantico", solo in seguito ho pensato che il teatro poteva avere una carica sociale diretta. Il punto di non ritorno di questa parabola è stato *Agamennone*, lo spettacolo presentato alle "Orestidi" di Gibellina. Da quel momento ho

avvertito la necessità di fermarmi, per riflettere sulla direzione che stavo prendendo. È stato un momento di paura, in qualche modo. Mi sono reso conto che produrre un teatro tanto evidente riduceva la capacità "politica". Oggi penso che sia indispensabile interrogarsi costantemente sulla reale utilità del proprio lavoro. Le condizioni in cui si lavora, nel mio caso circuiti riconosciuti e ben pagati, possono creare un discorso chiuso, in cui si è tutti contenti, in cui non si provoca nessuno stordimento. Mentre da me ci si aspetta una critica sociale. Questo è un problema. Non credo nel sistema, al punto che mi piacerebbe smettere. Non credo più che il mio teatro possa infastidire qualcuno o fargli cambiare modo di pensare. E se mi chiedono perché continuo a farlo, al momento non ho nessun'altra risposta che non sia il ritorno economico.

HY - *Dunque andrà ad Avignone con questi sentimenti?*

R.G. - Per definire il lavoro di Avignone la parola migliore è incertezza. Sono partito da una fascinazione per il carnevale in Argentina, e sono tornato nei luoghi dove ancora oggi è diffuso. Mi sono immerso nei ritmi percussivi e negli aspetti torbidamente attraenti che avevo conosciuto da bambino, come le ragazze del quartiere in abiti succinti. Lavorerò con molte persone incontrate direttamente nelle feste, alcune delle quali ladri o ex-delinquenti. Ora mi trovo a un bivio: proporre un affresco sociale dell'Argentina non mi interessa, sto cercando un modo per trasfigurare la pur chiara realtà a cui mi riferisco in qualcosa di astratto. Sicuramente non sarà un lavoro di esplicita denuncia sociale.

HY - *Parliamo di drammaturgia. Mi sembra che i suoi testi stiano sempre su una linea di confine: pur non essendo presenti dei veri e propri personaggi, non scivolano mai nella narrazione, o nel teatro documento.*

R.G. - Mi hanno sempre affascinato i personaggi solitari di Ionesco, Beckett, Pinter, in cui anche il dialogo è come se non producesse interazione. Le mie passioni letterarie sono fondamentali: amo i romanzi di Thomas Bernhard, lunghi monologhi assurdi e ripetitivi, oppure il modo di raccontare sempre in prima persona di Céline. Ho iniziato scrivendo tantissimo. Poi ho scoperto la teatralità e il valore delle azioni sceniche e, solo recentemente, sono giunto a spettacoli in cui il testo quasi non esiste.

HY - *Si tratta quindi di scritture sceniche nel senso stretto del termine?*

R.G. - Generalmente sì, sono testi che nascono durante le prove, anche se con gli attori non mi pongo mai dal punto di vista della scrittura. Lavoro molto sulle immagini, il testo giunge successivamente. È una modalità che svilisce un po' la qualità letteraria: anche se curo molto la stesura finale, finisco sempre per dare più spazio all'ideazione sul palcoscenico. La frase «scrivere un testo teatrale», attualmente, mi pare quasi un controsenso. La struttura dei miei spettacoli non risiede mai nella drammaturgia scritta, che è sempre incompleta: è un residuo della messa in scena.

HY - *A proposito di spettacoli e drammaturgie, un'etichetta che ricorre è «stare dentro il proprio tempo», o rispec-*

chiarlo. Cosa significa, per Rodrigo García, scrivere qualcosa che sta dentro i nostri tempi?

R.G. - Sono stato accusato più volte di essere «troppo contemporaneo», dal momento che i miei lavori trattano avvenimenti dell'attualità. Dicono che la mia scrittura fra duecento anni si sarà consumata. Io rispondo che fra duecento anni sarò morto! E che mi preme comunicare alle persone che oggi vengono a teatro. Ovviamente, vorrei anche poter raggiungere gli strati più profondi di ogni individuo. Da questa prospettiva, riferirsi ad avvenimenti di cronaca, è solo un gancio che non dovrebbe spostare l'economia di un lavoro. Qualsiasi testo che sappia parlare al proprio tempo, quindi, possiede una tensione concreta tra due elementi: una comunicazione diretta o "sociale" con i fruitori contemporanei e un dato che la trascende.

HY - *La biografia occupa un posto centrale nelle sue creazioni. Eppure, mi sembra che più di tutto ricorra il suo passato in Argentina. Perché?*

R.G. - Quando faccio uso di aneddoti desunti dalla mia storia personale spero sempre che assumano un carattere di finzione. In *Borges* è evidente: si tratta di mie riflessioni nate durante la dittatura militare, ma a parlare è un alieno dipinto di blu che cantilena al microfono. L'affresco realista è molto lontano. Per quanto riguarda l'Argentina, si tratta di una percezione distorta che si è creata in questi anni in Europa. Da vent'anni faccio teatro, e solo le ultime creazioni parlano del mio paese. Gli spettacoli precedenti, che sono sconosciuti ai più, non avevano nulla a che fare con le mie origini.

HY - *Si dice che il teatro nei luoghi di crisi può diventare uno strumento per una comunità che si racconta e che tenta di comprendere quello che sta succedendo. Pensando di nuovo a Buenos Aires, alla dittatura e agli esperimenti di teatro politico di quegli anni, ma poi tornando all'inquietante benessere europeo odierno, cosa può ancora dire il teatro?*

R.G. - Il problema ricorrente è che attorno al teatro si concentra una porzione infinitesimale della società. A tutti gli altri del teatro non importa nulla. Anche oggi non dobbiamo dimenticare che ci stiamo rivolgendo a un'inutile minoranza borghese. A livello sociale non serve a niente. Ed è triste che sia proprio io a dirlo. L'unica cosa in cui possiamo sperare è che veda lo spettacolo un ragazzo che fra dieci anni sarà ministro. ■

In apertura un'immagine da *Note di cucina*, di Rodrigo García, regia di Lorenzo Loris; in questa pag. un ritratto di García.



Olivier Py / Francia

Cadaveri di grandi fratelli con paesaggio

I due drammaturghi italiani incontrano Olivier Py, uno dei più proteici scrittori di teatro francesi, attore, regista e romanziere, di recente chiamato alla direzione del parigino Odéon - Con lui parlano della corrosiva, profetica forza poetica della scrittura e delle sconsolanti derive mediatiche della nostra società

di Ricci/Forte

È stato un grande onore essere invitati da Olivier Descotes dell'Ambasciata di Francia a confrontarci con il "cugino" transalpino Olivier Py per "Face a face - Parole di Francia per scene d'Italia", progetto nato per risvegliare gli animi, sostenere la drammaturgia contemporanea francese nel nostro paese e viceversa. Olivier è in lauto anticipo. Beve Coca-Cola e sgranocchia noccioline. Ci accoglie con un sorriso disarmante al caffè dell'Eliseo. Mentre chiacchieriamo, giungono ovattati dalla strada i clamori del pubblico numeroso che aspetta per sentire la sua voce schietta, ribelle, pervasa da una frizzante ironia al fulmicotone.

RICCI/FORTE - Drammaturgo, romanziere, attore, cantante e autore di canzoni da cabaret, mistico, regista teatrale, disegnatore luci, cineasta...

OLIVIER PY - Sono soprattutto poeta *par excellence*.

R/F - Un adrenalinico camaleonte dalle pelli più svariate, che sviluppa la sua visione della vita nelle proprie opere abbracciando tutte le tappe della creazione.

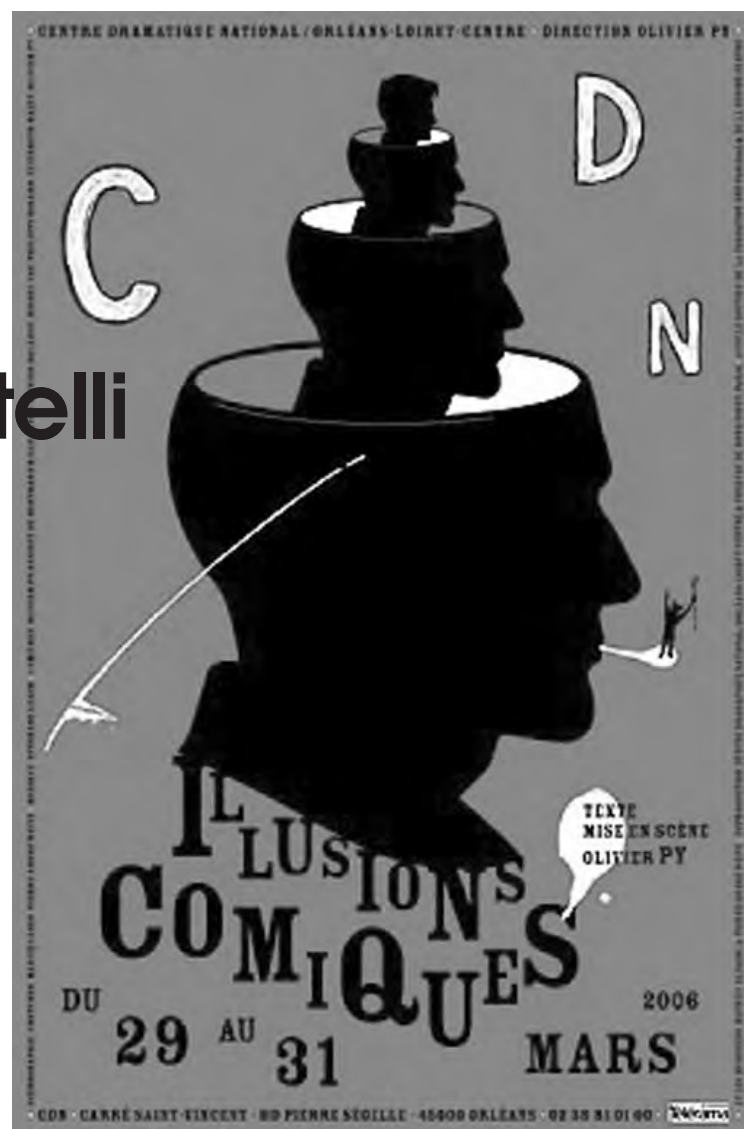
O.P. - Mi sento come quei pittori del passato che nei loro quadri ritraggono il proprio volto tra le comparse; che osservano, trovano salutare affondare i denti nella polpa oscena della vita traendone ispirazione. La poesia ti permette di ricomporre i frammenti della memoria. È come fare *skateboard* sul ciglio di un abisso: a ogni istante il terreno sembra scomparire. È allora che traghetto le mie parole.

R/F - Un Caronte pigmalione... o una moderna Cassandra?

O.P. - Non tento di educare ma di illuminare. Provocare la riflessione più che proporre delle risposte. Suggestire alla gente di saltare i recinti, far librare l'anima. O il cuore. Mi piace segnare il cammino, tracciare mappe per altri esploratori. Non è il fine ultimo di noi artisti?

R/F - Da mite elfo del terzo millennio ti trasformi in acceso profeta (Epistola ai giovani attori) quando, attraverso la lente del tuo credo, analizzi il disfarsi della società, come i palazzi cinesi distrutti nel film *Still life*. È l'epica lotta dell'uomo con se stesso e coi suoi Dei biodegradabili?

O.P. - Faccio parte di quella stirpe che detesta la loro epoca fatta di tombole, pacchi, premi. Ha ben poco da offrire. Una riserva indiana di un'umanità paranoica, mediocre, disonesta. Un'Eurodisney stracolma di divertimenti - di cui si è terribilmente dipendenti - e dove ci si annoia a morte: la corsa è solo verso l'ultimo modello di telefonino, computer, partner. Un illusorio paesaggio mediatico che vende senza sosta sogni di felicità, popolato da individui rimbecilliti dal contagio della fama a tutti i costi. Il concetto dell'*importanza di essere nessuno* è ormai pura follia. Viviamo nella logica diabolica del sistema capitalista dove i soldi servono per fare altri soldi. Si è disperati. Insoddisfatti. Soli. Un deserto.



R/F - Un desolante panorama beckettiano in cui l'albero presso il quale attendere è diventato il televisore, l'elettrodomestico più inutile, che assurge a ruolo di cattedrale atea. Temi esulceranti che permeano anche il nostro percorso drammaturgico. In che modo il grado zero di comunicazione di questa Matrix alimenta la tua ricerca linguistica?

O.P. - Dilaga una vanità del Nulla, una pseudocultura monolitica e crudele che idealizza consumi, mode, nazionalismo: gli oggetti primeggiano su ogni cosa mietendo vittime fra le nuove generazioni, appiccate allo schermo per vedere chi vincerà il *Grande Fratello*. C'è un generale addomesticamento. La realtà si sta mutando in *reality*. Quando tutto ispira fiducia, è il momento opportuno di diffidare. Così le mie parole provano a seguire una struttura archeologica, di recupero linguistico contrapposto all'afonia dei tempi.

R/F - Sempre in Epistola ai giovani attori esprimi la passione della parola contro il balbettio indistinto. Per scuoterci gridando «Il Re è nudo», la tua voce ha accenti poetici ma nello stesso tempo aggressivamente militanti, con echi apocalittici di pasoliniana memoria. Quale benzina alimenta tanto furore?

O.P. - La funzione del poeta è suscitare la rivolta nei giovani. I miei toni accesi ne sono la prova. E la forza e il valore della parola possono essere l'unica possibile valvola che liberi la pressione di una condizione umana sempre più costipata.

R/F - La parola diventa, dunque, Verbo?

O.P. - Sì, deve riappropriarsi della sua natura sacrale. Poiché il Teatro è politico e luogo privilegiato del pensiero, è compito suo riaccendere la fiamma, porre questioni, toccare nervi scoperti. Non deve pavoneggiarsi praticando l'arte per l'arte come variabile estetica ma stimolare, rivelare la sua vocazione di trasmettere stupore. Capire quanto siamo piccoli, impotenti e ritrovare la meraviglia con un rito semplice come quello del palcoscenico.

R/F - Nelle *Illusions Comiques* (all'interno de *La Grande Parade* Py andata in scena al *Théâtre du Rond-Point*), sottolinei le grandezze e miserie della "cucina teatrale" spingendo a tutto gas il pedale fino alle soglie del Cabaret. Questo nuovo ciclo segnerà una rottura rispetto al passato?

O.P. - Non c'è uno spartiacque tra prima e dopo *La Grande Parade*. Il mio è un teatro dove vari generi si fondono. Anche se c'è ironia, contiene momenti elegiaci, drammatici, filosofici. Ho sempre sognato un teatro eterogeneo come quello di Shakespeare. Le opere pure non mi appartengono. Quando il teatro è riuscito presenta la totalità della condizione umana. Non so, però, se in futuro mi cimenterò ancora con una forma vicinissima alla commedia.

R/F - In ogni caso, sei esente dai canoni minimalisti. Sali e scendi a picco tra lingua alta, barocca, e quella bassa, popolare, creando una sinfonia di rimandi. Una sorta di agglutinazione narrativa frammentata da abilissimi giochi di prestigio con allegorie e simboli: uno stream of consciousness che si trasforma in precipitato di vita?

O.P. - Per me di sicuro, spero anche per gli altri. Rispondo sinceramente ai miei impulsi. La vita è drammaturgia. Quando scrivo sento di dover e di poter fare solo quello che dice il mio stomaco. La ricchezza del mio rifugio è la scrittura. Sono saldato a lei come una tartaruga al guscio. Riflette come funziona la mente, che raramente segue un solo discorso. Un mondo parallelo in cui ci si può sentire gratificati dagli eccessi, approdando alle spiagge del lirismo. Solo in Russia la poesia è temuta a tal punto che la gente viene uccisa per essa. Sapete indicarmi un altro luogo in cui le liriche sono a rischio d'omicidio? Il poeta non è affatto un dattilografo che trascrive o arrangia dialoghi per il regista.

R/F - Quindi non è la regia il fuoco centrale intorno a cui ruota uno spettacolo... ma la sua scrittura?

O.P. - Certo. A differenza della poesia o della danza, che ti danno quel senso di sublime incompiutezza che fa pensare alle sculture mai completate di Michelangelo, la regia, invece, non è infinita. Ripete sempre gli stessi gesti.

R/F - Alla luce di questo, nella messa in scena che rapporto hai con te stesso autore e con i tuoi attori?

O.P. - Meraviglioso. Nasco interprete anch'io, quindi so apprezzare il loro valore imprescindibile. Grazie a corpi e voci attoriali, la lingua "ricostruita" può finalmente trovare la sua dimensione. Non sono un poeta solitario. Le mie componenti schizofreniche di guitto, regista e poeta trovano così la loro compiutezza nella sudata pratica del palcoscenico, per poi tornare a scindersi. ■



SCHEDA D'AUTORE

OLIVIER PY. Erede riconosciuto del decentramento teatrale, entusiasma da anni il pubblico delle nuove generazioni, e non solo, che trova in lui un degno testimonial del teatro popolare. Nato a Grasse nel 1965, studia lettere, teatro e teologia al Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique di Parigi. *Enfant prodige* prolifico, produce testi e regie con invidiabile puntualità. Fonda la sua compagnia, *L'inconvénient des Boutures*, nel 1988; da allora scrive e dirige una ventina di pièce, tra le quali *La Servante, histoire sans fin* (epopea-maratona di 24 ore non-stop al Festival di Avignone nel 1995) comprendente un ciclo di cinque lavori; *Apologétique* e *Miss Knife et sa baraque cantante* (1996); *Le Visage d'Orphée* (Avignone 1997); *Requiem pour Sebrenica* e *L'eau de la vie* (1999); *L'Apocalypse joyeuse* (Avignone, 2000). Nel 2000, a trentacinque anni, presenta il saggio filosofico-teatrale *Epistola ai giovani attori perché sia resa la parola alla parola*, pubblicato in Italia da Editoria & Spettacolo nel 2006. A seguire *L'Exaltation du labyrinthe*, *Au Monde comme n'y étant pas*, *Le Vainqueurs*, *Illusions comiques*. Ha curato diverse opere liriche, tra cui *Les contes d'Hoffmann* di Jacques Offenbach per l'Opéra di Ginevra; Come interprete ha collaborato in teatro con Jean-Luc Lagarce, François Rancillac, Pascal Lambert; ha partecipato a serie televisive; al cinema è apparso in *Chacun cherche son chat* (Ciascuno cerca il suo gatto, 1996) di Cédric Klapisch e in altri sei lungometraggi.

In apertura la locandina di *Illusions comiques*, testo e regia di Olivier Py; in questa pag. un ritratto dell'autore.

Martin Crimp/Regno Unito



DI UN MONDO INDESCRIVIBILE

di Maggie Rose e Francesca Lotti

Writer-in-residence del Royal Court Theatre di Londra nel 1997, da allora Martin Crimp è sicuramente uno dei più importanti drammaturghi del panorama britannico. *Attempts on Her Life* (1997), la sua opera di maggior successo, tradotta in più di venti lingue, può essere considerata rappresentativa della sua drammaturgia, contraddistinta da un'estrema sintesi dei dialoghi, da uno sguardo cupo sulle relazioni umane e sui sentimenti e da una ricerca di una forma innovativa priva della solita trama narrativa. Fra le opere principali di questo autore, ricordiamo *No One Sees the Video* (1990), *The Treatment* (1993), e il più recente *Fewer Emergencies* (2005). Crimp è venuto in Italia per la rappresentazione a Teatro i di Milano di *Attentati alla vita di lei*, diretto da Fabrizio Arcuri per l'Accademia degli Artefatti; ha incontrato il pubblico all'Università Statale, all'in-

terno del seminario *Contemporary Drama and Border Crossing* tenuto da Maggie Rose e Cristina Cavecchi, e in un colloquio con Luca Scarlini presso il Teatro i.

HYSTRIO - Dalla metà degli anni '90, un gruppo di drammaturghi ha dato una scossa al teatro britannico e al governo conservatore. Si identifica come parte di questo gruppo?

MARTIN CRIMP - *Attempts on Her Life* rappresenta, in un certo senso, una sfida al teatro britannico degli anni '90. La convenzione teatrale dell'epoca era piuttosto tradizionalista, se non per alcune eccezioni come Sarah Kane e Mark Ravenhill. So che adesso il mio lavoro viene inserito nei programmi di alcune scuole e ciò rappresenta la vittoria della sfida che ho affrontato. Non credo di essere stato influenzato da qualcuno in particolare, però sono sicuramente attratto da alcu-

Un incontro con l'importante esponente della nuova drammaturgia inglese in occasione della sua partecipazione alla rappresentazione del suo testo più famoso, *Attentati alla vita di lei*, a Teatro i a Milano

ne voci: Caryl Churchill propone un tipo di teatro che mi stupisce sempre, mi piace Sarah Kane e credo che Dennis Kelly sia un drammaturgo interessante.

HY - Cosa significa per lei scrivere per il teatro?

M.C. - Per me significa rappresentare la gente, per questo è necessario non avere un'immagine illusoria delle persone, ma una piena consapevolezza della loro realtà. Bisogna rendersi conto, come drammaturgo, che il proprio scopo è quello di comunicare con le persone; per questo motivo è importante, a volte, sfruttare la cultura popolare, come la televisione, per farsi aiutare nel dialogo con il pubblico. Fra il drammaturgo e la scrittura esiste un rapporto molto intimo. Scrivere in un linguaggio quotidiano non è semplicemente trascrivere le espressioni di tutti i giorni, ma usarlo, assecondando i suoi cambiamenti sempre più rapidi. In questo senso è motivata la tecnica dell'*overlapping* (sovrapposizione di parole nelle battute), per creare un'illusione di dialogo quotidiano.

HY - Qual è il significato del titolo e qual è il suo rapporto con la genesi dell'opera?

M.C. - È nella molteplicità dei suoi significati che risiede il suo significato. Il titolo *Attempts on Her Life* è nato molto prima della stesura del testo. Poi, una volta completata l'opera, come sono solito procedere, mi sono confrontato con il regista che l'avrebbe diretta per la prima volta; abbiamo discusso insieme certi aspetti e infine, prima del debutto, c'è stata un'ultima fase di correzione e, in parte, di riscrittura.

HY - Anne, protagonista assoluta di quest'opera, è un personaggio enigmatico e frammentario. Chi è?

M.C. - Anne, Anja, Anouscka...? Non lo so... Interrogarsi sull'identità di Anne è come scervellarsi a proposito di Godot. Forse Anne è stato solo uno strumento per unire i diciassette frammenti che compongono questo testo. Anne, come Godot, è quel personaggio che anche se non compare mai in scena, diventa automaticamente il protagonista, perché tutti i personaggi parlano di lei, la immaginano, fanno supposizioni sulla sua vita, ne riportano delle testimonianze, nel tentativo ossessivo di delinearne una possibile identità.

HY - La struttura di *Attempts on Her Life* è insolita. Come giustifica questa scelta?

M.C. - La difficoltà di comprensione di questo testo corrisponde esattamente alla difficoltà di analisi della società in cui viviamo. Il mio è stato il tentativo di scrivere di un mondo indescrivibile. Non è possibile distinguere una singola trama all'interno dell'opera, però ognuno dei diciassette scenari ha un intreccio: sono come altrettante schegge che si intersecano fra di loro e si sorreggono l'un l'altro per la composizione. L'opera non ha un'ambientazione dichiarata perché il luogo è il mondo stesso e il contesto cambia a seconda di dove viene rappresentata: Parigi, Roma, Londra, oggi è ambientata in Italia. Il testo offre molteplici interpretazioni ampliate anche dalla quantità di riferi-

Crimp al National Theatre

Attentati multimediali alla vita di Anna

Considerato il fatto che Martin Crimp non è proprio amatissimo in patria - il suo stile è ossessivo, frammentario, esageratamente anti-narrativo - un revival di *Attempts on Her Life* (1997) al National Theatre deve essere sembrato a molti un dono inaspettato. Per un autore così lontano dal *mainstream* drammaturgico inglese, eppure così innovativo e stimolante, vale il proverbio che non si è mai profeti in patria. Molto più amato nell'Europa continentale, Crimp è apprezzato nel Regno Unito per le sue traduzioni dal francese. Eppure, essere messo in scena da Katie Mitchell e The Company nel tempio del teatro londinese equivale a una rapida scalata dell'Olimpo: solo pochi sceltissimi autori ricevono l'onore di un revival a soli dieci anni dal debutto. Dalla pornografia alla violenza etnica, dal terrorismo al sesso non protetto, *Attempts on Her Life* è un viaggio desolato nell'iperrealtà degli anni '90, un viaggio alienante e profetico, che nel 2007 risuona di echi impensati. Procedendo per ripetizione e variazione, il testo senza personaggi e senza trama diventa un canto polifonico: voci e figure si sovrappongono nel tentativo di ricostruire, individuare e oggettivare il volto della sfuggente Anna - alias Annie, Anja, Ann o Anne - mettendo insieme traccia dopo traccia, pezzo dopo pezzo, gli indizi disponibili su di lei. La verve e l'ironia di Katie Mitchell fanno risuonare Crimp in maniera appassionante, anche se il suo *The Waves* di Virginia Woolf (al National lo scorso inverno) aveva regalato momenti di più intensa emozione. La formula rimane la stessa: il teatro diventa cinema dal vivo, il palcoscenico si frammenta in mini-set di riprese *live*, mentre le immagini appaiono in diretta sul megaschermo che pende sulle teste degli attori, che per l'occasione sono anche cameraman. Una performance multimediale di rara intensità poetica. *Margherita Laera*

ATTEMPTS ON HER LIFE, di Martin Crimp. Regia di Katie Mitchell. Scene di Vicki Mortimer. Luci di Paule Constable. Videodesign di Leo Warner per Fifty Nine Ltd. Musiche di Paul Clark. Suono di Gareth Fry. Con Claudie Blakley, Kate Duchêne, Michael Gould, Liz Kettle, Jacqueline Kington, Diana Korzun, Helena Lymbery, Paul Ready, Jonah Russell, Zubin Varla, Sandra Voe. Prod. National Theatre, LONDRA.



In apertura, un'immagine da *Attempts on Her Life*, di Martin Crimp, nella versione dell'Accademia degli Artefatti; in questa pag. nell'edizione del National Theatre.

menti visivi proposti. Come nell'opera di Warhol, in *Attempts on Her Life* vengono create delle immagini vuote, ma piene di possibilità interpretative: è il regista che deve avere la possibilità di accoglierle e dar forma al testo.

HY. - *La sua opera è stata rappresentata molto. Quali sono le differenze sostanziali che caratterizzano le diverse produzioni?*

M.C. - Il regista della prima al Royal Court Upstairs, nel 1997, era un regista di teatro lirico, per cui utilizzò un taglio operistico. Alcune messinscena, come quella di Katie Mitchell al Piccolo Teatro di Milano (e al Royal National Theatre di Londra), hanno fatto uso di video-tecnologie, un'altra aveva un cast di 67 attori; personalmente, non ho alcun pregiudizio su come dovrebbe essere rappresentata. La messinscena è un aspetto molto interessante, perché l'opera è pro-teiforme e inevitabilmente comporta delle differenze notevoli a seconda della compagnia o del paese che sceglie di rappresentarla. In Gran Bretagna, per esempio, c'è un rispetto forse eccessivo per questo testo, che proibisce di investigarne i meccanismi che si giocano al suo interno. Il testo è un elemento importante, ma è fondamentale il desiderio del regista di aprirlo e scoprirne la sua versatilità.

HY. - *Che rapporto c'è fra quest'opera e la politica?*

M.C. - In *Attempts on Her Life* non c'è alcun intento giornalistico. Oggi tutti hanno la possibilità di

tenersi informati sulla politica e sulle questioni sociali internazionali, per cui non è necessario andare a teatro per sapere cosa sta succedendo nel mondo. Rimanere impassibili di fronte agli eventi che avvengono intorno a noi è impossibile. Ognuno di noi assimila e vive la realtà a seconda delle proprie esperienze e delle proprie ideologie e poi ne viene data una forma, nel mio caso, nel momento della scrittura. Quest'opera presenta delle immagini di tanti eventi allarmanti - il terrorismo, la guerra in Bosnia, l'Aids. Se si pensa a queste sofferenze uno dovrebbe impegnarsi politicamente, ma assistiamo a talmente tante disgrazie che, alla fine, si è costretti a domandarsi: posso fidarmi di ciò che leggo o vedo attraverso i media? La mia posizione quindi è di un intellettuale che sperimenta la difficoltà di elaborare una vasta quantità di materiale. ■

Dennis Kelly / Milano

LA PARANOIA dopo la catastrofe

Due amici, Mark e Louise, sono rinchiusi in un rifugio antiatomico attrezzato spartanamente con una branda, un paio di sacchi a pelo, una radio e alcune scorte alimentari. La ragazza non ricorda come ci è arrivata e chiede al suo compagno di sventura cosa sia successo. Mark racconta di un terribile attentato e di averla portata lì, priva di sensi, nel tentativo di sfuggire alla catastrofe. Inizialmente Louise sembra essergli grata per averla salvata, ma non riesce a trattenerli dal domandargli insistentemente dettagli sull'accaduto. A poco a poco fra i due vengono fuori vecchie ruggini e recriminazioni reciproche: Mark racconta barzellette sciocche e inopportune per far passare il tempo, poi si lancia in deliri sociopolitici e sproloquia confusamente dello stato di guerra in cui si trova l'Occidente, della necessità di "difendersi del male" e di usare responsabilmente il potere, rivelandosi paranoico e maniaco del controllo; Louise reagisce, controbatte, lo prende in giro, gli dà dello scemo e dell'infantile. Ma per quale ragione Mark si impone progressivamente su Louise, arrivando a privarla del cibo perché si rifiuta di giocare con lui a *Dungeons & Dragons*? Che cosa c'è veramente fuori dal rifugio? Per mettere in scena *After the End* Monica Nappo, impegnata anche in veste di interprete insieme a Vincenzo Ferrera, sceglie intelligentemente la strada dell'essenzialità e della misura dando massimo risalto al testo del drammaturgo inglese Dennis

Kelly, autore capace di calare nella contemporaneità un tema molto sfruttato come quello del rapporto tra vittima e carnefice colorandolo di sfumature inedite e profondamente inquietanti. Ne risulta un allestimento scabro in cui l'essere umano è rivelato nel suo lato più oscuro, nella brutalità fatta di istinti e bisogni insopprimibili, violenza, sopraffazione. Neppure l'epilogo lascia spazio alla speranza: dopo la fine non può esistere un lieto fine. *Valeria Ravera*

AFTER THE END, di Dennis Kelly. Traduzione di Monica Capuani. Regia di Monica Nappo. Scene di Marco Zezza. Costumi di Daniela Salernitano. Luci di Gianni Staropoli. Con Monica Nappo, Vincenzo Ferrera. Prod. Festival teatro Montevergini, PALERMO, in collaborazione con British Council.



verbatim theatre

TEATRO-CRONACA in cerca di verità

Immaginiamoci un paese, il suo leader politico, una guerra in corso. Immaginiamo l'opinione pubblica indignata e impegnata a scoprire se le sue dichiarazioni siano state giuste o sbagliate, non a livello etico o morale, ma legale. Forse ci torna in mente qualcosa di molto recente avvenuto nel nostro paese, ma nei luoghi deputati delle corti di giustizia. A Londra, invece, avviene a teatro, ancora prima che in tribunale: *Called to Account: The Indictment of Anthony Charles Lynton Blair for the Crime of Aggression Against Iraq - A Hearing* è un vero e proprio processo a Blair con udienza di 11 testimoni da parte dell'accusa e della difesa. Alla fine però nessun voto da parte del pubblico-giuria, né verdetto della corte. I giochi sono ancora aperti e le posizioni così ben controbilanciate da poter dire cosa accadrà a Blair dopo aver lasciato Downing Street, con una pesante accusa di crimini di guerra. La risposta viene lasciata alle sedi deputate, compito del Verbatim Theatre è solo quello di rendere testimonianza. Letteralmente *verbatim* è il resoconto testuale di un discorso parlato senza modifiche o correzioni: sulla scena inglese è la nuova faccia del teatro politico, molto simile al nostro teatro "di narrazione", ma che non si fonda sulle capacità oratorie del narratore. La sua creatività consiste tutta nell'*editing*, cioè nel montaggio di documenti ufficiali, riportati appunto *parola per parola*, che costituiscono il testo drammaturgico: spesso gli autori sono giornalisti e studiosi che collaborano con registi. Come nel caso di *Called to Account*, autore delle vere interviste ai testimoni è il professore in legge Philippe Sands, "montatore" della messa in scena Richard Norton-Taylor, giornalista del "Guardian", e regista il direttore artistico del Tricycle Theatre Nicolas Kent, già collaboratori di altri lavori come *The Colour of Justice*, sul razzismo nelle istituzioni e *Nurimberg*, sui crimini di guerra nazisti. Dall'inizio della guerra in Iraq sono stati decine gli show che raccontano con più tempo e precisione ciò che spesso i media non riescono o non

vogliono riportare: molti di questi prendono come fonti direttamente internet e i blog, più aggiornati e pluralisti dei mezzi tradizionali. Diversi però sono i modi per metterli in scena: dalla semplice sequenza di citazioni di politici, come in *What I heard about Iraq*, alla form-intervista con attori nei panni di politici e giornalisti, dallo *storytelling* diretto al pubblico all'azione drammatica vera e propria. A volte anche tutto insieme: come in *Fallujah*, che racconta la distruzione della città dal 2001 al 2005 in un *site-specific play* dove il pubblico si muove dentro un hangar tra tute antigas e uniformi militari, letti a castello con piccoli sacchi a pelo, come corpi di bambini, e videoproiezioni di vere interviste reinterpretate da attori. Non c'è neanche più da chiedersi cosa sia finzione o realtà, ma in fondo non è questa la domanda che ci pone il Verbatim Theatre: la realtà vuole essere mostrata esplicitamente, a noi viene solo chiesto di ascoltare e osservare, e forse, in parte, di provare a raccontarla a qualcun altro fuori dal teatro. *Delia Giubeli*

Dennis Kelly / Londra

Un'impredibile verità

Dennis Kelly non smette di stupire: ecco arrivare la seconda commissione dell'Hampstead Theatre al giovane autore dopo *Osama the Hero* nel 2005. Con *Taking care of Baby*, Kelly si interroga su quel sogno inafferrabile che tutti cercano e nessuno riesce a scovare, ovvero sulla natura di ciò che chiamiamo "verità". Il nuovo testo presenta il difficile caso di Donna McAuliffe, una giovane madre accusata di aver ucciso i suoi due figli: una serie di interviste ai protagonisti si alterna allo svolgersi vero e proprio degli eventi, in un montaggio incalzante e serrato. Donna è colpevole o innocente? La problematica è simile a quella che Sarah Kane presenta nel suo *Phaedra's Love*. Donna rifiuta la diagnosi e si dichiara innocente, l'ex marito la ritiene colpevole e testimonia contro di lei, ma il giudice la rilascia per insufficienza di prove. C'è invece l'arrogante dottor Millard che vede in lei un tipico caso di Lks - sindrome di sua propria invenzione - i cui sintomi portano giovani madri troppo protettive a uccidere i propri bambini. Mentre i giornali scandalistici bombardano l'opinione pubblica, emerge a poco a poco un difficile rapporto tra madre e figlia, in cui dimostrazioni di tiepido affetto si intrecciano a inconsci tentativi di reciproco annientamento. In questa storia tutto è verosimile e niente è vero: gli sperduti protagonisti presentano ciascuno la propria traccia di verità che rimarrà sempre lacunosa, sospesa, incompleta. Ciò che colpisce è con quanta facilità alle volte non ci si accorga di fare del male alle persone che cerchiamo di proteggere. Nello spettacolo diretto da Anthony Clark, un cast di attori straordinari riesce a controbilanciare una regia timida e imprecisa. Al centro del palco campeggia una scenografia esuberante e decisamente kitsch, ma sono dettagli che si perdonano volentieri quando l'emozione è così grande. *Margherita Laera*

TAKING CARE OF BABY, di Dennis Kelly. Regia di Anthony Clark. Scene di Patrick Connellan. Luci di James Farncombe. Suono di Dan Hoole. Video di Clive Meldrum. Con Zoe Aldrich, Ellie Haddington, Abigail Davies, Christopher Ravenscroft, Michael Bertenshaw, Nick Sidi. Prod. Hampstead Theatre, LONDRA - Birmingham Repertory Theatre, BIRMINGHAM.

The Fountain Theatre presents the world premiere of



WHAT I HEARD ABOUT IRAQ

(A Cry for 5 Voices)



Based on the article by **Elliot Weinberger**
Adapted for the stage and directed by **Simon Levy**

Nella pag. precedente
Monica Nappo e Vincenzo
Ferrera in *After the End*, di
Dennis Kelly, regia di
Monica Nappo; in questa
pag. il manifesto di *What I
heard about Iraq*, da Elliot
Weinberger, regia di
Simon Levy.



Irlanda

La *new wave* irlandese, lanciata dieci anni fa dai palcoscenici londinesi, ha ormai spiccato il volo sulla scena mondiale - Un passato violento e un futuro incerto, il degrado metropolitano, gli incubi della provincia e gli inferni della famiglia costituiscono i suoi ambiti tematici, in una lingua spesso ibridata

La tigre è ancora viva dieci anni dopo

di Sara Soncini

Correvano l'anno 1997. Stephen Daldry, l'allora direttore artistico del Royal Court, ci aveva visto giusto: dopo gli "arrabbiati" ora era venuto il turno degli "irlandesi" di imperversare sulle scene di Londra. Se già da un paio di stagioni i nomi di Sebastian Barry e Conor McPherson si erano imposti all'attenzione del pubblico e della critica, la nuova corrente è ormai diventata un fiume in piena: dopo il successo ottenuto con *The Beauty Queen of Leenane* l'anno precedente, il Royal Court mette in scena l'intera trilogia di Martin McDonagh; nel frattempo la sua *beauty queen* fa incetta di premi per poi approdare a Broadway; ancora il Royal Court sbanca il suo record d'incassi al botteghino grazie a Conor McPherson e a *The Weir*; ma il '97 è anche l'anno di *Disco Pigs* di Enda Walsh, che arriva dopo aver trionfato al festival di Dublino e al "Fringe" di Edimburgo. E l'elenco potrebbe continuare.

Se la storia inizia a Londra è perché, salvo poche eccezioni (Walsh è una di queste), è qui, e non in patria, che questa generazione di scrittori e scrittrici trova le condizioni ideali per

crescere e affermarsi: un pubblico potenziale assai più vasto, ma anche spazi votati a sostenere i nuovi fermenti in campo teatrale, agenti capaci di capire e valorizzare i talenti emergenti, critici competenti e pronti a promuoverli. Per molti di loro la notorietà in Irlanda è un fenomeno di ritorno, successivo alla consacrazione sui palcoscenici britannici prima, e internazionali poi.

Oggi, a distanza di dieci anni, la nuova drammaturgia irlandese continua a vivere un momento di espansione, come dimostrano anche le cifre pubblicate in un recente rapporto dell'Irish Theatre Institute (www.irishplayography.org), e a mantenere la propria vocazione internazionale, con numerosi allestimenti nei paesi anglofoni, e altrettanto numerose traduzioni nelle lingue della vecchia e nuova Europa.

Violente trasformazioni

Sempre più spesso prodotto e fruito su scala globale, il nuovo teatro irlandese continua ciononostante a mantenere una

fisionomia in buona parte legata al modo di confrontarsi con la propria cultura di appartenenza e con il suo specifico retaggio drammaturgico. Scavare nel passato - quello del mito, della storia o, come nei *family plays* di Sebastian Barry, della biografia - è stato e continua a essere il modo principale di interrogarsi sull'identità di una nazione che nell'ultimo ventennio ha conosciuto le trasformazioni economiche e sociali probabilmente più radicali di tutta la sua storia. Nelle opere di Marina Carr, l'aggancio con il mito classico serve a mostrare il volto meno rassicurante della "tigre celtica" e a mettere in discussione il concetto stesso di progresso. Nel primo atto di *Ariel* (2002) Fermoy Fitzgerald, arricchitosi grazie a un cementificio, decide di sacrificare la figlia in cambio del sostegno divino alle sue ambizioni politiche. Compattando *Oresteia*, *Elettra* e *Ifigenia in Aulide*, il testo ci proietta in una Emerald Isle urbanizzata e cementificata, tutta proiettata verso una dissennata corsa al profitto, in mano a politici corrotti e senza scrupoli: al di sotto di una compiaciuta facciata di prosperità materiale, un mondo barbarico e primitivo, senza pietà e senza etica, in cui regnano violenza e sopraffazione. Lo stesso mondo in cui si muovono i due protagonisti di *Howie the Rookie* (1999) di Mark O'Rowe: lì una cittadina delle Midlands, qui il degrado di Dublino e delle sue periferie per due monologhi in sequenza che raccontano, con ironici accenti epici, un'odissea urbana fatta di inseguimenti, pestaggi, ubriacature, sesso consumato in fretta nei bagni dei pub.

Una strategia opposta, ma identica negli esiti, è quella adottata da Martin McDonagh nella trilogia di Leenane e in quella, successiva, dedicata alle isole Aran: il mito dell'Ovest rurale e incontaminato, presunta sede della Irishness più genuina, viene evocato solo per essere immediatamente decostruito. La didascalia iniziale di *The Lieutenant of Inishmore* (2001) tratteggia, con un realismo che sfuma nel folklore, un tipico *cottage* di campagna nel quale, tuttavia, fa da subito irruzione la violenza del terrorismo settario, trasformando quello che a prima vista poteva sembrare un *peasant drama* in una specie di *gangster movie* di sapore tarantiniano. Analogamente, il mondo rurale descritto nella precedente trilogia di Leenane, un microcosmo claustrofobico, rientra a pieno titolo nel villaggio globale: mentre la televisione sempre accesa passa soap australiane e telefilm americani, nei dialoghi compaiono riferimenti ai fumetti, alla musica pop, a marche di automobili, a fatti di cronaca violenti riportati dai media.

Monologhi e affreschi polifonici

Spesso è la lingua stessa a diventare un spazio ibrido. L'Irish English che risuona nei testi della *new wave*, accentuandone la specificità culturale, è quasi sempre frutto di contaminazioni e rielaborazioni estetiche. Una lingua né completamente autentica, né completamente artificiale, come anche quella strepitosa sintesi di *slang* metropolitano, ironico e poetico al tempo stesso, che si ritrova nei testi di Mark O'Rowe.

Sul piano della forma, l'esplorazione dei temi della memoria e dell'identità si risolve nella netta prevalenza di *monologue*

plays. Personaggi-narratori che condividono con noi le loro storie e ci trascinano nel loro mondo, trasmettendo il senso essenziale del teatro come comunicazione che crea una comunità: come in *The Weir* di Conor McPherson, ambientato in un fatiscente pub di campagna dove tre avventori abituali raccontano vecchie storie di paura tratte dal folklore locale, ma vengono battuti sul terreno dell'affabulazione da Valerie, una giovane donna appena arrivata da Dublino che con sé, in valigia, ha portato ben altri fantasmi.

La drammaturgia di McPherson ha indubbiamente fatto scuola: ne è un esempio *Eden*, testo d'esordio di Eugene O'Brien, messo in scena dall'Abbey nel 2001 con la regia dello stesso McPherson e recentemente presentato in Italia dallo Stabile di Genova. Soli in scena Billy e Breda, marito e moglie, raccontano in due monologhi paralleli il loro squallido *weekend* fatto di alcol, frustrazione sessuale, reciproca incomprensione: un vuoto disperante. Il lavoro di O'Brien non è riuscito a bissare a Londra il grande successo riscosso a Dublino: forse perché l'identificazione con i due personaggi era meno immediata per un pubblico non irlandese o forse perché la formula aveva cominciato a stancare. E, in effetti, negli ultimi tempi si registrano nuovi fermenti e significativi cambiamenti di rotta. Nel suo ultimo testo, il suggestivo *The Seafarer*, in scena al National di Londra lo scorso autunno, McPherson ha fugato ogni dubbio sulla sua capacità di misurarsi col dialogo. Alla vigilia di Natale, intorno a un tavolo di poker, si gioca il destino di Sharky, ubriacone fallito, e ora ridotto a fare da badante al fratello maggiore, Richard, da poco divenuto cieco. Intrappolati in un rapporto di mutua dipendenza che ricorda *Finale di partita*, confinati in una stanza seminterrata anch'essa di beckettiana memoria, i due fratelli condividono con i loro vecchi compagni di bevuta, Ivan e Nicky, la condizione di morti viventi.

Per molti versi, il mondo di *The Seafarer* ricorda l'universo esclusivamente maschile ritratto da Owen McCafferty nel tragicomico *Shoot the Crow* (1997) dove, nell'arco di una giornata lavorativa in un cantiere edile, quattro operai vedono andare in fumo il loro tentativo ingenuo e maldestro di crearsi un futuro solo un po' meno deprimente. Rispetto al nanorealismo che caratterizza questo testo e i successivi, nel più recente *Scenes from the Big Picture*, prodotto dal National nell'aprile 2003, la scrittura di McCafferty si concede una sorprendente apertura panoramica: quaranta scene e venti personaggi per un polifonico affresco di una giornata a Belfast. Lo stesso desiderio di gettare uno sguardo, per quanto obliquo, sulla *bigger picture* si trova in *O Go My Man* (Londra, Royal Court, 2006), il testo con cui Stella Feehily, dopo il felice esordio con *Duck* (2003), si è confermata come una delle voci più interessanti nel gruppo degli emergenti. Nell'arco di venti scene che procedono a ritmo vertiginoso, due coppie si disfano, si intrecciano, si massacrano, in una specie di girotondo alla Schnitzler (il titolo è un ironico anagramma di *monogamy*). Con tocco lieve, mai moralistico, l'autrice smaschera l'im maturità e l'ipocrisia con cui i personaggi affrontano, o meglio eludono, i problemi di coppia, e nel farlo punta il dito anche contro l'*ethos* della nuova Irlanda, sottolineando la necessità di ripensare l'identità nazionale nel contesto della politica globale. ■

In apertura una scena di *The Beauty Queen of Leenane*, di Martin McDonagh.

Germania



IL NUOVO REALISMO TEDESCO

di Elena Basteri

«**U**n cordone ombelicale con la realtà», citando le parole di Thomas Ostermeir, accomuna giovani drammaturghi tedeschi come Falk Richter, Marius von Mayenburg, Theresia Walser e Dea Loher. Esponenti del cosiddetto «nuovo realismo», questi autori e autrici per lo più quarantenni attingono la materia prima per le loro opere dall'attualità e dalla quotidianità, imbattendosi inevitabilmente con i temi esistenziali tipici del nostro presente: crisi della famiglia, incomunicabilità tra le generazioni e tra i sessi, materialismo galoppante, trivialità crescente dei costumi e vari fenomeni di isteria collettiva. Fedeli formalmente allo sperimentalismo e ibridismo proprio della post-drammaturgia, rompono sovente l'unità spaziale e temporale a favore di una scrittura frammentata e per episodi, dove l'intrecciarsi di fragili e disperate esistenze conta più della storia stessa.

Tra sociologia ed economia

È il caso di *Unschuld* (Innocenza) o di *Das Leben auf der Praça Roosevelt* (La vita in piazza Roosevelt) di Dea Loher, autrice tedesca tra le più premiate e rappresentate ma anche assai discussa. Definita da Michael Börgerding di *Theater Heute* come «la Cassandra della drammaturgia del presente,

Quattro drammaturghi intorno ai quarant'anni, Falk Richter, Marius von Mayenburg, Theresia Walser e Dea Loher, rappresentano le tendenze dominanti nel teatro tedesco odierno - Con una scrittura nervosa, piena di materiali estratti dalla realtà e povera di trama

il cui linguaggio possiede la rabbia della tragedia ma che soprattutto incarna l'ultima o la prima (a seconda del punto di vista) rappresentante del teatro politico» Dea Loher ha stretto da anni un sodalizio con Andreas Kriegenburg, regista di numerosissime sue opere andate in scena al Thalia Theater di Amburgo. Uno di questi è appunto *Unschuld* del 2003, una fitta rete di piccole storie di omicidi e di suicidi dai margini della nostra società che si intrecciano in diciannove scene piene di dolore e di comicità disperata.

Das Leben auf der Praça Roosevelt (2004) è invece un affresco della vita della megalopoli brasiliana San Paolo, visto attraverso gli occhi di un povero diavolo disoccupato. Scritto dopo aver condotto approfondite ricerche sociologiche sul Brasile, terra adottiva della drammaturgia, il testo è il collage delle esistenze di un pugno di individui le cui vicende vengono mescolate e confuse sapientemente dall'autrice attraverso *flash back*, salti concettuali e temporali. Il risultato è di unire i vivi ai morti e di rompere di continuo l'illusione teatrale, attingendo a piene mani dalle tecniche di straniamento di brechtiana memoria. Non solo questo artificio ma anche l'uso di un linguaggio laconico e la scelta di particolari tematiche hanno fatto collocare l'autrice nel solco del maestro del Berliner Ensemble. In *Olgas Raum* (Lo spazio di Olga) del 1992 parla dell'inutile lotta di una ebrea comunista contro il nazismo, *Leviathan* del 1993 indaga i meccanismi che hanno portato la brillante giornalista Ulrike Meinhof a diventare una terrorista della Raf, mentre *Fremdes Haus* (Casa straniera) del 1995 tratta dei movimenti per la liberazione nella ex Jugoslavia. Ne *Il terzo settore* (2001) l'autrice illustra invece i meccanismi di pressione e di potere sotto il tetto domestico mentre a fare da cornice è un sistema dove il perseguimento della felicità è votato al fallimento, Dio è assente e i rapporti umani sono sempre più smaterializzati e lontani.

Non al mondo dei servizi ma a quello del *counseling* si è ispirato Falk Richter, celebrato autore e regista della Schaubühne di Berlino, per uno dei suoi testi più apprezzati e significativi dal titolo *Unter Eis* (Sotto ghiaccio). Quest'opera fa parte insieme a *Electronic City* (Città elettronica), *Weniger Notfaelle* (Meno situazioni di emergenza) e *Hotel Palestine* del ciclo *Das System*, realizzato tra il 2003 e il 2004 per la Schaubühne di Berlino, dove Richter lavora come *Hausautor* e regista. Il ciclo rappresenta una disanima del sistema di vita occidentale, esplorato e messo in discussione sotto vari punti di vista. Non a caso il sottotitolo di *Unter Eis* è «Il nostro modo di vivere», ossia la frase pronunciata da Gerhard Schröder in un discorso in cui difendeva l'intervento tedesco in Afghanistan in nome della salvaguardia del modello (e tenore) di vita del primo mondo. Ne deriva un testo sull'economia di guerra interna al sistema, dove per rimanere a galla e non essere spinti al margine bisogna prevaricare e usare il prossimo.

Il linguaggio, data la vicinanza dell'autore al mondo dell'alta economia attraverso la figura del padre, influente uomo d'affari, risulta un mix tra poeticità, ricordi, elementi autobiografici e il lessico freddo, impersonale e incredibilmente ridondante del *counseling*. In *Verstörung* (2006), uno dei suoi ultimi testi, tratteggia una favola natalizia postmoderna, ambientata in una notte di Natale apocalittica dove tutto va a catafascio e in primo luogo il nuovo modello di famiglia *patchwork*, allargata in cui nessuno riesce a scampare alla solitudine e alla carenza di amore.

Senza compromessi, con ironia

Altro rappresentante celebrato della nuova drammaturgia tedesca "politica" è Marius von Mayenburg, acclamato sia in patria che all'estero, per opere come *Feurgesicht* (Faccia di fuoco del 1998), *Das kalte Kind* (La bambina fredda del 2002) o *Parasiten* del 2000. Il 35enne autore di Monaco, parte anch'egli dell'*entourage* di Thomas Ostermeir con il quale fu uno dei direttori artistici della Baracca, predilige gli aspetti malati, estremi e sordidi della realtà e delle relazioni umane, con il risultato di creare testi crudi, cinici e profondamente esistenziali. Il teatro per Mayenburg è infatti l'unico luogo dove è possibile non scendere a compromessi, dove i conflitti umani possono essere "agiti" fino in fondo e portati alle estreme conseguenze. Per questo motivo sesso, violenza fisica e psicologica, morte, avidità, pulsioni autodistruttive e sadismo sono temi ricorrenti nelle sue opere, dove anche il linguaggio improntato al realismo si concede raramente intarsi poetici. Come nel suo recente lavoro *Der Hässliche*, un'esilarante satira sull'identità e la ricerca della bellezza, con le conseguenze grottesche e paradossali che ciò può portare nell'era del *lifting* e della chirurgia plastica. Per chiudere questa breve carrellata di giovani autori tedeschi cosiddetti "neo-realisti" non si può non menzionare la quarantenne Theresia Walsler, definita dal "Süddeutsche Zeitung" come l'autrice contemporanea tedesca con il maggior "senso per la lingua". La sua attenzione alla realtà si concentra sugli aspetti "minimi" e triviali dell'esistenza perché, come ha dichiarato più volte, «i grandi temi macroscopici e i conflitti mondiali appartengono ad altri media e ad altre fonti ma non al teatro». Con uno stile leggero, e grande senso della comicità crea con i suoi drammi conflitti quotidiani polifonici.

Il linguaggio da lei utilizzato, sempre permeato da una comicità grottesca e da una sottile ironia, scaturisce spontaneamente dai personaggi stessi in base a un processo imprevedibile. Proprio in questa incontrollabilità risiede la bellezza dello scrivere testi teatrali, attività che Theresia Walsler paragona a un viaggio di cui non si può conoscere la meta. I suoi testi sono quasi sempre tragicomici e grotteschi, come *King Kong Tochter* del 1998, ambientato in un ospizio, o *Wandernutten* (2004), testo sul conflitto e l'incomunicabilità tra i sessi, o ancora il più recente *Die liste der letzten Dinge*, la lista delle ultime cose da fare prima del suicidio di coppia programmato di una casalinga frustrata e di una donzella *cool* modello *Mtv generation*. ■

In apertura una scena di *Das Leben auf der Praça Roosevelt*, di Dea Loher, in questa pag. gli interpreti di *Feurgesicht*, di Marius von Mayenburg, regia di Oskar Korsunovas.



Roland Schimmelpfennig ci introduce all'interno della sua bottega creativa di scrittore che chiede la complicità dello spettatore, che crede nell'attualità del dramma e nei poteri demiurgici della parola

IL MONDO CREATO attraverso il linguaggio

di Davide Carnevali

Roland Schimmelpfennig è uno degli autori di punta della nuova drammaturgia tedesca. Nato a Göttingen nel 1967, è stato *dramaturg* alla Berliner Schaubühne; attualmente lavora stabilmente alla Deutsches Schauspielhaus di Amburgo. Tra le sue opere ricordiamo: *Fisch um Fisch* (Pesce dopo pesce), 1997; *Die arabische Nacht* (La notte araba), 2001; *Vorher / Nachher* (Prima/Dopo), 2002; *Für eine bessere Welt* (Per un mondo migliore), 2003; *Die Frau von früher* (La donna di prima), 2004.

HYSTRIO - Spesso nei suoi testi gioca ironicamente con un tema fondamentale per un autore: quello del peso delle parole - penso ad esempio a *Die Frau von früher*, in cui tutto fa leva su una promessa non mantenuta. Ma le parole hanno ancora un peso?

ROLAND SCHIMMELPFENNIG - In teatro - o almeno nella mia maniera di scrivere per il teatro - le parole creano immagini. Allora sì, hanno un peso, un peso tremendo. Ma naturalmente... cos'è una parola, cos'è davvero una promessa? Non è nulla. Solo un suono. Niente di più.

HY - Riscrivendo tempo e spazio, interagisce con il pubblico, manipola il suo punto di vista: una strategia fondamentale non solo all'interno della costruzione del testo, ma anche e soprattutto nella costruzione dello spettatore. So che quella che sto per usare è una parola pericolosa, ma crede che si possa parlare di una sorta di "educazione" a guardare il mondo attraverso una nuova prospettiva? Ritiene di avere, in quanto dramaturg e drammaturgo, una sorta di "responsabilità" - altra parola pericolosa - nei confronti del pubblico?

R.S. - Il pubblico di *Die Frau von früher*, per esempio, ha la possibilità di ri-pensare, riconsiderare la scena, lo spettatore deve completare nella sua mente il gap tra le scene, prima che l'opera completi la storia. Ma non credo che questo procedimento si possa definire "educativo", quanto piuttosto "umano": se l'opera funziona - qualsiasi opera - nello spettatore scatta un meccanismo di identificazione. Questa è l'unica responsabilità che accetterei: prendere la gente sul serio. Includere il pubblico. E non creare qualcosa di ermetico.

HY - Pensa che *Die Frau von früher* - ma anche *Für eine bessere Welt*, che presenta alcune affinità strutturali, per la

concezione del tempo e la sua circolarità - si possa definire come una "tragedia contemporanea"? Pensa che sia ancora possibile scrivere tragedia, oggi?

R.S. - Certamente! E perché non dovrebbe essere possibile? Perché la tragedia dovrebbe morire? La televisione si serve continuamente dell'elemento tragico.

HY - Molti dei procedimenti drammaturgici che caratterizzano il suo stile - e torno sulla frammentazione della storia, la costruzione non lineare del tempo e dello spazio, la moltiplicazione del punto di vista - approssimano la sua ricerca alle teorie di Lehmann sul teatro post-drammatico. So che tutto questo potrà sembrare un tantino teorico, ma... cosa ne pensa a riguardo?

R.S. - A essere sincero, non saprei. "Post-drammatico", come termine, è un nonsenso. Se c'è un attore e uno spettatore, allora si crea un "dramma". È così semplice. Può essere che i testi siano più "moderni" o più "post-moderni", perché combinano differenti stili, o perché il personaggio in senso tradizionale si dissolve. Ma non è niente di nuovo. Ciò che accade nel *Sogno di una notte di mezza estate*, quando i commedianti mettono in scena la storia di Piramo e Tisbe, quello è post-drammatico.

HY - Per quel che riguarda il personaggio, a esempio, nelle sue opere è difficile identificarne uno come protagonista, una figura che si faccia carico della storia...

R.S. - Hmm, è vero. In generale nelle mie opere manca qualcosa come il protagonista centrale. Tutti i personaggi sono più o meno sullo stesso livello. Non mi so spiegare il perché... Succede.

HY - Uno di quelli che più incuriosisce è sicuramente *Die Frau die sich ständig verändert* (*La donna in continua trasformazione*) in *Vorher/Nachher*. I suoi imprevedibili cambi di forma e personalità mi sembrano molto indicativi nel descrivere l'individuo contemporaneo.

R.S. - Sì, e credo sia uno dei miei personaggi meglio riusciti, insieme a *La ragazza con i capelli rossi* che non riesce mai a passare l'esame della patente. Quando *Vorher/Nachher* fu montato ad Amburgo, *La donna in continua trasformazione* avrebbe voluto la parte di *La ragazza con i capelli rossi*, e viceversa. Si invidiavano a vicenda. Non è fantastico?

HY - Spesso il finale nelle sue opere non è "conclusivo", non è un vero e proprio punto d'arrivo. Un altro indizio di non linearità?

R.S. - Penso che molti dei miei finali siano una conseguenza lineare del procedimento e della ricerca che l'opera propone. Possono essere strani, ma credo che siano logici. Spesso fanno riferimento all'inizio dell'opera, come uno specchio.

HY - Pensando a *Die arabische Nacht* o *Für eine bessere Welt*, i suoi lavori sono certamente un buon esempio di come la drammaturgia necessiti di un dialogo con la scena. Qual è la sua opinione riguardo il cambio di ruolo che il testo teatrale ha attraversato negli ultimi anni?

R.S. - Difficile da dire. Come le accennavo prima, citando l'esempio di Shakespeare: credo che uno degli elementi centrali del dramma sia aprire un dialogo, creare un mondo attraverso il linguaggio. È sempre stato così. E lo sarà sempre.

HY - Per finire, una domanda complicata, naturalmente. Quali pensa che siano i compiti del teatro rispetto alla società contemporanea? In che misura è possibile un teatro "politico", nel senso di un teatro per la comunità?

R.S. - Il teatro sarà sempre qualcosa legato alla comunità. È fatto per "la gente". Ma... è sempre difficile pensare ai compiti dell'arte. E il teatro è arte. Qual è l'obiettivo dell'arte? Creare e trasmettere energia. ■

Schimmelpfennig/Genova

UNA BELLA ADDORMENTATA nel condominio della solitudine

È davvero uno strano, intrigante oggetto drammaturgico questo *Notte araba* del quarantenne tedesco Roland Schimmelpfennig, autore sulla cresta dell'onda nel suo paese, ma ancora poco conosciuto in Italia, scelto con innegabile fiuto da Sergio Maifredi. Ha la struttura di uno stralunato e poetico oratorio per cinque voci recitanti, che intrecciano segmenti dei loro rispettivi monologhi in una partitura straniante, dove non c'è soluzione di continuità tra realtà, sogno e descrizione didascalica di luoghi e tempi. Forse per aver conosciuto Istanbul grazie a un tirocinio giornalistico, forse per il miscuglio di etnie che popolano le periferie delle grandi città tedesche, fatto sta che Schimmelpfennig riesce a unire nel suo testo un gusto da *Mille e una notte* del terzo millennio allo squallore degradato di casermoni popolari affogati nel cemento, dove fa un gran caldo e magari manca l'acqua a causa di un guasto alle tubature. Al settimo piano di uno di questi Franziska, che non ricorda nulla della sua vita, come ogni sera, si addormenta sul divano. Fatima, la sua coinquilina, aspetta, come ogni sera, la visita del fidanzato Kalil, che rimane chiuso in ascensore. Il portinaio Lomeier sale di piano in piano alla ricerca del guasto idraulico e Karpaty, il vicino guardone del condominio di fronte, si ritrova imprigionato in una bottiglia di cognac mentre cerca di avvicinarsi a Franziska. È lei, immemore bella addormentata, l'inconsapevole calamita delle azioni dei tre uomini, che vorrebbero risvegliarla con un bacio. Ma la bottiglia di cognac si frantumerà al suolo, Kalil verrà accoltellato dalla fidanzata gelosa e solo Lomeier, benché vecchio e brutto, riuscirà a rompere il sortilegio o forse ne verrà risucchiato. Con intelligenza registica Maifredi sceglie una chiave di lettura evocativa e straniata, limpida ed efficace. Su una scena completamente spoglia i cinque bravi interpreti stanno seduti, rivolti al pubblico, su gradoni di cemento armato. Non si guardano, non interagiscono tra loro, essendo il testo privo di una struttura dialogica, eppure, con impeccabile ritmo recitativo, riescono a dare vita a un microcosmo strambo ma compatto, dove si intrecciano sogno e realtà, amore e solitudine, humor e malinconia. *Claudia Cannella*

NOTE ARABA, di Roland Schimmelpfennig. Traduzione di Umberto Gandini. Regia di Sergio Maifredi. Scene di Emanuele Conte. Con Andrea Cosentino, Jurij Ferrini, Lisa Galantini, Simonetta Guarino, Rosario Lisma. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

In apertura una scena di *Notte araba*, di Roland Schimmelpfennig, regia di Sergio Maifredi.

Pollesch/Berlino



LA PERDITA DI FASCINO nell'era della globalizzazione

di Philippe C. Benedetti

Quest'anno, a Santarcangelo, ci sarà anche René Pollesch con *Tod eines Praktikanten*. Nato nel 1962, è uno tra i più giovani drammaturghi-registi di spicco del teatro europeo. Dirige il Prater Theater, uno dei palcoscenici della Volksbühne nel cuore di Prenzlauerberg, un quartiere del centro di Berlino abitato dalla classe media e da molti precari, pieno di hotel di lusso e normali botteghe, di scritte fluorescenti abbaglianti e offerte vergate a mano, cellula mutante di un mondo avviato verso la globalizzazione. In alcuni suoi spettacoli si ha veramente l'impressione di trovarsi lì, fuori dal Prater, sulla Kastanienalle. E Pollesch, uomo di teatro completo, è uno strenuo oppositore del mondo globalizzato: i suoi lavori sono atti di condanna pieni di sensibilità e umana comprensione per le vittime della pressione deformante dell'attuale politica economico-sociale.

René Pollesch, l'ultimo artista-contrò cresciuto nella Volksbühne, autore e regista di testi che si sviluppano in stretto contatto con il collettivo degli attori, compone spettacoli che mettono in scena le conseguenze della nuova economia e la perdita d'identità degli esseri umani

Nei non luoghi

Si guardi, per esempio, il mondo che affiora in *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* (*Heidi Hoh non lavora più qui*). È un mondo in cui il lavoro dipendente e il luogo di lavoro, che nello spettacolo si riassume in un personal computer, ovvero in un non luogo, sconfinano nella vita degli individui fino ad appropriarsene. È un orizzonte virtuale, che perciò non ha più confini: entra in casa, nell'intimo delle persone.

Allo stesso modo, in *Cappuccetto Rosso* si parla di individui che vivono separati dalla loro vita. Nello spettacolo Maria Tura, una grande attrice polacca, perde il suo fascino abituale. Le accade durante una prova della pièce *Die Nazischickse* (*La Naziborghesuccia*). A quel punto nasce in lei la consapevolezza di aver smarrito, con le sue attrattive, l'unica possibilità che aveva per accedere al successo e ai soldi, fino a una coscienza

acuta di fallimento.

Il teatro di Pollesch non manca di elementi rappresentativi, ma si contrappone a qualsiasi forma di teatro della rappresentazione. Egli nega ogni forma scenica in cui si vogliono rappresentare i conflitti sociali, tanto da ridurli a oggetti da esposizione cristallizzati, senza alcuna possibilità di elaborazione. Pollesch sostiene apertamente che è indispensabile evitare che il "sociale" sia limitato a essere un mero elemento da esibire. Ugualmente si distacca dal cosiddetto buon teatro di rappresentazione, criticandolo fortemente. Chiara ed eloquente è una frase contenuta in *Cappuccetto Rosso*, che dice: «Non vorrete mica che adesso mi occupi di una tale merda di chiara ispirazione borghese, per di più in pubblico».

In spettacoli come *Pablo in der Plusfiliale* (2004) l'atto di accusa al capitalismo vive dell'energia diretta degli attori, in un impianto scenico multimediale, che spesso sottrae la realtà dei corpi per offrirli solo come simulacri, simili a tutti gli altri che affollano l'universo del valore di scambio. Come ha scritto il critico Andreas Rossman «è una telenovela a mo' di clip, a metà tra il *trash* e la teoria, tra il linguaggio del web e quello della pubblicità, si presenta con i colori sgargianti del *look* retrò degli anni '70, la cui musica melodica accompagna i suoi testi. Non c'è trama, non ci sono soggetti né offerte di identificazione». In *Telefavela* (2004) il regista utilizza gli stilemi della telenovela per raccontare la realtà di una famiglia di San Paolo del Brasile.

Testi che nascono in scena

A proposito delle scelte che Pollesch fa come autore, è interessante esaminare ciò che dichiara durante una conferenza tenuta al Rotesalon della Volksbühne nell'autunno 2006, dove dice che nelle sue messe in scena sono i testi che si devono adattare all'attore. Se qualcosa crea contrasto viene inesorabilmente tagliato dallo spettacolo e questo vale anche per gli altri elementi dell'allestimento. Nel corso della conferenza rivela come lui, nella sua funzione di regista, si sforza d'interferire il meno possibile nel lavoro dello scenografo, del costumista, dell'attore. Ognuno di questi ruoli, nel suo teatro, deve agire in autonomia. Alle prove Pollesch parte dando delle direttive, che devono essere comprese dagli attori al punto da appropriarsene e da svilupparle secondo la natura di

ciascuno. Tutto sta, continua durante la conferenza, nel ritrovarvi dentro quegli elementi che si ricollegano alla propria vita e su quella base edificare il proprio lavoro.

In un'intervista a *Die Zeit* Pollesch rivela che i titoli per lui sono molto importanti: è come se da essi ricevesse un incarico, la possibilità di analizzare le cose sotto un'altra luce. Cita come esempi l'icasticità di *La solidarietà è un suicidio* e *La città come bottino*. Nei suoi lavori la scelta del titolo precede la scrittura del testo: una volta trovatone uno, l'opera deriva di conseguenza.

I testi di Pollesch nascono durante le prove. Si lascia moltissimo ispirare dagli attori. I temi e le idee vengono elaborate ed entrano nello spettacolo solo se si "incontrano" con gli attori, mentre tutto ciò che entra in contrasto viene eliminato.

Scrittura e spettacolo si sviluppano contemporaneamente, spesso protrandosi ben oltre la prima. E questo è un processo intimo, che lega indissolubilmente gli attori al testo. Per questo motivo Pollesch non cede mai i suoi copioni per altre messe in scena. ■

alla Volksbühne

Inchiesta sulla morte di un precario

Siamo andati a vedere l'ultima creazione di René Pollesch, *Tod eines Praktikanten* (morte di uno stagista), dopo che la *Telefavela* vista a Parigi ci aveva lasciato qualche perplessità. Avremmo ritrovato lo stesso piatto universo dove virtualità della tv e realtà sono ormai talmente fuse da non permettere distinzione? La stessa piatta recitazione e piatta messa in scena che forse erano coerenti con questo messaggio

ma che spingevano anche a chiederci che senso aveva allora la scelta del medium teatrale? In parte sì, in parte no. Rispetto allo spettacolo parigino, Pollesch sembra voler subito instaurare una più varia dialettica di spazi e punti di vista: il palco è diviso in due da un'effimera barriera di pannelli e le tre attrici protagoniste, che si muovono tra l'uno e l'altro spazio, s'inseguono armate di una telecamera le cui immagini vengono riprese sull'ormai immancabile megaschermo; dietro i pannelli, la sagoma in gesso di quello stagista, di quell'ultimo anello della catena del precariato, la cui assenza, anche da morto, è significativa della sua atroce nullità. Come sulla deforestazione sentiamo solo il parere di Greenpeace o degli scienziati europei e americani, e quasi mai quello degli indigeni, così anche questa morte ci sarà raccontata e rappresentata da qualcuno esterno ai fatti. Le attrici iniziano allora un'inchiesta che presto riprende gli stilemi di *Telefavela*: dialoghi gridati, fusione tra fiction e realtà, solo che la telenovela questa volta è molto più ampia e comprende tutto il sistema di rappresentazione e informazione che più che riflettere il mondo, ormai sembra direttamente crearlo. Nel calderone finiscono la Merkel (molto *cool*, quanto lo era prima Schröder), Wolfgang Tillmans, gli architettini falsamente impegnati che abitano Kastanienallee (strada dove ha sede il Prater, distaccamento della Volksbühne dove si svolge lo spettacolo) e il caso Litvinenko, classico esempio di come l'informazione si appoggi ormai su schemi prettamente hollywoodiani - in questo caso *007 dalla Russia con amore*. Il nostro povero stagista non trova spazio in tale patinato copione e di lui non può mostrarsi che la sagoma in gesso, almeno dotata di fascino cinematografico. Viene un po' il dubbio che, tutto eccitato dalla baudrillardiana "disparition de la réalité", neppure a Pollesch interessi poi più di tanto... Quanto alle attrici, sono certamente molto belle, ma per giudicare la loro bravura aspetteremo altre e più ardue prove. *Filippo Bruschi*

TOD EINES PRAKTIKANTEN, testo e regia di René Pollesch. Scene di Bert Neuman. Camera di Ute Schall. Con Inga Busch, Christine Gross e Nina Kronjager. Prod. Volksbühne, BERLINO.

In apertura una scena di *Pablo in der Plusfiliale*, di René Pollesch (foto: Thomas Aurin); in questa pag. un'immagine da *Tod eines Praktikanten*, testo e regia di René Pollesch.



festival Intercity/Italia



ALLA SCOPERTA delle scritture del mondo

di Francesco Tei

New York, Mosca, Stoccolma, Budapest, Montreal, Madrid, Lisbona, Londra, Parigi, Berlino, Atene, San Paolo, Edimburgo, Toronto: sono le città cui sono state dedicate, nell'ordine, le edizioni del festival "Intercity" del Laboratorio Nove di Sesto Fiorentino. Il 2007 è l'anno del ventennale di questo festival, dalla molta progettualità e dai pochi fondi, che fa base al Teatro della Limonaia di Sesto, e si è segnalato per la formula, che a spettacoli provenienti dalla città in questione affianca messe in scena in italiano di testi della nazione "visitata", curate da un

Compie vent'anni il festival "Intercity", inventato dalla compianta Barbara Nativi e dai suoi compagni del Laboratorio Nove di Sesto Fiorentino - Ripercorriamo con Dimitri Milopulos la storia e le prospettive di una rassegna che ha fatto conoscere in Italia importanti realtà della drammaturgia e della scena internazionale

regista di quel Paese: e ancora, prevede letture e *mises en espace* di testi di autori in genere emergenti, a comporre una panoramica ancora più ampia della produzione teatrale del Paese straniero scelto. I vent'anni saranno festeggiati in un modo particolare, al prossimo "Intercity" in programma fra settembre e ottobre, come ci spiega Dimitri Milopulos, scenografo della compagnia del Laboratorio Nove ma anche responsabile artistico del festival dopo la scomparsa della regista e autrice Barbara Nativi, anima della manifestazione: «Dedicheremo il festival a tutte le città frequentate fino a oggi. In varie forme, ovviamente. Per Atene e Stoccolma abbiamo già individuato autori da leggere. Mentre le nostre nuove produzioni saranno firmate da Patrice Bigel, che nel primo "Intercity-Parigi", nel 1998, diresse *Molte notti ci hanno divisi* di Jean Baudrillard, e da Rodrigo García. Siamo stati noi i primi a portarlo in Italia, con *Patè di ragazza*, nel 1994 a "Intercity-Madrid"».

HYSTRIO - Una delle molte vostre "scoperte"...

DIMITRI MILOPULOS - Sì, io penso sia questa la nostra funzione, l'identità del festival. Trovare quello che è nuovo. Non avrebbe senso, per noi, oggi, portare - a esempio - un Robert Lepage: è stato giusto invitarlo nel '92, quando in Italia era

sconosciuto, con *Les aiguilles et l'opium*. Oggi sta ai grandi festival ospitarlo.

HY - *Sempre più, negli anni, "Intercity" ha trovato un'identità...*

D.M. - Sì, abbiamo capito col tempo che il cuore del festival doveva essere la drammaturgia: all'inizio non avevamo fatto una scelta precisa, anche se già nelle prime edizioni era stato dato molto spazio agli autori. La svolta c'è stata con il primo "Intercity-Montreal", nel '92. Come facciamo ogni volta, siamo andati molti mesi prima sul posto, a vedere spettacoli e a compiere una *full immersion*, in gruppo, nel mondo teatrale della città cui veniva dedicato il festival. Ovviamente, noi ci appoggiamo anche ai teatranti del posto, e in parte alle istituzioni teatrali, per avere indicazioni e consigli. Ebbene, i quebecchesi ci portarono una pila impressionante di copioni, testi di loro autori: «Leggetevi questi intanto - dissero, - poi ve ne porteremo altri». Entrando in contatto con il mondo del teatro di Montreal, abbiamo scoperto una nuova dimensione: un modello fatto di spettacoli nella grande maggioranza di autori contemporanei, viventi, anche nuovi e emergenti, e solo in piccola parte di messe in scena di classici. Da noi, invece, Shakespeare, Goldoni, Pirandello sono la norma, e la nuova drammaturgia è l'eccezione. Dovrebbe essere il contrario, come è in moltissimi Paesi.

HY - *Così, quindi, è nata la vostra vocazione... E oggi?*

D.M. - Un obiettivo che stiamo, di fatto, raggiungendo è quello di fare - attraverso il festival - del Teatro della Limonaia anche un punto di riferimento, un centro dedicato alla drammaturgia. Non a caso abbiamo sempre tenuto molto a pubblicare i testi, con Ubulibri o magari in proprio nei quaderni di "Intercity Plays". È venuto qui, giorni fa, un regista irlandese, che cercava da noi testi di nuova drammaturgia che lo interessassero, tra quelli dei nostri vecchi festival.

HY - *Le vostre edizioni più riuscite, per molti, sono state quelle dedicate a Paesi considerati "minori", o comunque la cui produzione teatrale era più sconosciuta: siete d'accordo?*

D.M. - In parte sì. Forse i festival meno azzeccati - non per le cose viste, ma in generale - sono stati, a parere mio, quelli dedicati a Berlino o a Parigi. Perché in quel momento quello che accadeva in quelle città era relativamente conosciuto, almeno al mondo teatrale. Non fu, invece, il caso di Londra: quando abbiamo fatto Intercity-London, nel 1996 e '97, era una realtà in grande fermento, dove c'era molto di nuovo, di fortemente innovativo da far conoscere qui... Basti pensare a Mark Ravenhill e Sarah Kane.

HY - *Già, un'altra delle grandi "scoperte" di "Intercity". Come l'avete trovata?*

D.M. - Tra i testi che leggevamo, in preparazione del festival - abbiamo un ampio comitato di lettura, che valuta e scheda i copioni - c'era il suo *Blasted*. Era stato scartato, non dirò da chi: diciamo da uno di noi. Io trovai quel copione, in un angolo, fui attratto dal titolo e mi misi a leggere. Anche se era in inglese, non riuscii a staccarmi dal testo di Sarah fino a quando non

lo ebbi finito. Quando poi siamo andati a Londra, ci siamo recati dal suo agente. Un grande ufficio, molto formale. Nella stanza, accanto all'agente, c'era una ragazzina, una biondina un po' timida che pensavamo fosse una segretaria. Invece era lei.

HY - *I panorami teatrali cambiano. È importante anche incontrare una città in un dato momento...*

D.M. - Certamente. Penso a Mosca. Noi siamo stati là in un momento storico - e quindi culturale - irripetibile. Il festival l'abbiamo fatto nel 1989, al culmine dell'era gorbacioviana, pochi mesi prima del crollo del muro di Berlino. E quindi abbiamo trovato una vitalità teatrale - e anche un clima - straordinari.

HY - *Quali saranno i prossimi Intercity?*

D.M. - Prima o poi ne arriverà uno su Dublino. Abbiamo avuto richieste ufficiali per Amsterdam, con istituzioni teatrali e culturali del luogo che ci hanno contattato e una delegazione che è venuta qua da noi: stiamo per fare una prima missione esplorativa. Ma un orizzonte più lontano e sconosciuto, e quindi più affascinante, al quale guardiamo è quello della Georgia: abbiamo già gettato le basi di un "Intercity-Tbilisi", o di un festival dedicato a varie repubbliche ex sovietiche.

HY - *Perché non tornare in qualche città già frequentata in passato?*

D.M. - Nel nostro festival, c'è sempre una sezione "Back to...". Mi piacerebbe, comunque, ritornare a Mosca, vent'anni dopo. Perché certo la Russia è il Paese che è più cambiato, in questo frattempo, e quindi ci interesserebbe vedere che succede lì, scoprire il suo teatro di oggi. Molto meno mi piacerebbe tornare a New York: teatralmente è solo un grande mercato.

HY - *A proposito di mercato: nelle vostre visite nella città cui dedicherete il festival a chi fate riferimento? Alle strutture ufficiali o invece cercate solo nell'"off"?*

D.M. - Quello che conta, per noi, è una presa di contatto libera, diretta. Giudichiamo da soli. Hanno le stesse possibilità di essere scelti sia il grande regista, e l'autore famoso, che il piccolo gruppo o l'autore ventenne. E questo piace ai teatranti.

HY - *Per un festival di drammaturgia, che propone i testi in italiano, un punto nodale è quello delle traduzioni...*

D.M. - Le traduzioni sono tutto. Ce le facciamo da soli, o comunque ci rilavoriamo sopra. Alcuni testi li abbiamo tradotti anche tre volte, alla ricerca di una versione adeguata. Deve essere l'equivalente dell'originale da ogni punto di vista, dal tipo di linguaggio alla teatralità al ritmo. Un testo in inglese deve essere reso in maniera il più possibile identica anche in italiano, che pure è una lingua molto più verbosa, dai ritmi molto meno rapidi e taglienti. È difficile, ovviamente, ma necessario. È anche una questione di rispetto per l'opera. Quando incontrammo *A casa con Claude*, di Renè Daniel Dubois - rappresentato in "Intercity-Montreal 1992" - rimanemmo subito conquistati da questo lavoro, e lo facemmo tradurre. Al momento delle prove, della prima lettura, non ci piaceva più: gli attori contestavano la scelta di quel testo, e avevano ragione. Il dramma era irriconoscibile, aveva perso tutte le sue caratteristiche. Fu necessario ritradurlo. ■

In apertura una scena di *Crave-Fame*, di Sarah Kane, nella versione di Laboratorio Teatro Nove, regia di Barbara Nativi.



PER I SENTIERI

DELLA TRADUZIONE

autori italiani all'estero

Da Letizia Russo a Londra e a Lisbona a Spiro Scimone alla Comédie Française, passando per Paravidino, Gabrielli, Celestini, Emma Dante e Perrotta: l'ultima generazione di scrittori italiani di teatro, spesso anche attori o registi, è proiettata in Europa, con residenze, pubblicazioni, tournée e nuovi allestimenti

di Patrizia Bologna

Un numero non esiguo di drammaturghi italiani sta suscitando interesse in Europa. Se l'attenzione prestata da Francia e Portogallo sembra dettata da una generale propensione per le contaminazioni culturali, l'Inghilterra appare maggiormente attratta da stilemi che rimandano ad autori locali. Si tratta, in tutti i casi, di scritture che possiedono un forte senso di necessità, non attraverso la sola descrizione, ma spesso attraverso l'evocazione. L'universo di questi drammi si dipana tra fantasia e verità, tra crudeltà e ironia, tra amara tristezza e svagata leggerezza, tra tragico e comico, dando vita a un intenso realismo poetico. Letizia Russo, ventisettenne romana che ha raggiunto la notorietà nel 2001 con *Tomba di cani*, intrattiene fertili rapporti con vari paesi. Dopo aver partecipato all'International Summer Residency del Royal Court Theatre, nel 2004 il National Theatre di Londra le commissiona *Death End*. Numerosi suoi testi sono

stati tradotti in francese e pubblicati presso L'Arche Editeur; in tedesco presso Kiepenheuer, in portoghese presso Livrinhos de Teatro. A proposito dell'attività di traduzione la Russo afferma: «Esistono ostacoli insormontabili che riguardano principalmente lo stile. Trovare lo stesso tipo di musica dall'italiano a un'altra lingua è molto complesso. Spesso si predilige la comprensione alla musicalità. Io prediligo sempre il contrario. Si rafforza sempre più, in me, l'idea che un lavoro vero di traduzione possa essere fatto, per il teatro, solo da un altro autore, come succede per la poesia. Sono disposta a lasciare che il mio testo venga "tradito", se nella lingua d'arrivo esso assume un aspetto perfettamente plausibile e scavalchi il fosso della "traduzione", che maschera comunque un'impossibilità di trasmettere il testo nella sua verità più profonda». Una verità che, nei drammi della Russo, si esplica in una scrittura slabbrata ma altamente materica, densa di echi popolari e abitata da personaggi in bilico tra

regno dei vivi e regno dei morti, nella perenne attesa di qualcosa che non arriverà.

Un simile stile quotidiano che riecheggia i discorsi ascoltati per strada - frutto, in realtà, di un'accurata operazione di cesello - caratterizza i testi di Fausto Paravidino. La scrittura ricorda certi autori inglesi, tra cui Pinter, Bond, Kane. Le pièce (commedie, tragedie, drammi polizieschi, monologhi cronacistici) sono ambientate in spazi chiusi, quasi claustrofobici che ne enfatizzano la vigorosa ironia o la straziante monotonia. Dopo i successi italiani, nel 2001 il Royal National Theatre gli commissiona *Noccioline*, mentre lo stage estivo del Royal Court ha come esito *Genova 01*. *Genova 01* (tradotto da Gillian Hanna e prodotto dal Royal Court) viene rappresentato in Inghilterra nel febbraio 2002, mentre *Nuts*, prodotto dal National Theatre, debutta nel luglio 2002. Diversi titoli di Paravidino - editi in Italia da Ubulibri - sono stati tradotti e pubblicati in tutta Europa, mentre numerose sono le messinscene straniere di suoi testi a opera di molti registi tra cui Stanislas Nordey, Patrick Bebi, Jules-Henri Marchant, Dietrich Sagert, Denis Maillefer, Wulf Twiehaus, Cassio Santiago, Jorge Silva Melo, Marcus Azzini, Florian Sitbon.

Mondi sarcastici o reclusori

Intensi rapporti con il mondo anglosassone intrattiene anche Renato Gabrielli che ha realizzato, con ironia e sarcasmo, testi capaci di riflettere la paradossalità della società in cui viviamo, assorbita da *e-commerce* e *chat*, da ipertecnologia e globalizzazione. La prima attenzione estera verso Gabrielli risale agli anni Novanta, quando il regista Mauricio Paroni de Castro presenta a São Paulo *Lettere alla fidanzata*, mentre Gianni Ratto trasforma *Moro e il suo boia* in *Morus e o seu carrasco*. Nel 2002, *Giudici* viene presentato con sopratitoli in tedesco a Heidelberg. La collaborazione con l'estero più duratura inizia circa tre anni fa e riguarda la Scozia: *Qualcosa trilla* (2001) viene tradotto da Margaret Rose per il "Fringe Festival" di Edimburgo. Fondamentale nel percorso di Gabrielli l'incontro con la compagnia scozzese Suspect Culture - di cui è *associate artist* - per cui scrive *A different language* che debutta al Tron Theatre di Glasgow nel febbraio 2005. A proposito di questa esperienza, l'autore afferma: «Farsi tradurre o autotradursi è un'avventura stimolante se, al confronto con una lingua diversa, si sovrappone quello, più ampio, con una diversa cultura teatrale nel suo complesso».

Di tutt'altro segno, lo stile di Spiro Scimone risente profondamente dell'influenza beckettiana: i dialoghi, serrati come una partita di ping pong, sono infarciti di sonorità siciliane. La vacuità della parola si sposa con la matericità di elementi concreti (il lavoro, la salute, il cibo) che in realtà celano altro, quella "zona scura" di cui ha parlato Roberto Canziani su queste pagine. I testi di Scimone - editi in Italia da Ubulibri - sono stati pubblicati in francese da L'Arche Editeur con le traduzioni di Jean-Paul Manganaro (*Nunzio, Bar, Il cortile, La busta*) e Valéria Tasca (*La festa*); in Spagna dal Teatro del Astillero con la traduzione di Carla Matteini; in Portogallo da Artistas Unidos; in Germania da Henschel. La Compagnia Scimone Sframeli ha svolto tournée in Inghilterra, Francia, Belgio, Spagna, Canada, Portogallo. Ma il grande successo della drammaturgia di Scimone è dimostrato

dai tanti allestimenti stranieri: in Francia (nel mese di aprile *La fête* è andato in scena al Théâtre du Vieux Colombier), Portogallo, Brasile, Scozia, Germania (lo Stadttheater Konstanz ha prodotto nel 2000 *Bar*).

Tra narrazioni e carnalità

Carica di inflessioni romane, la scrittura di Ascanio Celestini sprigiona con vividezza, attraverso un minuzioso lavoro sulla ripetizione, le immagini che egli va raccontando o descrivendo. La prima traduzione di *Fabbrica* viene rappresentata e pubblicata in Romania, mentre è in Belgio che raggiunge un vero e proprio consenso al Festival di Liegi con *Fabbrica, La fine del mondo, Scemo di guerra e Cecafumo*. Quest'anno *La pecora nera* ha debuttato al Théâtre National che aprirà la prossima stagione con *Appunti per un film sulla lotta di classe*. Ma grande successo hanno anche le produzioni del Théâtre du Rideau di Bruxelles dove Pietro Pizzuti e Angelo Bison hanno allestito *Fabbrica e Histoires d'un idiot de guerre*. Quest'ultimo testo verrà a breve pubblicato dalle Editions du Rocher. Non meno fertili appaiono i rapporti con il Portogallo dove, dopo il successo della tournée di *Radio Clandestina* e *Fabbrica*, quest'ultimo è stato messo in scena dalla compagnia Vigilambulo Coelho ed entrambi i testi sono stati pubblicati dalla rivista Artistas Unidos.

Immagini ancestrali all'interno di un territorio costruito sulla carnalità della lingua siciliana percorrono l'universo drammaturgico popolato da ossessioni familiari di Emma Dante. La trilogia che comprende *mPalermu, Carnezeria e Vita mia* verrà pubblicata a fine anno dalla casa editrice Fazi, mentre all'estero i suoi testi non sono ancora stati tradotti: «Se qualcuno mettesse in scena i miei testi all'estero - afferma la regista - ne sarei solo felice. Qualsiasi cosa io faccio nel teatro, la faccio per distaccarmene, per liberarla da me e lasciarla alla mercè del mondo». Zurigo, Madrid, Stoccolma, Oporto, Zagabria, Porto Alegre, Bruxelles, Bogotá, Caracas, Sarajevo, Dunkerque, Lubljana, Berlino, Cardiff, Parigi sono solo alcune delle mete raggiunte dalla Compagnia Sud Costa Occidentale. Ma l'attenzione di molte realtà straniere si esplica soprattutto attraverso le coproduzioni: Monty-Anversa per *La scimia*, Scènes étrangères-La Rose des Vents/Lille per *Vita mia*, Espace Malraux e Scène Nationale de Chambéry per *Mishelle di Sant'Oliva*. Attualmente la Dante è impegnata a Lucerna nella messinscena con attori svizzeri di *Alceste* di Euripide.

Definito spesso un narra-attore poiché, a differenza dei colleghi narratori, affida il proprio racconto a un personaggio interpretandolo, Mario Perrotta ha realizzato un progetto sull'emigrazione degli italiani nel dopoguerra che si dipana in *Italiani cincali!* e *La turnàta*, scritti a quattro mani con Nicola Bonazzi. I testi si caratterizzano per una drammaturgia che oscilla tra la cronaca della grande Storia e l'intimità delle piccole storie. Le due pièce di Perrotta non sono state pubblicate all'estero ma di recente gli è stata sottoposta la traduzione in francese di Hervé Guerrisi che vorrebbe interpretare i drammi con la regia dello stesso autore dando vita a una coproduzione italo-belga. Dal 2004 ad oggi, le tournée di Perrotta hanno toccato Belgio, Germania e Svizzera. ■

In apertura Manuela Lo Sico in *Cani di Bancata*, testo e regia di Emma Dante (foto: Giuseppe Distefano).

ex Jugoslavia



Tra realtà e irrealtà

di Tihana Maravic

Nei paesi del sud-est europeo, ovvero nelle nuove indipendenti repubbliche della ex Jugoslavia, gli anni '90 sono gli anni della guerra, del nazionalismo e del capitalismo e, nel caso della Serbia, anche dell'isolamento. La temperatura spirituale è caratterizzata da un senso di perdizione, di delusione e di depressione. La risposta drammaturgica tende per lo più all'escapismo, che stilisticamente può essere tradotto nel realismo poetico, nel simbolismo e nel surrealismo. Mentre gli autori si chiudono introspektivamente in se stessi, i loro personaggi sono alienati e soli. La maggior parte dei drammaturghi (qui mi riferisco soprattutto alla realtà croata) preferisce allontanarsi dalla realtà cercando la fonte d'ispirazione nella vita interiore.

A partire invece dalla realtà bellica, nel 1993 il macedone Dejan Dukovski (1969) scrive *Bure baruta* (La polveriera),

Uno sguardo alla drammaturgia dei paesi emersi dalla disgregazione della Federazione Jugoslava, tra gli anni '90 e gli albori del nuovo millennio: dalle identità macerate dalla guerra ai tentativi di ritrarre nuovi problemi - Con nomi noti come quello di Biljana Srbljanovic ed emergenti come la croata Ivana Sajko

dramma che si occupa del motivo dell'eternità del male attraverso undici quadri sul tema della violenza. Questo testo ha avuto un significativo successo internazionale ed è diventato un film, con la regia di Goran Paskaljevic, che ha vinto a Venezia nel 1999 il premio della critica, salutato come un paradigma del nuovo *black humour* balcanico. Nel 1997, quando la Serbia vive un momento di sensibilizzazione democratica e il

doloroso confronto con i traumi della guerra, Biljana Srbljanovic (1970) scrive la sua opera d'esordio *Beogradska trilogija* (Trilogia di Belgrado, 1997) che ha come tema uno dei fenomeni tipici del dopoguerra, il problema dell'emigrazione giovanile legato alla perdita d'identità. L'atteggiamento critico dell'autrice verso la realtà diventa più deciso, più provocatorio e più politico in *Pad* (La caduta, 1999).

Alcuni dei drammi che in modo più esplicito parlano della

guerra dei Balcani sono *Porodice price* (Storie di famiglia, 1997) della Srbljanovic, *Kad bi ovo bila predstava...* (Se questo fosse uno spettacolo..., 1997), del bosniaco Almir Imsirevic (1971), e *Cigla* (Mattone, 1998) del croato Filip Sovagovic (1966). In questi drammi, il conflitto parla attraverso i rapporti o le testimonianze. Più tardi, nel 2003, un altro bosniaco si confronterà con un caso specifico della guerra, il genocidio di Srebrenica: è Almir Basovic (1971), con il suo *Prividenja iz srebrnog vijeka* (Le allucinazioni dal secolo d'argento, 2003).

Ritorno alla vita quotidiana

A differenza degli anni '90, il nuovo millennio porta un crescente interesse per la realtà e una certa leggerezza nell'approccio con le nuove tematiche legate alla vita quotidiana e alla società contemporanea. Se gli anni '90 sceglievano spesso il monologo, o comunque lo stato di coscienza monologico presente in tessiture a più voci, il nostro decennio propone un dialogo veloce e serrato dove non è raro il linguaggio dialettale o gergale.

La drammaturgia sembra essere la parte migliore del teatro croato, fino a diventare quasi il "marchio" di distinzione. Il poliedrico Mate Matisic (1965), drammaturgo, sceneggiatore, compositore e musicista, continua nello stile del *thriller* psicologico e della commedia sul limite della tragedia; nella sua ultima opera *Posmrtna trilogija* (Trilogia postuma, 2006) descrive la componente grottesca della realtà elaborando il tema del disordine psichico posttraumatico come conseguenza di un passato di guerra. Un altro autore poliedrico (regista cinematografico, drammaturgo e attore) della stessa generazione, il già menzionato Filip Sovagovic, nel suo *Pticice* (Uccellini, 2000) sceglie come protagonisti gli emarginati e il loro confrontarsi con la dura realtà del periodo di transizione. Il motivo dei perdenti, inserito nel tema della disintegrazione della famiglia, è caro anche a Ivan Vidic (1966) che con una certa distanza

Ivana Sajko

Donna-bomba Medea o Europa?

La trilogia *Donna-bomba*, di prossima pubblicazione per Federico Motta Editore (traduzione di Patrizia Almesberger) è composta da: *Archetipo: Medea, Monologo per la donna che talvolta parla* (2000); *Donna-bomba, Monologo al quale partecipano donna-bomba, un politico senza nome, le sue guardie del corpo e l'amante, Dio e il coro degli angeli, un verme, Mona Lisa di Leonardo da Vinci, venti miei amici, mia mamma ed io* (2003); *Europa, Monologo per madre Coraggio e i suoi figli* (2004).

Anche se tali drammi pullulano di svariati personaggi, "il personaggio" è sostanzialmente uno: Ivana Sajko. In questo senso è significativo l'uso del monologo che diventa un polifonico dialogo interiore nel quale l'autrice riscopre e riscrive "vita e passioni" di Medea e di Europa, i grandi archetipi della nostra cultura, come archetipo diviene anche il fenomeno di estrema attualità "donna-kamikaze"; lei stessa diventa, incorporandola, questa donna-mito. Nel processo dell'incorporazione, o dell'incarnazione, il linguaggio della Sajko va dalla descrizione novellistica alla poesia, dall'uso di documenti di storia contemporanea (come lei stessa scrive «nel testo sono utilizzati articoli di giornale, ricerche e testi provenienti dai centri internazionali per la lotta al terrorismo») al discorso politico, dagli elenchi ai discorsi metateatrali, dalle citazioni alle inchieste, da una lacerante emotività a una gelida ironia, dalle domande autoreferenziali a quelle esplicite dirette provocatoriamente al lettore. Si tratta di un corpo-testo vivo con un'alta sensibilità ritmico-visiva supportata da un abilissimo uso dell'aspetto grafico, dove il corsivo, lo stampatello, le parole onomatopeiche, i numeri, creano un vero e proprio testo-immagine. Ma la pièce di Ivana Sajko contiene anche una marcata componente performativa, è un testazione. Nella fase di scrittura, Sajko spesso usa il leggio: in piedi, sussurrando e urlando, scrive con tutto il suo corpo. Un momento fondamentale nel processo di composizione, che non finisce con la pubblicazione, è la *lettura auto-referenziale*, che l'autrice definisce «un discorso che provoca la linea tra il mio personaggio e me stessa, dove le strategie della scrittura diventano le strategie della rappresentazione (...). Voglio confrontare pubblicamente il mio corpo con il corpo del testo». La *lettura auto-referenziale* è un genere misto, come lei stessa lo definisce, «lezione+concerto+spettacolo+conversazione+ecc.»: Sajko sperimenta la performatività del testo in stretta collaborazione con il musicista Vedran Peternel.

Il corpo-testo della Sajko viene rivissuto dal lettore (e quel particolare lettore che è il regista, viene gratificato nel processo creativo da un testo ricco di stimoli interpretativi e libero da qualsiasi pregiudizio sulle modalità rappresentative). È qui che si delinea la genericità di un testo aperto, non solo politicamente e socialmente impegnato, ma coinvolgente a più livelli, che offre al fruitore la possibilità di una profonda riflessione su alcuni problemi cruciali: quelli del nostro tempo, come l'alienazione, l'impulso all'autodistruzione, l'indifferenza politica, la follia terrorista; quelli di ogni tempo, come il problema della colpa, il male, il vero e il falso storico, la giustizia, la resistenza e la rivolta, la possibilità di "amare", di essere "liberi". Ivana Sajko si occupa di teatro come drammaturga, come regista, come performer, come giornalista, come teorica, e questo si riflette indiscutibilmente nei suoi drammi. La relazione drammaturgo-lettore che la scrittura "terrena" della Sajko instaura, richiama la terminologia di un trattato geologico. Il lettore è spinto a decifrare e a interpretare, a godersi, spavalidamente e intimamente, le rocce ceneri acque cristalli di un testo sedimentato e stratificato; a immergersi scontrarsi precipitarsi, insieme alla Sajko-Europa-Medea, tra faglie frane morene, tra le zone di accumulo del suo testo. Alcuni critici hanno parlato di un «testo esplosivo». Si tratta sicuramente di un testo eruttivo che "schiaffeggia" il lettore con le sue colate di lava e le sue glaciazioni, ma che si placa in mare e oceano. T.M.

In apertura una scena di *Medea*; in questa pag. un'immagine da *Europa*, entrambi di Ivana Sajko.



volge lo sguardo agli anni '90 nel suo *Veliki bijeli zec* (Il grande coniglio bianco, 2004). Le rappresentanti della nuova generazione sono Ivana Sajko (1975) con la trilogia *Donna-bomba*, 2004; Tena Stivicic (1977) e Nina Mitrovic (1978). *Komsiluk naglavacke* (Il vicinato sotto sopra, 2003) della Mitrovic indaga, nello stile della *black comedy*, la cupa quotidianità croata brulicante di situazioni bizzarre e assurde. Con *Fragile*, 2005 della Stivicic siamo di nuovo di fronte al tema di giovani emigrati dell'est, questa volta nell'ambiente urbano della Londra di oggi.

Nella Serbia del nuovo millennio accanto a Biljana Srbljanovic, vincitrice del "IX Premio Europa Nuove Realtà Teatrali", che continua la sua attività con *Supermarket* del 1999, messo in scena da Thomas Ostermeier nel 2001, e *Skakavci* (Le cavallette, 2005), abbiamo Milena Markovic (1974), una dramma-

turga di straordinaria sensibilità, che nei suoi *Paviljoni ili Kuda idem, odakle dolazim i sta ima za veceru* (Padiglioni o Dove vado, da dove vengo e cosa c'è per la cena, 2001), sul tema delle patologie familiari, gioca con diverse forme retoriche, spostandosi dall'assurdo al grottesco.

In conclusione di questo breve *excursus*, la più giovane e il meno giovane, la serba Maja Pelevic (1981) e lo sloveno Matjaz Zupancic (1959). In *Pomorandzina kora* (La buccia d'arancia, 2006) la Pelevic esplora il problema dell'identità femminile scossa dalla stridente influenza dei media. Zupancic affronta il tema della manipolazione e le crisi dell'intimità nel fenomeno del *reality show* televisivo, nel dramma provocatorio *Hodnik* (Corridoio, 2003) messo in scena dallo stesso autore nel 2003. ■

Biljana Srbljanovic

Storie di cani, barboni e sms

di Roberto Canziani



Forse è il fatto di essere nata 37 anni fa nel cuore della Serbia. Forse è la resistenza e la rabbia per essere cresciuta nel paese guidato da Milosevic, dove non tutti si riconoscevano nella guida di Milosevic. Più probabilmente è l'aver vissuto in prima persona la guerra come se fosse vita quotidiana, l'averne scritto in forma di diario per "Repubblica", l'aver avuto successo con una trilogia teatrale che raccontava gli esiti intimi di quel conflitto. Tutto questo ha reso più duro e sicuro il suo sorriso. Da drammaturga che voleva diventare, Biljana Srbljanovic si era ritrovata cronista dal fronte. E proprio la guerra era una delle cose di cui mai avrebbe voluto parlare.

Ma sono temi di dieci anni fa. Di quando era approdata al MittelFest di Cividale, il festival del Centroeuropa, e con la sua frangetta impertinente, anche divertendosi, faceva con i cronisti ragionamenti molto seri e sensati sul suo paese. Era fidanzata con un regista di Belgrado, oggi membro del nuovo Parlamento, e rinunciava ai convegni e agli incontri che il festival le dedicava per fuggire al mare con lui.

Nel decennio appena passato il suo nome è diventato assai più noto. Ha scavalcato l'orizzonte teatrale dell'Europa centro-meridionale, si è fatta conoscere prima in Germania,

Quando entra lei, nel foyer del Teatro Reale di Salonicco, sembra che un vento di nuova Europa passi attraverso le memorie dell'antica Grecia. Lo sguardo smagliante, la precisione delle parole, la personalità di Biljana Srbljanovic si impongono nelle giornate dedicate nella capitale della Grecia del Nord al Premio Europa (vedi in questo stesso numero il servizio da Salonicco in "Teatro Mondo").



poi in Francia, quindi un viaggio negli Stati Uniti, come *visiting professor*. I suoi nuovi lavori nei quali non smette di raccontare il suo paese, ma in una prospettiva diversa (da *Supermarket* a *L'Amerika*, fino al recente *Cavallette*), sono stati tradotti e allestiti internazionalmente. Vive tra Belgrado, dove insegna, e Parigi, dove ha sposato un diplomatico. Si è svestita dell'etichetta di scrittrice serba per diventare intellettuale europea a tutti gli effetti. E non passa inosservato, nel foyer a Salonico il suo abito francese. È il vento che viene da un nuovo turbolento centro dell'Europa, più spostato a oriente, quello che Biljana porta con sé.

HYSTRIO - *Ha appena avuto l'occasione di sentire un suo testo recitato in greco, non le era capitato ancora.*

BILJANA SRBLJANOVIC - È vero, anche se sono stati tradotti in 24 lingue diverse, non mi era capitato mai di sentirne uno in greco. Sarà il fatto che adoro sentirli recitati in francese. Così non mi sembrano nemmeno testi miei.

HY - *La Francia è adesso per lei una seconda casa. Potrebbe cimentarsi davvero con il francese.*

B.S. - La lingua bisogna averla dentro, deve essere esperienza quotidiana. La lingua che ho imparato da piccola, quella in cui scrivo, è il serbo-croato.

HY - *Gli anni Novanta ci hanno costretto a considerare due lingue diverse.*

B.S. - No, ci tengo a dirlo: è una lingua sola, il serbo-croato. Eppure più scrivo, cercando dentro di me e anche fuori di me una lingua quotidiana, più mi accorgo di quanto è difficile la ricerca di una lingua per il teatro. Capisco sempre di più che noi, parlando, non mettiamo parole una accanto all'altra, ma impastiamo emozioni, porzioni di vissuto, ritmi. Sì, ritmi. La lingua in cui si deve scrivere per il teatro, forse assomiglia alla lingua della poesia: è determinante il ritmo.

HY - *Ha provato a scrivere poesia, oltre che teatro?*

B.S. - Ho la sensazione che smetterò anche con il teatro. La cosa che adesso faccio di più è scrivere sms. Scherzo. Ma

davvero il teatro, così come me lo propongono, a me non interessa. Non mi interessa scrivere per attori famosi, per registi importanti, per far fare soldi ai produttori.

HY - *Allora di che cosa le interessa scrivere?*

B.S. - La forma dei miei lavori può essere cambiata, ma io mi occupo sempre degli stessi temi, delle stesse sofferenze, delle stesse crudeltà che avevo cercato di fotografare nei primi testi. Vedendo il mio ultimo lavoro *Cavallette*, qualcuno ha detto che sono diventata un'autrice intimista, che mi sono allontanata dall'orizzonte politico. Credo invece che *Cavallette* sia il mio testo più avanzato, politicamente. Magari non parla di coloro che sono fuggiti dalla guerra, come *Trilogia di Belgrado*, ma in questi dialoghi, in queste situazioni, ognuno può vedere chiaramente quali sono state le conseguenze disastrose che ha avuto sulla gente la politica di un governo. Può vedere come certe scelte, certi valori siano penetrati distruttivamente nella vita di ogni giorno.

HY - *Sta parlando della vita in Serbia?*

B.S. - La Serbia non è diversa dal resto mondo. Ci trovi, tanto per fare un esempio, la stessa ingiustizia sociale, lo stesso precariato, la stessa aria di guerra quotidiana che si respira nella periferia di Parigi.

HY - *La città dove sta nascendo il suo nuovo testo.*

B.S. - Per ora ha un titolo: *Barbelo*. Ma il sottotitolo è più esplicativo: *Storie di cani e di barboni*. Se ne trovano tanti a Belgrado. Proprio come a Parigi, del resto. ■



Nella pag. precedente una scena di *Storie di famiglia*; in questa pag., in alto Biljana Srbljanovic, autrice ed Elio De Capitani, regista di *Giochi di famiglia* (foto: Bruna Ginammi); in basso, una scena di *Supermarket*.



UN ANNO D'ORO per la drammaturgia

di Dóra Várnai

La drammaturgia contemporanea ungherese ha senza dubbio appena chiuso una delle sue stagioni migliori. Nell'autunno del 2006 la ricorrenza del cinquantenario degli eventi politici del '56 - insieme ovviamente alle sovvenzioni statali offerte per l'occasione - ha dato una forte spinta alla messa in scena di testi contemporanei incentrati sui noti avvenimenti storici. Sempre sul fronte dei finanziamenti, all'inizio del 2007 è stata bandita la nuova (terza) edizione del concorso "Katona József", indetto dal Ministero della Cultura per i teatri che intendano portare sul palcoscenico drammi scritti da autori contemporanei. Nel febbraio 2007 è stato inoltre organizzato per la prima volta a Debrecen il festival dei drammi contemporanei ungheresi, dove - oltre alla presentazione di una dozzina di spettacoli - sono state anche avviate interessanti discussioni sui contenuti della drammaturgia contemporanea e sul suo ruolo. Grazie ad alcune dichiarazioni provocatorie degli scrittori intervenuti a Debrecen, come quella del noto drammatur-

go György Spiró, secondo cui bisognerebbe chiudere tutti i teatri stabili per farne dei musei, anche la stampa ha dato molto risalto alla drammaturgia contemporanea. Infine, il festival nazionale di Pécs, che si svolge a metà giugno, ha visto il curatore di questa edizione, il regista cinematografico János Dömölky, scegliere ben 5 spettacoli tratti da testi di autori odierni, sui 14 da lui designati per la partecipazione al programma ufficiale. Insomma, se un tempo era il regime a obbligare i teatri ungheresi a presentare opere contemporanee, oggi sembrerebbe essere il pubblico, assieme alle compagnie e alle istituzioni, a esser affamato di testi odierni.

Il concorso "Katona József" (dedicato allo scrittore ungherese del primo '800, autore di opere classiche del teatro ungherese, tra cui la tragedia *Il bano Bánk*), è stato rivitalizzato dal Ministero nel 2005. Offre contributi al lavoro degli autori (sia per testi completamente nuovi, sia per nuove messe in scena di testi già presentati altrove), oppure alle produzioni dei teatri (sia per spettacoli da portare in scena presso le sale grandi dei teatri stabili, sia

Vari segnali rivelano un rinnovato interesse dei teatri e degli spettatori magiari per gli autori contemporanei - György Spiró, Zoltán Egressy, István Tasnádi e Béla Pintér, attore, regista e scrittore con una fama che sorpassa i confini nazionali, sono i campioni di un ambiente fervido

per spettacoli di ricerca o presso sale studio). Nel 2006 tramite queste sovvenzioni si sono potute realizzare 18 produzioni, mentre nel 2007 sono state premiate le richieste di 26 compagnie, con cifre che coprono tra un terzo e la metà dei costi totali della realizzazione dei singoli spettacoli. Sulla scia del concorso molti teatri si sono detti così soddisfatti dei risultati ottenuti dagli spettacoli basati su testi contemporanei, da decidere di aggiungere altri titoli contemporanei al loro cartellone, anche senza sovvenzioni pubbliche.

Nel paese profondo

Tra i testi premiati dal concorso più attesi della stagione 2006-07 c'è stato paradossalmente proprio il nuovo dramma di György Spiró: *Prah*. Nato nel 1946, professore di storia della letteratura, Spiró è uno degli scrittori ungheresi più amati e apprezzati e sicuramente anche l'autore teatrale più conosciuto in Ungheria, grazie soprattutto al grande successo di alcune sue opere degli anni '80, come *L'impostore* (1982) e *Testa di pollo* (1985) e alla continua presenza del suo nome nei cartelloni teatrali. *Prah* è in scena presso il teatro Radnóti Miklós di Budapest da aprile: si tratta della storia di una coppia di provincia di mezza età che vive con grande modestia. Una sera i due protagonisti scoprono di aver vinto al lotto una somma da favola. Si tratta decisamente di troppi soldi per persone semplici come loro, che finirebbero per cambiare radicalmente le loro vite e quelle dei loro cari, perciò la discussione su cosa fare di tanta ricchezza non è affatto scontata. La soluzione finale di Spiró, sempre spietatamente critico nei suoi drammi nei confronti della società ungherese, è piuttosto amara.

Un altro autore, che insieme a Spiró è riuscito a coniugare apprezzamenti della critica e largo seguito del pubblico negli ultimi anni, è Zoltán Egressy. Quarant'anni quest'estate, Egressy ha ottenuto l'attenzione del mondo del teatro circa 10 anni fa, quando il teatro Katona di Budapest ha presentato il suo *Portogallo*. Il successo di questa commedia sulla vita della provincia ungherese è stato tale che dalla sala piccola del teatro hanno dovuto spostare lo spettacolo in quella grande, dove è tuttora in scena. Nel 2007, grazie al concorso "Katona", è stata portata a teatro anche l'ultima delle commedie di Egressy, l'unica che non era stata ancora presentata al pubblico, *Incidente*. Il suo testo più amato sembra però essere *Spinaci e patate fritte*, che in quest'ultima stagione era possibile vedere in ben quattro differenti messe in scena presso altrettanti teatri ungheresi. Non è quindi un caso che anche in Italia sia stata scelta questa commedia nera sugli scontri amorosi e professionali di tre arbitri di calcio, per rappresentare la drammaturgia ungherese al festival "Tramedautore 2006", insieme a *Quartetto* di György Spiró.

La memoria e il presente

Un altro scrittore sotto i quaranta, premiato per più di uno dei suoi testi al già menzionato concorso "Katona", è István Tasnádi. Membro della compagnia Krétakör capitanata da Árpád Schilling, Tasnádi collabora anche con diverse altre

realtà come *dramaturg*. Negli ultimi anni si è dedicato alla riscrittura di alcuni testi classici: dopo la sua personalissima versione della *Fedra (Atto finale)*, è uscito il testo intitolato *Finito - Zombi ungherese*, molto liberamente tratto da Molière, e portato in scena contemporaneamente sia dalla compagnia stabile di Zalaegerszeg, sia da un teatro di Budapest. Quest'ultima versione, diretta da Pál Mácsai, è risultata la produzione più premiata quest'anno al festival nazionale di teatro di Pécs.

Diverso e particolare è invece il percorso di Béla Pintér. Attore e regista, oltre che drammaturgo, egli scrive esclusivamente per la propria compagnia, costruendo i testi a misura dei propri attori. «Lavorare in questo modo è una necessità per me, che deriva direttamente dal fatto che la nostra compagnia è un laboratorio teatrale» ha dichiarato Pintér. «Anche se esiste una versione scritta dei miei testi, la loro sorte dopo i miei spettacoli non mi interessa. Il teatro è l'arte del momento». I suoi spettacoli sono quasi sempre basati su temi di attualità sociale e caratterizzati da uno stile e da un linguaggio satirico-comici e grottesco-assurdi. «Essi si rivolgono a un dato pubblico, anche se all'apparenza sono testi più popolari rispetto a quelli di altri laboratori teatrali alternativi» ha spiegato Pintér. I primi successi della compagnia di Béla Pintér sono stati *Schiavitù popolare* (1998), *Ospedale Bakony* (1999) e *La porta del nulla* (2000), mentre lo spettacolo musicale *Opera contadina* è invece la sua pièce attualmente più richiesta.

Se Béla Pintér non è interessato a pubblicare le proprie opere, scorrendo invece i titoli e i dati delle pubblicazioni di e sulla nuova drammaturgia ungherese si possono notare altri nomi ricorrenti, tra cui quelli di László Garaczi, Kornél Hamvai, János Háty, Péter Kárpáti, Csaba Kiss, Ákos Németh, András Visky, Tibor Zalán. Tutti questi scrittori sono presenti sugli scaffali delle librerie e nei cartelloni dei teatri con varie opere rappresentate e/o premiate, segno sicuro che negli ultimi anni la stima e il seguito da parte di critica e pubblico nei confronti della drammaturgia contemporanea sono notevolmente cresciuti. ■

In apertura una scena di *Finito-Zombi ungherese*, di István Tasnádi; in questa pag. un'immagine da *Incidente*, di Zoltán Egressy; nella pag. seguente una scena di *Korcsula* di Béla Pintér.





Béla Pintér

Sommersi dai premi, salvati da un'ipoteca

Come lavora oggi una compagnia "senza fissa dimora" in Ungheria? È possibile fare teatro di ricerca indipendente in un piccolo laboratorio a quasi vent'anni dal crollo del muro? Se Árpád Schilling e la sua compagnia Krétakör sono un esempio di sopravvivenza grazie al sostegno della critica, alla grande visibilità internazionale conquistata con coraggio e fatica, e non ultimo a un pubblico affezionato e sempre più vasto, la vicenda della *troupe* che porta il nome dell'attore-regista-drammaturgo Béla Pintér è altrettanto esemplare di come si possa andare avanti in un ambito dominato dai teatri stabili.

Classe 1970, Béla Pintér ha iniziato a fare teatro come attore nell'ormai leggendaria formazione Arvisura, una delle prime compagnie di ricerca che negli anni '80 si è imposta all'attenzione in Ungheria. In seguito ha recitato anche per altri gruppi alternativi, come i Picaro, gli Utolsó Vonal e gli Artus. Lavora assieme agli altri componenti della sua attuale compagnia dal 1998, e il gruppo è oggi sicuramente una delle realtà più vitali del teatro di ricerca ungherese.

Per diversi anni la giuria dei critici li ha indicati come la migliore compagnia di innovazione in Ungheria. Nel 2005 con *Anyámorra* (Il naso di mia madre) hanno ottenuto il premio per il miglior spettacolo dell'anno al festival nazionale di Pécs: "in assoluto", e non confinati nella categoria - molto discussa - di teatro alternativo. Presentano ogni anno almeno un nuovo spettacolo, tenendo comunque in repertorio una mezza dozzina di titoli. Sia le prove, sia le rappresentazioni si svolgono per lo più presso il teatro Szkéné, un piccolo spazio che si trova all'ultimo piano del palazzo principale del Politecnico di Budapest.

Fondato come teatro universitario, lo Szkéné è stato tra i luoghi più importanti negli anni '80 e '90 per le nascenti formazioni di teatro "alternativo", innovativo, o semplicemente non finanziato. Infatti, solo negli ultimi anni del socialismo, e poi ovviamente in maniera più consistente dopo la caduta del muro, si sono formate in Ungheria piccole compagnie che lavoravano fuori dalle istituzioni, cioè dalle strutture dei teatri stabili (con edifici e compagnie fisse e finanziati quasi interamente con fondi pubblici). Alcuni di questi piccoli gruppi, diventati col tempo compagnie vere e proprie, con personale (quasi) fisso, con un repertorio

degno di questo nome e un pubblico affezionato, hanno quindi posto il problema del loro mantenimento a lungo termine. Infatti le formazioni di ricerca per anni potevano attingere - tramite concorsi - a un fondo riservato, ma che copriva solo le spese dei singoli spettacoli, non erano invece previste per loro somme destinate al mantenimento di spazi propri, o agli stipendi degli attori e dello staff tecnico per tutto il periodo delle prove e tra uno spettacolo e l'altro, o per tenere in vita gli stessi spettacoli dopo il debutto. Così queste compagnie erano presto condannate a morire e rinascere sotto altri nomi, restando però sempre un'unione estemporanea di artisti vari che lavorano insieme per pochi spettacoli. Negli ultimi anni la situazione è lentamente

cambiata, anche e soprattutto grazie a gruppi come il Krétakör di Schilling, che ha perseverato nel voler essere riconosciuto come un teatro a tutti gli effetti, spingendo molto - anche in virtù del grande successo ottenuto - in direzione di una riforma del sistema teatrale ungherese, già all'ordine del giorno anche per altri motivi.

Oggi è possibile per esempio ottenere dei fondi anche nella categoria «funzionamento di compagnia alternativa», che dovrebbe permettere il mantenimento almeno a medio termine di alcuni gruppi e laboratori teatrali, come appunto quello di Béla Pintér.

In realtà, come ha spiegato lo stesso Pintér in una recente intervista (rilasciata a Katalin Szemere del quotidiano "Népszabadság"), per poter lavorare tranquillamente necessiterebbe di almeno il doppio dei fondi, tanto che per salvare il proprio gruppo almeno per quest'anno, ha dovuto mettere un'ipoteca sul proprio appartamento. I contributi per il funzionamento della sua compagnia ammontano infatti a 30 milioni di fiorini ungheresi all'anno (circa 119.000 euro) provenienti dal bilancio previsto per i teatri di ricerca; a questi si aggiungono somme più piccole, riservate specificamente al lavoro artistico, da parte del Comune di Budapest e dal Fondo Culturale Nazionale. Nel 2006 queste ultime due cifre ammontavano a 3 milioni di fiorini, che avrebbero dovuto permettere la realizzazione degli ultimi due debutti di Béla Pintér e Compagnia. In realtà i costi di realizzazione sono stati rispettivamente di 4 e di 8 milioni. Se poi si considera che scene e costumi sono quasi sempre ridotti all'osso, che gli attori e i musicisti non ricevono uno stipendio mensile, né alcuna retribuzione nel periodo estivo, i conti sono presto fatti. Si aggiunga poi che a marzo non avevano ancora avuto la conferma dei fondi strutturali per la prossima stagione, e gli sponsor - a cui sarebbero disposti perfino a "cedere il nome" della compagnia - per il momento latitano. Ogni mese la compagnia riesce a recitare circa una decina di volte presso lo Szkéné, che però deve dare spazio anche ad altre formazioni simili, e così, nonostante la continua richiesta da parte del pubblico, non riescono ad aumentare il numero di repliche.

Malgrado i problemi economici comunque Béla Pintér sta già progettando la prossima stagione della compagnia. Come recita il volantino di presentazione della compagnia: «L'obiettivo degli autori è quello di realizzare spettacoli teatrali contemporanei, basati sull'osservazione critica e ironica della società. Mescolando la realtà e il sogno, l'autenticità e il kitsch, aggiungendo infine elementi della cultura popolare tradizionale ungherese, costruiamo il mondo surreale che caratterizza i nostri spettacoli». *Dóra Vármai*

Russia



IL TERREMOTO DEI TRENTENNI

di Kristina Matvienko*

La drammaturgia russa contemporanea si presenta come un fenomeno assai eterogeneo, sia dal punto di vista geografico, sia da quello stilistico e tematico. L'unico elemento comune agli autori del «nuovo dramma» sembra essere la loro età: i Presnjakov, Vyrypaev, Sigarev e Klavdiev sono tutti intorno ai trent'anni, davvero pochi per un drammaturgo russo.

La breve storia del «nuovo dramma» ha inizio con le prime pièce dei fratelli Presnjakov, presentate in occasione del festival moscovita dei giovani drammaturghi "Ljubimovka", con le prime letture di *Plastilin* di Vasilij Sigarev e con l'omonimo spettacolo di Kirill Serebrennikov andato in scena presso il Centro di Drammaturgia e Regia diretto da A. Kazancev e M. Roscin tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del ventunesimo secolo. Risale infatti a quel periodo un importante cambiamento di mentalità del pubblico teatrale postsovietico, che sembrò rassegnarsi al fatto che non si vedevano più nuovi testi dai tempi di Ljudmila Petrusovskaja e Viktor Slavkin. Le nuove pièce ora potevano essere (e difatti erano) scritte senza seguire le regole, senza osservare le più elementari norme di scrittura di testi teatrali e senza misurarsi con i

modelli della drammaturgia russa e mondiale. In loro potevano persino mancare - orribile a dirsi! - i personaggi, oppure il loro linguaggio poteva abbondare di parolacce. Il teatro non sempre sapeva come rapportarsi a queste pièce e spesso rifiutava anche solo di prenderle in considerazione. I critici del «nuovo dramma» sostenevano (e continuano a sostenere) che tale inadeguatezza era una conseguenza dell'espansione del British Council a Mosca e che molto presto sarebbero

La direttrice del festival "Nuovo Dramma" di Mosca ci offre un panorama dei giovani scrittori che hanno scosso il teatro russo - Negli ultimi anni autori fuori dalle regole come Sigarev, i fratelli Presnjakov e Vyrypaev hanno raccontato la società post-sovietica, le sue tensioni e i suoi sogni, passando dai piccoli teatri di provincia alla scena internazionale e al cinema

stati cancellati dalla memoria tutti questi «giovani arrabbiati» della nuova generazione. Certo, nel «nuovo dramma» - così come anche nell'omonimo festival, che da qualche anno si tiene a Mosca e che mostra il meglio delle pièce contemporanee andate in scena in Russia e all'estero - non manca la spazzatura, ma ci sono anche diversi valorosi giovani, e i loro nomi non possono più essere cancellati né dalla storia del teatro russo contemporaneo né dal cinema.

I nomi da esportazione

Oleg e Vladimir Presnjakov sono il marchio del nuovo dramma russo e la risorsa principale della sua esportazione all'estero: le loro pièce *Terrorismo* e *Playing the victim* vanno in scena in tutto il mondo; essi hanno già pubblicato il terzo libro in patria e per il film tratto dalla loro sceneggiatura Kirill Serebrennikov ha ottenuto il primo premio (il premio Marco Aurelio) al festival del cinema di Roma. I due fratelli-filologi hanno mosso i primi passi sugli Urali, a Ekaterinburg, dove hanno mandato in scena le loro ciniche caricature della vita contemporanea nel Teatro Kristina Orbakajte, da loro fondato. È seguito il trionfo al Royal Court di Londra, le numerose rappresentazioni in tutta Europa e nel maggiore teatro della capitale, il teatro Cechov di Mosca. I Presnjakov hanno attuato una sorta di rivoluzione nella lingua contemporanea, dimostrando una perfetta padronanza delle leggi che regolano il linguaggio quasi privo di senso e "slangizzato" di oggi. Hanno creato dei nuovi Amleiti completamente idioti (*Playing the victim*) e sono riusciti a fotografare una specifica condizione della società russa della fine degli anni Novanta, nella quale ancora oggi è immersa quasi tutta la provincia. I Presnjakov conducono un'esistenza defilata, non sembrano preoccuparsi troppo del successo in patria, delle *public relations* e dei piaceri della vita: è difficile incontrarli persino nella natia Ekaterinburg. Figli di madre persiana, quasi non possiedono una casa: la loro casa sta da qualche parte in Irlanda o sugli aerei. Della loro paura di volare hanno parlato in una intervista: «Fra noi e il cielo c'è solo una sottile linea di confine. E per non pensarci, durante il volo scriviamo i nostri lavori». I Presnjakov sono stati accolti anche dal cinema russo, che li ha insigniti del premio della critica "L'elefante bianco" per la miglior sceneggiatura (*Playing the victim*).

Drammaturgo, attore e regista di tutt'altra natura è Ivan Vyrypaev, che con i

Presnjakov ha in comune solo l'origine non moscovita: Vyrypaev è nato a Irkutsk, dove ha studiato teatro con il famoso maestro Vjaceslav Kokorin. Il trasloco a Mosca ha portato successo a Vyrypaev: il suo spettacolo più famoso, *Ossigeno*, che ha creato insieme al regista Viktor Ryzakov e all'attrice Arina Marakulina, è andato in scena nello scantinato del Teatro.doc e ha poi girato tutti i festival europei. *Ossigeno* ha ricevuto anche il premio teatrale russo più ambito, "La maschera d'oro", nella categoria "Innovazioni". Il monologo del giovane originario della cittadina nei pressi di Mosca Serpuchov è stato scritto in prosa ritmica e poi trasportato in musica. Il contenuto di queste strofe rappresenta una versione alternativa dei dieci comandamenti biblici: tra i protagonisti, la moglie rompiscatole, che il marito uccide e seppellisce nell'orto, e la splendida moscovita Sasa (il sesso con lei diventa una sorta di ossigeno per l'eroe). Ci sono anche allusioni politiche al conflitto mediorientale. *Ossigeno* ha generato dei veri e propri fanatici, alcune battute della pièce sono entrate nel vocabolario giovanile, e lo stesso Vyrypaev è diventato il numero uno del teatro russo più giovane. Il debutto cinematografico del drammaturgo - la sceneggiatura di *Euforia*, un esperimento di tragedia contemporanea - era in gara al festival di Venezia dello scorso anno, e in patria ha provocato una vera e propria spaccatura tra la critica e gli addetti ai lavori. Di Vyrypaev è proprio il desiderio massimalista di dialogare con Dio in modo diretto, senza intermediari, e i suoi tentativi di realizzare questo dialogo nel cinema hanno entusiasmato alcuni e infastidito altri. L'ultima fatica del drammaturgo, *Luglio*, è considerata uno dei successi della stagione teatrale 2005-2006 di Mosca: il manieristico monologo del cannibale è affidato a una delle migliori attrici dello studio di Petr Fomenko, moglie di Vyrypaev e attrice protagonista di *Euforia*, Polina Agureeva. Da Vyrypaev ci si attende solitamente sorprese, forti provocazioni e pura poesia - e lui raramente delude tali aspettative.

Viaggio in provincia e ritorno

Il fenomeno "togliattese" del «nuovo dramma» è nato grazie agli sforzi del drammaturgo Vadim Levanov, che, oltre a scrivere lui stesso lavori teatrali, ha anche formato alcuni brillanti drammaturghi. Togliattigrad è un centro industriale della regione del Volga, così chiamato in onore del comunista italiano (a questo tema Levanov ha persino dedicato un testo teatrale, *I sogni di Togliatti*), ed è davvero sorprendente che lì si riesca a creare un piccolo teatro indipendente. I fratelli Vjaceslav e Michail Durnenkov scrivono drammi sia insieme sia separatamente, e uno dei primi, *La sottrazione della terra*, ha già dimostrato come gli autori apprezzino l'oscuro fascino della città industriale, come conoscano bene i suoi abitanti e quanto amino prescindere dalla vita reale. I loro lavori spesso suscitano un riso omerico e, altrettanto spesso, una profonda malinconia. L'ambiente in cui vivono i loro eroi sono dormitori per operai, angusti prefabbricati dei cantieri. Eppure, su questo terreno sociale sbocciano i fiori della vita, così preziosi per la drammaturgia moderna, e grazie ai quali il nostro tempo sembra essersi fissato sulla carta. Il minore dei due fratelli, Michail, si è già trasferito a Mosca e studia



presso il Vgik con il famoso sceneggiatore Jurj Arabov, mentre Vjaceslav continua a vivere a Togliattigrad e, oltre alle pièce, scrive anche sceneggiature per lungometraggi.

Alla generazione dei giovanissimi di Togliattigrad appartiene Jurj Klavdiev, autore di brutali *fantasy* sulla vita degli adolescenti di città. Ex *skin-head* e giornalista, ha scritto diverse pièce su un tema simile: un eroe molto giovane e cattivo lancia una sfida al mondo circostante e comincia a lottare con esso, non senza l'intervento di un pizzico di magia. Sia *L'estate che non abbiamo neanche visto*, sia *Il collezionista di pallottole* e *Anna*, sono drammi romantici che vedono come protagonisti gli abitanti dei centri urbani russi, per i quali il coltello diventa un amico, e le fantasie malate di vecchi pazzi qualcosa di più familiare delle raccomandazioni dei genitori. Queste antiutopie sono sempre aspre e poetiche; in loro l'aggressività coesiste con la lirica dell'età adolescenziale, e risultano comprensibili anche a uno spettatore non russo: Klavdiev è stato messo in scena anche a Berlino.

Quasi un terzo dei nuovi nomi della drammaturgia russa proviene dalla scuola sugli Urali di Nikolaj Koljada. Il primo e finora più importante di loro è Vasilij Sigarev, con le sue pièce ruvide ma cariche di sentimento sulla vita degli abitanti delle normali città russe - quegli individui i cui volti non appaiono in televisione, ma i cui soggetti spesso non sono da meno di quelle shakesperiani quanto a varietà di passioni. La pièce più importante per Sigarev è stata la popolarissima *Plastilina*, che Serebrennikov ha portato in scena nel Centro di Kazancev: è la storia crudele e penetrante di un giovane studente di Niznjaja Talda (città originaria di Sigarev), che viene violentato da due balordi di periferia e si suicida. La recente pièce *La trottola*, la storia di una bambina nata in un contesto familiare difficile, si appresta a segnare il debutto dell'autore nel cinema. I drammi di Sigarev vanno in scena in diversi teatri regionali e della capitale e attraggono diversi tipi di spettatori. Essi colpiscono per il loro senso di pietà e per la loro crudeltà e avvincono lo spettatore con la loro verosimiglianza, in quanto l'autore riesce a "sentire" la vita.

Tra i più giovani discepoli di Koljada c'è Pavel Kazancev con la pièce *L'eroe*, storia di un giovane che, tornato dalla guerra cece-na, non riesce a costruirsi una vita nel mondo pacifico; vi sono anche molti racconti realistici di vita contemporanea narrati da personaggi sia maschili sia femminili.

A una tradizione letteraria completamente diversa appartengono i lavori del drammaturgo di Kiev Maksim Kurockin, uno dei più popolari, vincitore di diversi concorsi russi e anche unico drammaturgo della generazione dei trentenni a cui vengono commissionati lavori da grandi teatri e grandi attori. Tra le collaborazioni più importanti di Kurockin è da ricordare quella con Oleg Men'sikov per *La cucina*, con Anastasia Vertinskaja in *Imago*, e con Aleksandr Kaljagin

in *Premere e agitare*. Tutti questi lavori sono stati oggetto di grandi discussioni, così come lo stile dell'autore. Kurockin è un drammaturgo dell'*intelligencija*, storico di formazione, che ama mescolare realismo e avanguardia futuristica, che ha un talento straordinario nel comporre dialoghi, spesso incalzanti e brillanti. Non è un caso che ami George Bernard Shaw: i suoi lavori spesso ricordano lo scrittore irlandese, anche se le situazioni sono di tutt'altro tipo. I suoi eroi analizzano se stessi e il proprio operato, tentano di entrare in rapporto con gli altri e con il mondo. Tra i lavori di Kurockin ve ne sono di lirici, di nostalgici, di umoristici e brevi, come a esempio *L'interruttore*, dove un nonno rimbambito e il nipote si chiariscono e arrivano non solo a far pace, ma a cementare l'amore familiare. Kurockin è una figura di prim'ordine anche dell'*establishment* cinematografico: ha recitato in diversi film d'autore e scrive sceneggiature per la televisione e il cinema. Infine, il Teatr.doc, che per molti anni ha turbato la tranquillità del teatro moscovita, anch'esso un protagonista della nuova drammaturgia. Qui sono andati in scena i documentari *Delitti di passione* di Galina Sin'kina, basato sulle interviste con alcune detenute; *L'abbuffata*, un *verbatim* divertente e naturalistico di Aleksandr Vartanov e Ruslan Malikov su ciò che succede dietro le quinte della televisione; *Maganer* di Ruslan Malikov sulla vita degli impiegati d'ufficio; *Settembre.doc* di Michail Ugarov sui fatti di Beslan; *Il meccanico azzurro* di Michail Durnenkov sulla vita quotidiana dei meccanici di un'officina. *Il meccanico* è un buon esempio di come un documento possa diventare oggetto di poesia teatrale: qui gli eroi vestiti in tute da lavoro leggono *haiku* da loro composti e questa passione per l'arte può davvero diventare la parola d'ordine del moderno «nuovo dramma» russo. Può anche darsi che tale passione sia invischiata nella quotidianità, ma non per questo non può tentare di levarsi in volo. ■

*Critico teatrale, curatrice del festival "Nuovo Dramma" di Mosca.
La traduzione è di Raffaella Vassena.





Berlino

I "Theatertreffen", il più importante festival berlinese, invadono in maggio la città con il meglio del teatro in lingua tedesca - Una forte attenzione ai giovani, invenzioni registiche nel segno della trasgressione o del divertimento, ma anche la ricerca di sobrietà e forza espressiva hanno caratterizzato la 44esima edizione

di Elena Basteri

TRASGRESSIONE E NOBILTÀ

Conosciuti internazionalmente come la vetrina per eccellenza del teatro contemporaneo tedesco, i "Theatertreffen" (incontri teatrali) sono molto di più che non la selezione, a opera di una giuria indipendente di esperti, delle migliori dieci produzioni teatrali in lingua tedesca. L'appuntamento annuale, organizzato a maggio dai Berliner Festspiele, si sta progressivamente consolidando anche come piattaforma internazionale di *networking*, dibattito, promozione e formazione per addetti ai lavori e amatori. Così quest'anno attorno al titolo "Teatro politico - Sulla dimensione politica del lavoro teatrale di oggi" si sono confrontati, nella sezione "Forum internazionale", 43 professionisti da 18 paesi, interrogandosi, proprio in quell'Haus der Berliner Festspiele che negli anni Sessanta ebbe come primo intendente Erwin Piscator, sul significato di fare teatro politico oggi. Il festival, giunto alla 44esima edizione e diretto per la quinta volta consecutiva dalla quarantenne Iris Laufenberg, non si è arroccato in una logica autoreferenziale da *star system*, mostrando piuttosto una particolare apertura verso i giovani. Oltre a sessanta "talenti" arrivati a Berlino da tutto il pianeta per partecipare a *workshop*, seminari e conferenze, nella sezione "Stükemarkt" è stata presentata una

panoramica della giovane drammaturgia europea attraverso la lettura scenica dei testi di cinque drammaturghi *under 35*.

Un palcoscenico aperto ai giovani

A confermare il trionfo dell'*under* rispetto all'*over*, c'è la presenza di due *new entry* anche nell'empireo delle dieci pièce selezionate. Può sembrare strano in una prospettiva nostrana, addomesticati come siamo a ineluttabili *cursus honorum* e a gavette prolungate, trovare il ventisettenne Tilmann Köhler, ancora fresco di scuola di arte drammatica, accanto a nomi già ben consolidati. Con una versione molto apprezzata del dramma tardo-espressionista *Gioventù malata* del 1926 di Ferdinand Bruckner, Köhler e il suo giovane *ensemble* del Deutsches Nationaltheater Weimar hanno portato negli spazi della Sophiensäle di Berlino il ritratto di ventenni di oggi (come di allora) fragili e disorientati, che hanno nella musica (quella pessimista dei Tocotronic, suonata *live* dagli stessi attori) il mezzo per definirsi e per esprimersi, trovando in ultima istanza nel suicidio o nell'imborghesimento l'unica via di uscita alla solitudine. Dramma generazionale anche per Jan Bosse, l'altro nuovo arrivato ai "Theatertreffen", selezio-

nato per *I dolori del giovane Werther* dal Maxim Gorki Theater di Berlino, e per un'esilarante versione di *Molto rumore per nulla* dal Burghtheater di Vienna. A dare corpo e voce a Werther è il bravo attore Hans Loew che descrive la parabola discendente del dandy narcisista ed egocentrico, che si spegne progressivamente per lasciare inesorabilmente la scena passando dalla platea. Allestendo la commedia di Shakespeare, Bosse ha creato invece una perla di freschezza e genuina ilarità. Una lattea piattaforma semicircolare piazzata nel mezzo del palcoscenico senza quinte è lo spazio scenico all'interno del quale si intessono e si disfano gli intrecci amorosi di due coppie. Da una parte troviamo Claudio ed Ero (Christian Nickel e Dorothee Hartinger) ovvero i piccioncini dell'amore romantico da colpo di fulmine, ostacolati dal perfido Don Juan (Jörg Ratjen), un corvaccio nero che trama nello sfondo per boicottare la loro unione. Dall'altra il duetto cinico e tutto pepe Beatrice-Benedetto (Cristiane von Poelnitz e Joachim Meyerhoff): capellone, tutto d'un pezzo, sprezzante verso il gentil sesso lui, femminista, energica e rumorosa lei. A colpi di spassosissimi duelli fisici e verbali tra i due, che si rivelano la colonna portante dello spettacolo, si arriverà all'immane *happy end*. La scena di Stéphane Laimé partecipa a pieno ritmo alla vicenda: la minimalista piattaforma bianca si trasforma infatti, durante i frenetici

preparativi delle nozze di Ero e Claudio, in una coloratissima isola hawaiana con tanto di spiaggia, palme e piscina, allestita in una manciata di minuti da un esercito di operatori in tuta da lavoro; gli stessi che durante l'amoreggiamento collettivo finale riporteranno il palcoscenico alla neutralità, svuotandolo sotto gli occhi deliziati degli spettatori.

Divertimento a qualunque costo

Se nell'affrontare una commedia shakespeariana la chiave umoristica è auspicabile, non si può dire lo stesso per un testo come *Le mani sporche* di Sartre, portato a Berlino per la regia

Lucerna

Parla tedesco L'ALKESTIS di EMMA DANTE

Per prima c'è stata *Antigone*, l'inizio di una passione. Poi è venuta *Medea*, con l'ingresso in un Teatro Stabile. Ora Emma Dante per la terza volta dichiara amore, dunque guerra, a un'eroina tragica, e lo fa con *Alceste* del favorito Euripide, storia di una donna e del suo sacrificio per un uomo che la lascia consegnarsi alla morte. Chi sono Nina di *Carnezzeria*, la madre di Paride de *Il festino* e *Medea*, già protagoniste degli spettacoli della regista, se non donne che subiscono la violenza, i tradimenti e le volgarità di uno o più uomini? *Alceste* allora non è che una delle tante eroine stanche di questo teatro spudoratamente matriarcale. Manca la solita sensazione di marcio che distrugge ogni ipotesi di catarsi, eppure, come da copione, sopraggiunge la morte, una scusa per parlare della vita e fulcro di tutte le cerimonie. Ecco partire la processione: un coro elegante di affrante donne in nero nel mezzo di un arcaico rito carnevalesco, esibizione di un dolore tanto forte che i tacchi non possono non far rumore, dove tra convulsi segni della croce e iterazioni piene di ritmo sembrano rivedersi le ossessive frammentazioni delle sfilate di Pina Bausch. Come già in *Carnezzeria*, la festa si confonde col funerale e il cadavere si festeggia imbandendo la tavola con aragoste e fiori, ritualità inimmaginabili per il pubblico del cantone tedesco. Ma stavolta la morte non la si raggira con il vestito rosso di *Vita mia* e *Alceste* torna in vita come nel disegno euripideo ma vecchia di quarant'anni almeno: "in un momento sono sfiorite le rose", ricorda Dino Campana, e questo è il prezzo da pagare, forse neanche troppo alto, per aver vinto l'ineluttabile. Un imponente tavolo rotondo, una Madonna bambina, fiori e cibo: la (non) scenografia è fatta di cose da usare e di cui abusare in questa "tragicommedia" in tedesco, complicazione per chi riesce a "fare i conti" solo in dialetto. Stavolta tra oltre venti attori alla Dante ne fanno capo infatti solo due, Eracle e Thanatos, molto poco divini nel loro comico disputare con le voci di Palermo e Napoli. Il testo emerge sul non detto, eccezione per la teatrante nonostante poi, come altrove, la musica, sacra e altissima, resta fondamentale e da Mozart ai Chemical Brothers ogni momento è perfettamente accompagnato mentre si continua ad abusare del cibo, a rivisitare grottescamente il sacro, a fondere comico e tragico. A raccontare il peso della carne mettendo su un piedistallo una donna, le sue ferite, il suo bagaglio di infelicità. *Flavia Cardone*



ALKESTIS, di Euripide. Riscrittura di Kurt Steinmann. Regia di Emma Dante. Drammaturgia di Anke Zimmerman. Scene e costumi di Emma Dante e Tassilo Tesche. Luci di Peter Weiss. Con Danielle Clamer, Elisabeth Kopp, Annika Meier, Elna Müller Meyer, Ania Schweitzer, Marta Zollet, Sabino Civaleri, Kristof Gerega, Christoph Künzler, Gian Luca Laddo, Carmine Maringola, Jürgen Sarkiss, Andreas Storm, Peter Waros. Prod. Luzerner Theater, LUCERNA.

In apertura una scena di Ulrike Maria Stuart, di Elfriede Jelinek, regia di Andreas Stemann (foto: Arno Declair); in questa pag. un'immagine da *Alkestis*, da Euripide, regia di Emma Dante; nella pag. seguente gli interpreti di *War*, di Lars Norén, regia di Lizzie Oved Scheja.

di Andreas Kriegenburg dal Thalia Theater di Amburgo. Kriegenburg affida a un intenso ed efficace Hans Löw il personaggio di Hugo, il giovane intellettuale idealista, rifugiatosi nell'impegno politico e nel Partito Comunista per affrancarsi dalle ingombranti origini borghesi, coriaceo nella fedeltà ai suoi ideali quanto insicuro nelle questioni affettive, manipolato com'è dall'attraente e civettuola moglie Jessica (Judith Hofmann). Convincente nella parte del politico per eccellenza, sornione e carismatico, pronto a stringere qualsiasi mano, a destra e a sinistra, è invece Jörg Pose nella parte di Hoederer, il rappresentante di quella *realpolitik* pronta a molti compromessi. Compromesso che sembra abbia voluto fare anche Kriegenburg quando, forse nell'intento di rendere più digeribile uno dei drammi più controversi e pregnanti del dopoguerra e

alleggerire le tre ore di spettacolo, si è lasciato scappare qualche gag o battuta di troppo. L'impronta cabarettistica e la logica del *divertissement* hanno del resto caratterizzato questi "Theatertreffen" sin dalla scelta dello spettacolo inaugurale: l'*Ulrike Maria Stuart* di Elfriede Jelinek per la regia di Andreas Stemann. Con una tecnica di montaggio della *Maria Stuart* di Schiller, il premio Nobel austriaco ha proiettato le dinamiche antagonistiche tra Elisabetta di Inghilterra e Maria Stuart sulla coppia di terroriste più celebre della Rote Arme Fraktion. Ulrike Meinhof e Gudrun Ensslin diventano così, attraverso la penna dissacrante e cruda della Jelinek, lo strumento per demistificare una parte scottante e per certi aspetti "mitica" della storia tedesca e per illustrare i risvolti del binomio donne-potere. Stemann, scimmiettando l'estetica, il linguaggio e il ritmo del varietà, porta quest'ottica dissacrante sulla scena, dove le due belle terroriste (Susanne Wolff e Judith Rosmair) assumono pose modaiole e ammettono di andare pazze per i vestiti. La serata si rivela una sorta di happening post-ideologico in cui la stella rossa con mitraglietta, simbolo della Raf, diventa un logo pop sullo sfondo

del palco dove succede di tutto. Le donne indossano giganti vagine di peluche, gli uomini travestiti da donna si esibiscono in striptease per rimanere ignudi con una maschera di porcellino al posto della proverbiale foglia di fico. Dopo una lotta nel colore e bombe d'acqua sulle prime file, si arriva al gran finale con concerto rock su una piattaforma rotante, sotto lo sguardo della Jelinek immortalata in una foto-santino sul retroscena.

Teatro trash o ritorno alla sobrietà?

Il tipo di intrattenimento che accoglie il pubblico è piuttosto di natura olfattiva nella pregiata versione operistico-culinaria di *Didone ed Enea* del Theater Basel. Il regista Sebastian Nübling dimostra che il *cross over*, tanto in voga in questi anni, se usato con intelligenza e sensibilità, può arricchire la messa in scena anziché appesantirla. Entrando nella Schaubühne am Lehniner Platz, l'impressione è quella di trovarsi catapultati in una grande e odorosa cucina italiana anni

'60, brulicante di uomini e donne in abito da festa, nel pieno dei frenetici preparativi di un pantagruelico banchetto. Sulle note di Peppino di Capri, Mina e Tony Renis, gli dei, tra cui Giove (Andrea Bettini), Giunone (Barbara Lotzmann) e una Venere decadente (Wolfgang Brumm) cucinano in onore di Didone, sdoppiata tra il soprano Ulrike Bartusch e Sandra Hüller. La sua storia d'amore con lo straniero Enea si svolge attorno alla lunga tavola imbandita tra un consommé e un pollo arrosto, il tutto "innaffiato" sapientemente dalla musica antica e barocca della Schola Cantorum Basiliensis. Perfetto connubio tra forma e contenuto, tra trovate registiche e *verve* degli attori, tra raffinatezza estetica e forza espressiva questo *Didone ed Enea* rientra a pieno titolo in quella categoria di teatro "nobile" che ha sotteso le scelte della giuria del festival. Scaturiti dal motto programmatico "Eckel Theater? Edeltheater!" (Teatro rivoltante? Teatro nobile!) questi "Theatertreffen" hanno fatto riferimento all'annoso dibattito sulla deriva *trash* e *fetish* che ha travolto il teatro tedesco negli ultimi anni, per celebrare il ritorno alla sobrietà, all'eleganza, alla centralità dell'attore che rischiava di scomparire in palcoscenici debordanti. Se lo sguardo di Hugo, le mani di Didone e la gestualità di Benedetto e Beatrice sono ciò che più rimangono in mente una volta calato il sipario, l'obiettivo si può dire raggiunto, anche se con un paio di scivolote. ■

Habimah Theatre

QUANDO LA GUERRA acceca l'anima

WAR, di Lars Norén. Traduzione di Lizzie Oved Scheja. Regia di Ilan Ronen. Scene e costumi di Frida Klapholz-Avrahami. Luci di Roni Cohen. Con Rami Heuberger, Osnat Fishman, Hila Feldman, Igal Sade, Ania Bukstein. Prod. Habimah National Theatre of Israel, TEL AVIV.

Lars Norén è forse il maggiore drammaturgo svedese contemporaneo, capace di scavare a fondo nella psiche umana così da estrarne i meccanismi più subdoli e celati. In questo *War*, ospite dello Stabile di Torino, egli schizza un contesto familiare degradato e disgregato, faticosamente sopravvissuto a una terribile guerra, di cui, tuttavia, non sappiano nulla. Norén rappresenta dinamiche interpersonali ormai malate e innaturali,

egoismi che consentono di vivere e slanci di generosità immediatamente ritratti. Un padre, creduto morto in battaglia, ritorna, divenuto cieco, alla sua vecchia abitazione, ridotta a misera stamberga (la scenografia, semplice ed essenziale, dai colori neutri e impolverati, suggerisce bene la povertà e la disperazione dei personaggi). Qui ritrova una moglie fredda e distaccata, innamorata di Ivan, il cognato che ha preso il posto del marito, e le due figlie, la più grande diventata prostituta per mantenere la famiglia, e la più piccola, aggrappata mollemente a un'infanzia ormai trascorsa e pronta a seguire le orme della sorella. La guerra ha cancellato ogni etica e ogni morale, per cui non soltanto amici e vicini di casa non hanno esitato a violentare e malmenare coloro con

cui fino a quel momento avevano condiviso un'esistenza tutto sommato tranquilla, ma lo stesso padre pare incapace di ristabilire rapporti naturali con la propria famiglia: inveisce contro la moglie, colpevole di non essersi uccisa per la vergogna dopo aver subito ripetuti stupri, ovvero tenta di violentare la figlia maggiore. La guerra, pare suggerirci Norén, non insegna nulla all'uomo, anzi crea le condizioni perché si rivelino i suoi lati più bui: il padre, reduce dal fronte, non ha imparato la pietà bensì l'astio e l'egoismo di chi si ritiene vittima senza colpe, mentre le figure femminili paiono gelide bambole incapaci di slanci e di speranza. In guerra, in sostanza, non esitano eroi, ma soltanto uomini pronti a tutto pur di garantirsi la sopravvivenza. Il regista israeliano Ilan Ronen, appropriandosi del pensiero del drammaturgo, sceglie una messa in scena rigorosa e misurata - e gli stessi aggettivi qualificano la recitazione dei cinque interpreti -, in cui gli eventi sembrano seguire la logica inversa ma ferrea propria dei conflitti. *Laura Bevione*



Parigi



LA STAGIONE DELLE ILLUSIONI PERDUTE

di Giuseppe Montemagno

È una sensazione di contagioso tripudio, d'irrefrenabile giubilo quella che suscitano le note di Vivaldi, chiamate a evocare l'animata tempesta su cui si apre questo allestimento del *play* shakespeariano, ospite al Théâtre National de l'Odéon, quasi fosse il capolavoro di un incauto apprendista stregone in cerca d'insano divertimento. Poco rimane dell'isola originaria, tuttavia, nella scena che Pitoiset invade di sabbia, di un pulviscolo impalpabile eppur allusivo di una materialità, di una quotidianità freddamente evocata dalle pareti della stanza in cui si svolge l'azione. Il gioco diventa evidente quando compare Prospero (lo stesso Pitoiset): zazzera sale e pepe, tondi occhialetti scuri, un enorme parapioggia nero, una bacchetta magica che, in realtà, è il bastone bianco di un cieco, impegnato in una sorta di straniante finale di partita, in una partita a scacchi con il destino ormai alle ultime mosse. Rileggere Shakespeare a partire da Beckett è dunque il punto di partenza di un'indagine che trasforma l'evento meteo-

logico in una catastrofe interiore, fors'anche in uno scherzo della natura: una tempesta da camera per fare i conti con il passato e per immaginare il futuro, per leggere per l'ultima volta il grande libro della storia prima di lasciarlo sprofondare negli abissi della vita. Coperta da uno spesso strato di sabbia l'isola diventa il luogo in cui si accumulano esperienze, presenze, immagini, come abbandonate da ondate successive. Quasi emanazione della notte, i nobili italiani, con gli abusati intrighi di corte e le eterne congiure, sono solo enormi bambole, splendide marionette in costume rinascimentale animate da manipolatrici che - amplificando uno straniamento epico - agiscono seguendo le tecniche del *bunraku* e si esprimono in tedesco. Con una garbata allu-

LA TEMPÊTE, di William Shakespeare. Regia e scene di Dominique Pitoiset. Luci di Christophe Pitoiset. Musiche di Antonio Vivaldi. Con Dominique Pitoiset, Houda Ben Kamlia, Ruggero Cara, Andrea Nolfo, Mario Pirrello, Sylviane Röösl. Prod. TnBA Théâtre National de Bordeaux-Aquitaine, BORDEAUX.
HUGHIE, di Eugene O'Neill. Adattamento scenico e regia di Laurent Terzieff. Scene di Ludovic Hallard. Costumi di Marie Trimouille. Luci di Mamet Maaratié. Con Laurent Terzieff e Claude Aaufaure. Prod. Théâtre du Lucernaire, PARIGI.
LES TROIS SCEURS, di Anton Cechov. Regia e scene di Stéphane Braunschweig. Costumi di Thibault Vancaenenbroeck. Luci di Marion Hewlett. Con Sharif Andoura, Jean-Pierre Bagot, Bénédicte Cerutti, Cécile Coustillac, Gilles David, Maud Le Grévellec, Pauline Lorillard, Laurent Manzoni, Antoine Mathieu, Thierry Paret, Hélène Schwaller, Grégoire Tachnakian, Manuel Vallade, Jean-Luc Baronnier, Isabelle Flosi, David Nahmany. Prod. Théâtre National de la Colline, PARIGI.

sione circense, i personaggi di Trinculo (Cara) e Stefano (Pirrello) si ispirano invece alle sonorità italiane della Commedia dell'Arte, mentre solo Prospero e Miranda optano per un francese che vuole essere razionale, realista, filosofico. L'autentico colpo d'ala di questa stupefacente babele linguistica viene tuttavia dalla straordinaria prova di un Ariel

in stato di grazia, Houda Ben Kamla, una minuscola lillipuziana che al *physique du rôle* associa il fascino esotico e suadente dell'arabo, di una prosodia lieve e cantilenante: immagine essa stessa di un'alterità in cui si conciliano Occidente e Oriente, ragione e magia, l'inafferrabile melancolia del possibile. E quando Prospero le accorda la libertà, la struggente poesia dell'istante si concretizza in un piccolo, indimenticabile salto fuori dalla scena, verso la sala.

D'illusioni perdute trabocca anche *Hughie*, testo raro di O'Neill, quasi un monologo scritto nel 1942, in piena guerra,

ma ambientato sul finire dei tanto celebrati *Roaring Twenties*. Nella sgangherata *hall* di un albergo di Broadway, un tempo ben frequentato, ora decisamente in disarmo, Erié Smith, un cliente abituale, non rinuncia alla conversazione notturna con il portiere di notte. Con Hughie, recentemente scomparso, Erié era solito condividere tutto: problemi quotidiani e segrete aspirazioni, corse di cavalli e conquiste di avvenenti fanciulle, banchetti pantagruelici e facili guadagni. Tutto, o quasi: forse solo il racconto di ciò che la vita aveva lasciato immaginare a due esseri rimasti ai margini di un

mondo che aveva continuato il suo corso vorticoso. Incurante dell'ora tarda e del completo disinteresse del nuovo portiere, che ricorda il precedente solo per la strana somiglianza del nome, Erié non si perde d'animo, perpetua un gioco che gradatamente ma inesorabilmente conquista il nuovo interlocutore, costringendolo ad abbandonare il disinteresse iniziale per vivere - o immaginare di vivere - quel che resta dell'*American dream*. Non un attimo di tregua rallenta la tensione che - complice l'ironica, sorniona caratterizzazione di Aufaure, eccellente nei panni di Charlie Hughes - anima Laurent Terzieff. Magrissimo, quasi scheletrico, elegantissimo in un abito che tradisce i fasti trascorsi, l'attore francese è l'uomo dei sogni, una magnifica canaglia, soggiogante di vanità repressa, calamitante nell'azzurro di uno sguardo magnetico, profondo, straordinariamente vero. Tanto da rendere tragico il colpo di pistola che lo atterra, vittima di un agguato, proprio quando era riuscito a costruire l'ultimo castello di menzogne, trionfale coronamento di mirabolanti affabulazioni.

Esiste ancora un posto per i sogni? La risposta - negativa, *ça va sans dire* - sembra essere categorica, la sentenza senza appello, almeno a giudicare dal modo in cui Stéphane Braunschweig si confronta con il capolavoro cechoviano. Nel rapporto con il tempo - la variabile intorno alla quale ruota il dramma - casa Prozorov sembra aver smarrito il contatto con la realtà. La stanza da pranzo del primo atto, infatti, è separata dal resto dell'asettica scena da un cordone: è il cimelio storico, la ricostruzione di un passato ormai divenuto oggetto di contemplazione museale. E le tre sorelle, che del museo sono ormai guardiane e

Pommerat

GENITORI E FIGLI tante storie di oggi

«Scrivere uno spettacolo sul rapporto tra genitori e figli ispirato alle testimonianze degli abitanti di Hérouville St Claude, rappresentarlo nei centri sociali per favorire lo scambio e l'incontro tra gli spettatori». Questo il compito che il responsabile della Cassa per le sovvenzioni familiari del Calvados propose, quattro anni fa, a Joël Pommerat, giovane regista di recente nominato da Peter Brook "artista associato" alle Bouffes du Nord. A poco a poco il regista - che da anni scrive testi densi di un realismo quasi documentario - comincia a comprendere quale possa essere l'obiettivo di un tale impegno: promuovere la discussione fondendo due settori che da tempo non si confrontano, la società e l'arte. Con questo presupposto, incontra gli abitanti del quartiere ponendo loro una domanda: che cosa è un genitore oggi? A partire dalle risposte, scrive una serie di testi sul rapporto tra genitori e figli - una sorta di eco di tutte le testimonianze raccolte - calibrando il peso delle parole ascoltate e rendendone l'umana essenzialità. Il metodo per riportare con maggior fedeltà la voce delle persone non è la restituzione senza filtri della testimonianza, ma anzi, la reinvenzione della realtà stessa. Tante sono le figure che si alternano sul palcoscenico per dar voce alle numerose storie ascoltate e registrate nella memoria dell'autore. C'è la madre che, guardando delusa la figlia, afferma: «ho fatto tanto per farti essere il sole e tu invece sei spenta». C'è il delirio della donna incinta che spera, attraverso la nascita del bambino che porta in grembo, di uscire dalla depressione. C'è la madre che in tacchi alti e vestiti stretti vorrebbe che il figlio restasse con lei anziché avere il "vizio" di andare a scuola. C'è lo scontro tra padre e figlio che si conclude in maniera disillusa: «Io non ho scelto un padre così/ Io non ho scelto un figlio così». C'è la madre che regala il proprio neonato ai dirimpettai come si trattasse di una crostata alla marmellata per stabilire rapporti di buon vicinato. A fare da collante a tutte queste storie, la presenza pacata e avvolgente della musica suonata da un'orchestra di cui si avvertono solo i contorni nel controluce

CET ENFANT, testo e regia di Joël Pommerat. Scene e luci di Éric Soyer. Costumi di Isabelle Defnin. Musiche François e Grégoire Leymarie. Con Saadia Bentajeb, Agnès Berthon, Lionel Codino, Ruth Olazola, Jean-Claude Perrin, Marie Piemontese. Prod. Compagnie Louis Brouillard, FRANCIA.

prodotto su un telo bianco. La recitazione è sobria, le battute si susseguono veloci, la sensazione di partecipazione (dovuta all'empatia degli attori) e di straniamento (dovuta alla mancanza di oggetti scenici) rende questo spettacolo, che oscilla tra la tragedia e il grottesco, altamente intenso. La solitudine di questi anni e di questi rapporti sono al centro di *Cet Enfant*, un lavoro che si offre al pubblico senza falsa retorica, attraverso una messinscena che spazza via gli ingannevoli idealismi pubblicitari per restituire un universo davvero reale. *Patrizia Bologna*

In apertura Bénédicte Cerutti, Cécile Coustillac e Pauline Lorillard in *Les trois sœurs*, di Anton Chechov, regia di Stéphane Braunschweig (foto: Elisabeth Carecchio), in questa pag. un'immagine da *Cet enfant*, testo e regia di Joël Pommerat, nella pag. seguente, il manifesto di *Hughie*, di Eugene O'Neill, regia di Laurent Terzieff.



inflessibili vestali, vivono in una dimensione, quella dell'elaborazione del lutto per la morte del padre, che sembra negare qualsiasi senso alla banalità della vita quotidiana. Da qui un'estremizzazione dei tipi che travalica le epoche, passando dai costumi fine Ottocento del primo atto alla contemporaneità del finale: da una parte quelli che si scontrano con il presente e non cessano di alimentare il sogno di un futuro (im)possibile, dall'altra quelli che plasmano l'oggi a immagine di una visione gretta, financo ridicola, ma destinata a trionfare. E dunque da un lato Masa (una vibrante Lorillard), l'unica perennemente, disperatamente in nero; e dall'altro Natal'ja (Le Grévellec), caricaturale nell'affermare le ragioni dell'egoismo e del cinismo. E più l'azione procede, più i personaggi affrontano l'urto con una modernità ormai incontrollabile, più l'immaginazione viene negata e lo spazio scenico si restringe. La stanza da letto di Ol'ga (Cerutti) e Irina (Coustillac) sembra quasi proiettarsi verso la platea, mentre dall'altro lato la città è in fiamme; e più tardi Natal'ja già manifesta il progetto di abbattere gli alberi del giardino... Ai sogni non crede, Braunschweig, ma non per questo smette di interrogarsi sull'utopia: tanto che le ultime battute del dramma, gli ultimi desideri delle tre sorelle - rifarsi una vita a Mosca, pensare al lavoro, alla musica - vengono pronunciati quando il sipario di ferro è ormai inesorabilmente calato. ■

Laurent
Terzieff

Claude
Aufaure



hughie

de Eugene O'Neill

Texte français de Jacqueline Autrusseau et Maurice Goldring
Adaptation scénique Laurent Terzieff

Mise en scène Laurent Terzieff assistante Marie-Anne Lorin
Scénographie Ludovic Hallard assistante Charlotte Maurel
Collaboration technique et lumières Mamet Maaratié
Son et voix off Pierre-Jean Horville
Costumes Marie Trimouille

OPERA ESTATE

Festival Veneto

www.operaestate.it

0424 524214 - 0424 217819 - 800 533 633

TEATRO FESTIVAL BIS FESTIVAL DI TEATRO CONTEMPORANEO
BASSANO DEL GRAPPA (VI) DAL 28 GIUGNO AL 4 LUGLIO 2007

Un festival teatrale dedicato che, ispirandosi al mondo dei fumetti, concentra in una settimana i progetti più innovativi del festival.
ASCANIO CELESTINI, DAVIDE ENIA, STEFANO MASSINI
DANIELE TIMPANO, CREST + BERARDI/COLELLA
TEATRO DELLE MOIRE, TEODORA CASTELLUCCI
SIENTA LA CABEZA + SUSANNE MARTIN
THEATRO DELLE ARIETTE + THEATRE DE CHAMBRE
PIATTAFORMA VENETA

LE CITTÀ' PALCOSCENICO FESTIVAL DIFFUSO

30 CITTÀ' DEL VENETO DALL'8 LUGLIO AL 2 SETTEMBRE 2007

27 anni dalla sua prima edizione, 30 comuni, 400 serate di spettacolo in oltre 2 mesi tra i castelli, le piazze, i parchi e le ville della pedemontana veneta. Un mix di avanguardia e tradizione tra anteprime e creazioni originali.

NEW YORK CITY BALLET, MARIE CHOUINARD
EMIO GRECO, RAGUNATH MANET
GALILI DANCE, BALLETTO NAZIONALE DI PECHINO
GIULIANA MUSSO, MARIANGELA GUALTIERI
MARCO PAOLINI + MERCANTI DI LIQUORI
ANTONIO CORNACCHIONE + ELIO DE CAPITANI
LAURA CURINO + NATALINO BALASSO
MARIO PERROTTA + TÊTES DE BOIS

B-MOTION FESTIVAL DI DANZA CONTEMPORANEA

BASSANO DEL GRAPPA (VI) DAL 21 AL 26 AGOSTO 2007

Arrivano da tutto il mondo. Sono una generazione di artisti originali e innovativi. a Bassano vanno in scena le forme più contemporanee della danza internazionale. 13 spettacoli in 5 giorni e poi mostre, incontri, riflessioni per analizzare la danza del terzo millennio

COLLECTIF UTILITÉ PUBLIQUE
APOSTOLIA PAPADAMAK, HENRIETTA HALE
TWO DANCERS, BEN WRIGHT
ARKADI ZAIDES, LA [PARENTHÈSE]
LES RÊVEUSES, T.R.A.S.H., SONJA BRUNELLI
SIMONA BERTOZZI, FEARGHOUS Ó CONCHÚIR
BASSINI / BEDOSTI / SIDERI, PERE FAURA

Donnellan+Propeller



SE GLI INGLESI
FANNO SHAKESPEARE

di Domenico Rigotti

Un minifestival shakespeariano? Di sicuro è che il Bardo non aveva mai risuonato con così tanta e forte voce nella sua lingua originale (bellissima e musicalissima per chi sa comprendere appieno il suo *blank verse*) come quest'ultima primavera nel corso del Festival del Teatro d'Europa, da anni vanto del Piccolo Teatro di Milano. In vetrina tre titoli interessanti, uno dei quali, *Cymbelin*, da sempre o quasi sfugge all'attenzione dei teatranti di casa nostra (ben diversamente gli altri due: *La bisbetica domata* e *La dodicesima notte*). È infatti *Cymbelin*, il lavoro che ha aperto le danze in una svelta, vivace realizzazione, come le altre del resto (e piaciuta tanto al pubblico come alla critica). Una singolare opera dalle qualità bizzarramente sperimentali, quasi si direbbe, una prova generale de *La Tempesta*. Un testo, *Cymbelin*, tutto scarti e sbrigatività, dove affastellati, si direbbe con impazienza, convivono stili e generi disparati, dove non manca la parentesi elegiacopastorale, dove si incrociano racconti antichi, una novella del Boccaccio, ancora brandelli di altre opere shakespeariane, *Otello* per cominciare ma anche *Romeo* e *Giulietta*.

Tragicommedia avventurosa essa, di uno Shakespeare che usa un linguaggio musicalissimo, dalla trama multipla, quasi un romanzo d'appendice. Pressoché impossibile da raccontare anche per i troppi personaggi che s'affollano e cercano di rubare la scena. Personaggi che possono essere matrigne terribili, sposi costretti a dividersi, fratellastri malvagi e in fregola, servi fedeli e salvatori di pargoli regali, principini scomparsi o creduti morti e ritrovati dopo anni di vita selvaggia entro caverne. E la vicenda a offrire equivoci a gogò, congiure, finti veleni e naturalmente doppie, triple, quaduple agnizioni finali. A non mancare neppure battaglie fra britanni e romani visto che l'azione si svolge all'epoca della dominazione romana. Una tipologia insomma, di elementi favolistici e letterari da mettere alla dura prova un Propp. E naturalmente un regista. Nel caso il bravo Declan

Donnellan, talento vero della scena odierna inglese e fondatore insieme allo scenografo Nick Ormerod della compagnia *Cheek by Jowl*, gruppo teatrale con il quale a partire dal 1981 ha portato in scena una doppia dozzina di spettacoli tra i quali, coraggiosamente, appunto questo *Cymbelin*. Donnellan a vincere la partita,

CYMBELINE, di William Shakespeare. Regia di Declan Donnellan. Scene di Nick Ormerod. Luci di Judith Greenwood. Con Gwendoline Christie, Tom Hiddleston, Jodie McNeen, David Collings, Richard Cant, Guy Flanagan, Laurence Spellman, Jake Harders, Lola Peploe, Ryan Ellsworth, John MacMillan, Daniel Percival, Mark Holgate, David Caves. Prod. Cheek by Jowl, LONDRA.

THE TAMING OF THE SHREW e **TWELFTH NIGHT**, di William Shakespeare. Regia di Edward Hall. Scene di Michael Pavelka. Luci di Ben Ormerod, Mark Howland, Ben Ormerod. Musiche di Propeller. Con Tony Bell, Jack Tarlton, Jon Trenchard, Tam Williams, Joe Flynn, Dominic Tighe, Dugald Bruce-Lockhart, Bob Barrett, Jason Baughan, Chris Myles, Simon Scardifield, Alasdair Craig, Tom McDonald. Prod. Watermill - Propeller - The Old Vic, LONDRA.

cioè a procurare l'interesse dello spettatore, perché tralasciando di cercare nel testo significati profondi (ma senza che venga trascurato l'aspetto epico del *romance*), riesce a dar vita a uno spettacolo che corre via agile, svelto, anche nella ricerca di sue possibili geometrie. Mantenuto sempre (dopo i tagli opportuni) in una asciuttezza di toni che ben riescono a legare insieme i vari nodi della vicenda. E dove a rendere bene, vincente risulta anche l'idea di fare interpretare allo stesso attore i due personaggi maschili più importanti: Postumo e Cloten, cioè il buono e il *vilain*, il malvagio. Ruolo affidato al giovane Tom Hiddleston, fra i migliori della compagnia.

Un *Cymbelin* insomma, quello di Donnellan, dominato dal rigore e da una fresca inventiva. Quella stessa ricca inventiva ritrovata anche negli altri due spettacoli scespiriani. E che hanno avuto sul pubblico un impatto ancor più sorprendente e non solo perché i due lavori, *The Taming of the Shrew* e *Twelfth Night*, sono commedie più popolari. Piuttosto per la straordinaria vitalità ed energia scatenantesi dagli attori. Quelli della compagnia Propeller, con sede al Watermill Theatre. Una compagnia dal segno insolito, ma forse nemmeno troppo, visto che si caratterizza dal fatto che gli interpreti sono tutti e solo uomini. Baldi giovanotti guidati dal quarantenne e figlio d'arte Edward Hall (papà, il grande Peter Hall, una delle glorie del teatro inglese), che del travestimento fanno da anni il loro punto di forza. Non però per dar vita a *divertissement* fini a se stessi, ma piuttosto per dare un colore più forte e vitale ai

capolavori prescelti. In questo caso scelti con precisa intenzione di causa. Perché sia ne *La bisbetica domata* che ne *La dodicesima notte* è risaputo che il travestimento ha un ruolo dominante. Moltissimi ve ne sono nella trama della *Bisbetica*, che è una splendida commedia sul gioco dei poteri fra i sessi, così come lo è, in un gioco di ambiguità ben più sottile, *La dodicesima notte*, ricca anch'essa di travestimenti. Due testi che, con bella intelligenza e senza nulla sacrificare al divertimento, il talentuoso Hall junior ha voluto legare insieme (i due lavori ad apparire al Teatro Grassi a serate alterne) mettendosi sulle tracce di quel che il giovane regista chiama "il percorso dell'amore secondo Shakespeare" o, meglio, lasciando che quel sentiero provassero a ripercorrerlo i suoi scatenati *boys*. Bravi tutti e in amalgama perfetto. (anche se a far la parte del leone era l'aitante Dugald Bruce-Lockhart, prima temperamento Sly-Petruchio e poi altera Olivia), prima a scatenarsi con mille travestimenti e follie con la commedia giovanile e imperfetta, cioè *La bisbetica domata*, poi con altri travestimenti e fantasia più raffinata a cimentarsi con *La dodicesima notte*, il fiore più delicato sbocciato nel momento più alto della creatività shakespeariana. Saldate insieme le due commedie come una medaglia dai risvolti diversi e però ugualmente brillanti in virtù di un gioco teatrale puntato a un tempo sulla semplicità e sulla fisicità attorale. Quella fisicità che sta diventando una delle attrattive fondamentali della scena di oggi. E di cui i giovanotti inglesi sono da considerare campioni. ■

De Moratin/Genovès

LE FANCIULLE DICONO SÌ ma solo al vero amore

Un dialogo vivo e pungente. Una prosa agile e pura. Una psicologia ben studiata. Ecco i tre perni su cui poggia *El sí de las niñas* di Leandro Fernández de Moratin. Commedia da considerarsi una delle più belle della drammaturgia spagnola. Commedia la cui caratteristica precipua fu quella di presentare abilmente combinate ed equilibrate la tendenza all'imitazione classica francese dominante nel suo tempo (i decenni tra fine Settecento e primo Ottocento) e il carattere genuinamente nazionale che risplende tanto nei motivi che tratta e nei personaggi che presenta. Nel *Sì delle fanciulle* (1806) troviamo un maturo signore (Don Diego) invaghito di una bella sedicenne (Paquita) appena "sforzata" da un convento. La madre della ragazza lavora vigorosamente in favore del matrimonio per ragioni economiche e di prestigio. La loquace Donna Irene assicura il maturo pretendente dell'amore della ragazza la quale, manco a dirlo, è innamorata segretamente di un baldo ufficialetto (Don Carlos). Di fronte alla realtà, e dopo alcuni episodi alquanto gustosi, l'anziano Don Diego si rende conto dell'inopportunità delle sue pretese e si ritira in buon ordine, dopo avere assicurato la sua paterna protezione, visto che il giovane è anche suo nipote. Attenzione, non siamo più qui davanti alla commedia cara al Settecento e all'opera comica del vecchio beffato. Si tratta invece, al di là della volontà moralistica dell'autore, della rappresentazione di una particolare situazione nella quale l'interesse deriva soprattutto dalla malinconia cosciente dell'uomo che si rende conto di essere escluso da misure della vita che non possono più essere sue. Ed è proprio la malinconia, leggermente ironica, dell'uomo che consapevolmente rinuncia, a conferire alla commedia stessa una dimensione che l'allontana dalla piacevole rievocazione d'ambiente. Va detto che la compagnia valenciana la rappresenta con decoro, molta eleganza; ma non va oltre. La regia di Vicente Genovès segue una linea tradizionale, diciamo di alto artigianato, ma non molto di più. Nella sobrietà dell'allestimento a trionfare candide lenzuola (siamo in una locanda) di gusto viscontiano e se vogliamo anche strehleriano, da cui emergono o si celano i personaggi. E corretta, robusta, ma non da ritenere memorabile è l'interpretazione del nobile Don Diego da parte di Manuel De Blas. E così quella dei suoi colleghi. Ciononostante l'incontro con *l'hidalgo* de Moratin e con il suo piccolo gioiello non è parso sprecato visto che questo *El sí de las niñas*, ospite al festival del Teatro d'Europa del Piccolo Teatro di Milano, in Italia non è quasi mai stato rappresentato. *Domenico Rigotti*



EL SÌ DE LAS NIÑAS, di Leandro Fernández de Moratin. Regia di Vicente Genovès. Scene di Manuel Zuriaga e Josep Simon. Costumi di Marian Varela. Luci di Alfons Barreda. Con Manuel de Blas, Alvaro de la Puerta, Paula Errando, Cesca Salazar, Reyes Ruiz, Ferran Gadea, José Montesinos. Prod. Teatres de la Generalitat Valenciana, VALENCIA (Spagna).

In apertura una scena di *The taming of the shrew*, di Shakespeare, regia di Edward Hall; in questa pag. un'immagine di *El sí de las niñas*, di Leandro Fernández de Moratin, regia di Vicente Genovès.

Salonicco



PREMIO EUROPA Italia addio

di Roberto Canziani

In undici edizioni il Premio Europa ha incoronato l'eccellenza teatrale del nostro continente. Dall'inizio, quando venne premiata Ariane Mnouchkine, fino al riconoscimento andato nel 2006 ad Harold Pinter, l'elenco dei vincitori copre praticamente la storia recente della scena europea. Brook, Strehler, Ronconi, Müller, Bausch, Dodin, per dire i principali. A chi giustamente obiettava che un teatro vivo non può attestarsi sui settant'anni, è arrivato il supplemento di un secondo Premio, quello alle Nuove Realtà Teatrali, che dal 1990 in poi ha certificato anche il valore di figure più giovani. Dove la *gioventù* è un dato relativo, per noi abitanti del Vecchio Continente. Giorgio Barberio Corsetti, Thomas Ostermeier, i "ragazzi terribili" del Royal Court di Londra, Christoph Marthaler, la Raffaello Sanzio, Alain Platel, sono arrivati tutti a Taormina, là dove il Premio nel 1987 era nato.

Dopo undici edizioni il Premio Europa per il Teatro, nato nel 1987 a Taormina, non si è svolto più in Italia. Il riconoscimento maggiore a Zadek e Lepage (*ex aequo*). Srbljanovic e Hermanis sono le nuove realtà

Ora, per la prima volta in undici edizioni, il Premio si è spostato fuori dall'Italia, trovando nell'attenzione del Ministero ellenico della Cultura e nell'entusiasmo del Teatro Nazionale della Grecia del Nord, la disponibilità che il nostro Paese non ha più offerto, anche di fronte a premiati tanto onorevoli e a un'organizzazione (guidata da Alessandro Martinez) che attorno alla loro presenza, costruisce convegni, interviste, retrospettive, prove aperte e per quanto è possibile, spettacoli. La Grecia, in fondo, ha qualche credito in più con la storia del teatro che non - per esempio - la Finlandia. E Salonicco è sembrata un luogo ideale per collocare l'edizione 2007. Più agile della monumentale Atene, Salonicco ha un dinamismo culturale ed economico che la fa assomigliare a Milano, quando la si rapporta al peso istituzionale di Roma. Un bell'edificio rimesso a nuovo, il Vasilikò Theatro (Teatro Reale) con vista sui tramonti dell'Egeo e un paio di

altre sale, testimoni del fervore edilizio che esiste nella città, sono state alla fine di aprile lo scenario del Premio 2007.

Ma il problema autentico, al traguardo delle undici edizioni, era chi premiare. Esaurito l'elenco degli "eccellenti", e constatata la specificità soprattutto nazionale degli "emergenti", dev'essere stato un bel problema individuare tra gli artisti un profilo autenticamente europeo. Tanto più che l'Europa, in questi anni, si è data confini sempre più ampi. La giuria internazionale (il rappresentante italiano è Franco Quadri) ha avuto un'idea risolutiva. Un premio *ex aequo*, devoluto in parte alla carriera di Peter Zadek, decano della regia tedesca, con la sua classe 1926 e i suoi capricci (vedi il box qui sotto) e in parte a un artista che anagraficamente europeo non è, ma trae il proprio dna artistico dall'Europa, e all'Europa può indicare la stra-

il caso Zadek

Ma che sia un buon finale...

Il momento è solenne. La giuria del Premio Europa è schierata sul palcoscenico al gran completo. Parlano il presidente, i giurati, i premiati. La cerimonia si prolunga per parecchie decine di minuti. Viene letta la motivazione per il premio a Peter Zadek. Riconoscimento che non potrà essere assegnato, essendo il premiato assente. All'improvviso accade ciò che nessuno immagina. Il sipario alle spalle della giuria si apre: appena un varco. Appare una donna vestita in modo inappropriato per una cerimonia del genere, i capelli spettinati, gli occhi duri. Pochi riescono a riconoscere in lei Angela Winkler. I più sensibili in platea pensano a una terrorista. L'attrice si accosta a chi sta leggendo, lo abbraccia alle spalle, gli impedisce di continuare. Dice che è tardi, che le parole sono troppe, che la compagnia del Berliner Ensemble e lei che interpreta Aase, la madre di Peer Gynt, stanno aspettando di andare in scena, e invita a tagliare corto. Imbarazzo totale. È un piccolo atto terroristico. Ma di terrorismo teatrale, quindi innocuo. Però svela ciò che dietro alle quinte del Premio Europa 2007 bolliva da tempo. Riconosciuto maestro della regia tedesca, Zadek doveva essere premiato in questa edizione, *ex aequo* con Robert Lepage. A Zadek la condivisione non dev'essere andata giù. E da Berlino, dov'era impegnato in una regia, ha scritto che non sarebbe volato fino a Salonicco. Mandassero la targa e l'assegno in Germania, dove stava provando. Risposta dalla giuria: il regolamento prevede la presenza del vincitore, altrimenti niente premio. C'era

venuto persino Harold Pinter, lo scorso anno, e non stava mica bene visto che pochi mesi prima aveva rinunciato ad andare a Stoccolma per ricevere il Nobel. Ma a Torino, al Premio Europa 2006, Pinter c'era. Replica del regista: pensavo di meritare il premio per la mia carriera, non per il fatto di volare con Olympic Airways; vedetevi il mio *Peer Gynt*, visto che è stato firmato un contratto. Fine dei contatti. Diceva un altro tedesco, Bertolt Brecht: c'è sempre bisogno di un finale, ma dev'essere un buon finale. *Roberto Canziani*

da per una rifondazione del teatro.

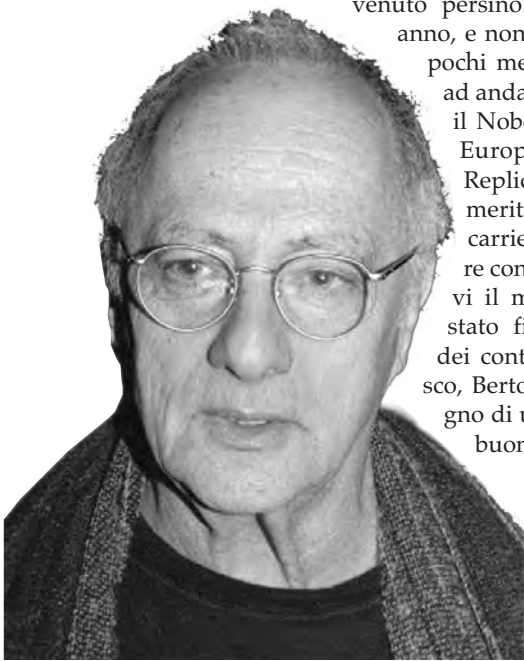
Il canadese Robert Lepage è stato il più intervistato, il più corteggiato, il più amato fra gli ospiti a Salonicco.

Non solo per il ruolo ponte che lui, francofono, svolge tra il modello teatrale d'oltreoceano e i valori del nostro, ma per l'intelligenza, da maestro europeo, che mette nei suoi lavori. Intelligenza che è allo stesso tempo velocità di sinapsi intellettuali ed emotive, e lucidità nell'intreccio di temi privati e orientamenti del momento pubblico, ciò che delinea in molti casi l'agenda dei grandi dibattiti futuri.

Come la *Trilogia del dragone* (1985) guardava alla Cina nell'imminente rapporto con l'Occidente, e come *Zulu Time* (2000) leggeva in prospettiva il rischio di un attentato aereo che puntuale sarebbe arrivato l'11 settembre del 2001, conseguenze comprese, il nuovo spettacolo che Lepage sta preparando (e che si spalma su più stagioni di lavoro, partendo a giugno 2007 dal Festival Trans Amériques di Montréal con un punto d'arrivo finale nel 2008 al Barbican di Londra) tocca i punti sensibili del decennio in cui stiamo entrando. Mentre parla di tumori al cervello, ruolo internazionale della Chiesa, suggestioni futuribili alla Stephen Hawking, *Lipsinch* legge sulle labbra e mette in campo la voce, oggetto d'indagine scientifica ma anche deposito di identità personali. E visto che intelligenza è anche sinonimo di generosità, Lepage non ha esitato ad anticipare al pubblico di Salonicco alcune delle microstorie che si intrecciano in *Lipsinch*, alternandole al suo virtuosismo d'attore in frammenti da *The Far Side of the Moon* e *Andersen*. Era diviso in parti eguali anche il Premio alle Nuove Realtà Teatrali. Ma a dire il vero premiava la messa a fuoco di un problema unico, col quale stiamo già facendo i conti. L'innalzamento dell'aspettativa di vita e l'invecchiamento delle generazioni europee sono apparsi centrali nei due spettacoli che hanno accompagnato la vittoria del regista lettone Alvis Hermanis (intitolati appunto *Long Life* e *Väter* ossia *Lunga vita e Padri*) e niente affatto marginali nella svolta drammaturgica dell'altra premiata, Biljana Srbijanovic, che in *Cavallette* fa il ritratto di una borghesia urbana, quarantenne, economicamente influente, che non sa come disfarsi dell'ingombro dei genitori anziani. Il bisturi sociale della drammaturga non ci risparmia la scena in cui il padre, malato di Alzheimer, viene abbandonato sulla piazzola dell'autostrada, come era abituata a fare la generazione precedente con il proprio cane. Il futuro - vuole dirci Srbijanovic - è cinico. Letteralmente. ■



In apertura una scena di *Long Life*, di Alvis Hermanis; in questa pag., in alto, un'immagine da *The Far Side of the Moon*, di Robert Lepage; in basso, un ritratto di Peter Zadek.



Maggio all'infanzia

LA SCENA GIOVANE di 7 magnifici principianti

di Nicola Viesti

Si è conclusa la decima edizione del "Maggio all'infanzia", l'ormai affermata rassegna di teatro ragazzi che si svolge in Puglia a Gioia del Colle. Un'edizione un po' diversa dalle precedenti in quanto le maggiori compagnie del territorio non avevano novità da presentare e che quindi si è aperta come non mai alle produzioni nazionali. Ha molto incuriosito la presentazione dei materiali sin qui prodotti dal Teatro delle Apparizioni e dal Teatro dei Sassi, che hanno unito le loro forze per *Il giocattolo con i fili*. Una performance che chiamava ad agire gli spettatori che erano invitati a muovere marionette bianche e impalpabili ma che poi si svelava complessa e affascinante nella rarefazione delle atmosfere e nei raffinati segni, probabile preparazione a una prossima produzione tratta dal *Mahabharata*. *La regina delle nevi*, firmato da Teresa Ludovico per il Kismet, dopo il successo estero – quattordicimila spettatori solo nella tournée in sei città inglesi – si conferma una spettacolare macchina scenica e problematico appare *Racconti delle grandezze* del Teatro Valdoca. Le fiabe concepite da Mariangela Gualtieri trovano forma scenica nell'allesti-

mento visionario di Gatto Valerio Bonanni, che predilige l'ombra e il sussurro, ma risultano troppo impegnative, almeno per i piccoli spettatori del Maggio di età forse inferiore a quella consigliata. Ma l'evento principale e più discusso non poteva non essere la presentazione di tutti e sette gli spettacoli finalisti al Premio Scenario Infanzia, molti dei quali in prima assoluta. Un ventaglio di messe in scena assai differenti le une dalle altre che rivelano nuove compagnie o gruppi giovani che iniziano a cimentarsi con la scena per l'infanzia. Il risultato è entusiasmante, specie se confrontato con ciò che attualmente offre il teatro ragazzi italiano, una volta glorioso. Una vera sfida che potrebbe

avere positive conseguenze se raccolta e gestita nel segno del cambiamento. I gruppi di Scenario hanno presentato proposte ricche e molto accurate formalmente. E se dal punto di vista dei linguaggi adottati non sembrano voler stupire con effetti speciali, in compenso utilizzano al meglio quelli tradizionali innervandoli con tematiche dirette, che fanno finalmente a meno della metafora e si immergono nel contemporaneo, e con un'affermazione del corpo quasi sempre negata nella nostra scena dedicata ai piccoli e agli adole-

La rivelazione di questa edizione della rassegna pugliese sono stati gli spettacoli finalisti del Premio Scenario Infanzia - Ottimo uso dei linguaggi tradizionali, temi legati alla contemporaneità, affermazione del corpo e della fisicità sono alla base dei lavori presentati: una sfida e una boccata d'aria fresca, che lascia ben sperare per il futuro del Teatro Ragazzi

scenti. *Taniko*, lo spettacolo vincitore, è basato su di un testo, firmato da Antonio Calone e Nicola Laieta, che addirittura riporta in auge il teatro didattico di Brecht con una leggerezza e una forza che avvincono lo spettatore di ogni età. Pieno di energia e ritmo, è interpretato da cinque bravissimi attori (quale compagnia anche affermata investe su cast così numerosi?) capaci di gestire al meglio anche il coinvolgimento del pubblico. Un rituale del corpo è invece *Giuditta*, l'altro vincitore *ex aequo*, misterioso e sapientemente minimale, nel quale Samir Oursana, nudo Pinocchio coperto di biacca, riempie lo spazio di gesti che si fanno affascinanti coreografie. Un pugno allo stomaco il violentissimo e inconsueto

Panopticon Frankenstein di Babilonia Teatri che parla il linguaggio dell'oggi e che tratta di sesso, prostituzione e droga, immigrazioni e solitudini in un delirante Nord-Est - i ragazzi di Babilonia sono infatti veronesi - con una durezza inedita ma mai compiaciuta. Uno show assordante e senza rete che potrebbe servire agli adolescenti per veder rispecchiate le loro inquietudini più profonde e inconfessate e a stabilire tra teatro e scuola un rapporto più attento alle odierne problematiche sviluppate con modalità sceve da ipocrisia. *Sono qui* di Maria Ellero, infine, porta la danza in palcoscenico nel narrare di un rapporto conflittuale tra madre e figlia, giocato con la piccola Cecilia Calvacoli con una autenticità destabilizzante. Poetico e spietato, *Sono qui* pone domande e non offre soluzioni, intenerisce e spaventa, esempio di un teatro necessario che rifugge da semplificazioni e sdolcinatezze. ■

Cuticchio

SE LA LAMPADA DI ALADINO unisce Oriente e Occidente

Il sentimento che suscita *l'Aladino di tutti i colori* di Mimmo Cuticchio - che ha debuttato in anteprima nazionale alla sede Rai di Palermo - è sicuramente quello dello stupore. Del *leit motiv* della favola, ma stupore anche di un'arte antica che rinnova la sua magia a ogni spettacolo. Stupisce perché non si identifica né con lo spettacolo tradizionale dell'Opera dei pupi, né con le produzioni spettacolari a cui Cuticchio ci ha abituato nel corso degli ultimi anni. Questo *Aladino di tutti i colori* è un progetto nuovo che scava con maestria il terreno dell'attore, della tradizione e soprattutto dell'interazione fra culture diverse. Fin dal titolo, lo spettacolo vuole essere: «Un punto focale che unisce tutti i bambini del mondo - spiega Cuticchio - I bimbi di tutte le razze e di tutti colori. Aladino siamo tutti noi, adulti e bambini, ricchi e poveri, italiani e stranieri». In scena, infatti, al fianco di Cuticchio, il narratore iracheno Yousif Latif Jaralla nei panni del malefico Jafar. E nell'incontro fra Oriente e Occidente si consuma anche un gioco delle parti caro al teatro, ma in questo contesto assolutamente originale per lo stile di Cuticchio che si amplifica nella partitura dello spettacolo: come una scatola cinese il palcoscenico regala più dimensioni e livelli di lettura della puntuale macchina teatrale. Lo spettacolo funziona grazie all'organicità della scena che coinvolge gli attori-pupari, la scenografia, la musica e l'andamento della narrazione. Anche la storia, benché nota nelle sue linee principali, riserva delle grandi sorprese e sceglie un livello di comunicazione universale che si affida alle percezioni dello spettatore, ora impegnato a seguire i voli pindarici di Aladino, ora intimorito dai piani contorti di Jafar. A sciogliere il nodo degli eventi, un genio della lampada fuori misura che concentra nella sua figura il futuro radioso del padroncino, ma in un certo senso anche il futuro delle nuove generazioni affamate di sogni e di sani desideri. La drammaturgia conserva un buon equilibrio fra spirito di avventura, immaginari fantastici e attualità, puntando su un ritmo sostenuto, fatto di colpi di scena, di cambi di panorama e delle care vecchie battaglie dei paladini. L'immagine che rimane è quella dei pupi, sovrani nella loro eleganza e nella loro umanità sotto il comune denominatore di Mimmo Cuticchio: attore, puparo e cuntista. Pensato per i bambini, ma con uno sguardo sempre oltre lo stereotipo e oltre l'ovvietà, *Aladino di tutti i colori*, si assapora con quella leggerezza e con quel piacere che soltanto i grandi spettacoli regalano. *Claudia Brunetto*

ALADINO DI TUTTI I COLORI, testo e regia di Mimmo Cuticchio. Scene e costumi di Pippo Miraudò. Luci di Marcello D'Agostino. Suono di Maurizio Ruggiano. Consulenza musicale di Antonio Guida. Con Mimmo Cuticchio, Yousif Latif Jaralla, Giacomo Cuticchio, Fulvio Verna, Tania Giordano, Nori Takahashi. Prod. Compagnia Figli d'Arte Cuticchio, PALERMO.



In apertura una scena di *Taniko*, di Antonio Calone e Nicola Laieta, spettacolo vincitore del Premio Scenario Infanzia; in questa pag. Mimmo Cuticchio in *Aladino di tutti i colori* (foto: Pietro Motisi).

crittiche



LIBRI IN FIAMME tra passato e futuro

«**Q**uando la letteratura vuole parlare di futuro, si sente sempre soffiare un'aria di apocalisse» spiega Luca Ronconi con aria scettica. «Ma il futuro, almeno quello che Ray Bradbury descriveva in *Fahrenheit 451*, è oramai diventato il nostro presente. E mi pare che ci siamo acclimatati abbastanza comodamente». Gli schermi ultrapiatti, le cuffiette che ti sussurrano nelle orecchie, la vita quotidiana addomesticata e scandita dai palinsesti televisivi: tutte le futuribili "invenzioni" che Bradbury aveva sparso nel suo romanzo, pubblicato nel 1951, sono sotto i nostri occhi. Sembrano anzi tecnologie già consumate. «Non si tratta di inventare scenari futuri - puntualizza il regista - piuttosto di proiettarli al passato e di circoscrivere l'opera al suo tema principale: la distruzione dei libri». Nello spettacolo i libri bruciano davvero. Le fiamme si levano sul graticcio metallico che forma il piano calpestabile del palcoscenico, avvolgono le pagine, le riducono in cenere. A 451 gradi Fahrenheit la carta prende fuoco, ed è a quel punto di calore che, fin dagli anni '50, il romanzo di Bradbury è diventato un mito, con un concorrente solo a contendergli il posto e la fortuna nell'immaginario odierno, *grande fratello* di Orwell. Sfidare l'invecchiamento di quell'opera, denunciarla, proiettarla verso il passato, quando i libri andavano veramente al rogo, come nella Berlino di Hitler, è stata l'idea di Ronconi. Che apposta non ha voluto adattare il romanzo, ma lavorare sulla commedia (per parecchi aspetti diversa) che lo stesso Bradbury ne aveva trattato negli anni '70. Anche per deviare l'immancabile confronto con il film di Truffaut, del 1966, con Oskar Werner e Julie Christie.

Qui il capitano Montag, incendiario pieno di scrupoli, è un tormentato efficacissimo Fausto Russo Alesi, fiancheggiato per ben due volte da Elisabetta Pozzi, che interpreta, da trasformista, sia la giovane e ribelle Clarisse, sia il maturo professor Faber, ribelle pure lui agli obblighi di una legge che proibisce la lettura. Rilievo speciale ha Alessandro Benvenuti, al battesimo con Ronconi, nella parte dell'ambiguo capo dei pompieri. L'accoglienza che lo spettacolo ha ottenuto al debutto torinese è quella che si riserva di solito alle imprese "di letteratura" del regista. Timore per l'annunciata prolissità del lavoro (ma in fondo si esce dalle Fonderie "solo un po' provati", dopo più tre ore e mezza) e curiosità per le sorprese di palcoscenico che Ronconi sa sempre confezionare bene. Intensa e inaspettata, in particolare, è l'ultima scena: quella degli uomini-libro. Sfidando il fuoco e la legge, questi "disobbedienti" della lettura hanno imparato i libri a memoria e se li trasmettono oralmente, con la missione di salvare la letteratura dalla distruzione. In platea, in mezzo agli spettatori tra i quali si erano mimetizzati, alla fine si alzano a uno a uno. E le pagine parlanti di Aristotele, Poe, Melville, Proust e di tanti altri scrittori, convergono clandestine verso la scena, incarnandosi in una comunità anticonformista, di disertori, di caparbi lettori. *Roberto Canziani*

FAHRENHEIT 451, di Ray Bradbury, un progetto di Luca Ronconi ed Elisabetta Pozzi. Traduzione di Monica Capuani e Daniele D'Angelo. Regia di Luca Ronconi. Scene di Tiziano Santi. Costumi di Carlo Sbicca e Simone Valsecchi. Con Fausto Russo Alesi, Elisabetta Pozzi, Alessandro Benvenuti, Melania Giglio, Maria Grazia Mandruzzato, Fortunato Cerlino. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO - Teatro Biondo Stabile di PALERMO - Piccolo Teatro di MILANO - Teatro di ROMA.



crittiche

Liriche dall'inferno

CANTI DALL'INFERNO. *Il mare dentro il dolore*, testi di Ramón Sampedro, Beatriz de Dia, Roberta Cortese, Luigi Chiarella. Regia, scene e costumi di Davide Livermore. Luci di Alberto Giolitti. Musiche di Andrea Chenna. Con Roberta Cortese, Manuela Custer, Davide Livermore, Christine Angele (al salterio). Prod. Fondazione Teatro Regio - Associazione Baretti, TORINO.

Qualche anno fa il bellissimo film *Mare dentro* aveva fatto conoscere a un pubblico internazionale la vicenda del galiziano Ramón Sampedro, autore di un'opera struggente, *Lettere dall'inferno*, in cui descriveva con antiretorico realismo la propria esistenza di tetraplegico. Lo spettacolo, che Livermore ha tratto da quel testo, tuttavia, non vuole essere

tanto un manifesto a favore dell'eutanasia, quanto una sottile riflessione sul senso dell'esistenza a partire dall'ispirata scrittura di Sampedro. Una meditazione, peraltro, che sceglie di offrirsi al pubblico attraverso un linguaggio stratificato e raffinato. Coerentemente al percorso drammaturgico che da qualche anno lo vuole impegnato a ricercare un nuovo connubio fra parola cantata e parlata, Livermore è autore di una messa in scena in cui canto e recitazione, arcaico e contemporaneo, convivono senza stridori. Una somma di opposti che genera una lingua teatrale a tratti ardua, ma suggestiva e densa di concentrata emozione. Il testo-libretto fonde le lettere e le poesie di Sampedro con le liriche di Beatriz de Dia, trovatrice occitana del XII secolo, mentre la partitura originale di Andrea Chenna

combina la musica elettronica - da lui stesso eseguita in scena con una sorta di "orchestra di computer" - con l'utilizzo di uno strumento come il salterio, di antiche origini medievali. Livermore, Cortese e Custer, a loro volta, sono allo stesso tempo cantanti professionisti e attori sensibili ed espressivi, regalando coinvolte interpretazioni: il primo è un Ramón pragmatico ma sognante, mai rabbioso ma pervaso da dolce decisione, mentre le due donne, in lungo abito nero, sono amanti e madri, coro sdegnato e implacabili Erinni. All'interno di una struttura in plexiglass trasparente, occupata sui tre lati da contenitori cilindrici colmi di acqua, si alternano arie cinquecentesche a ritmi quasi rap, con il doppio risultato di rifinire e sbalzare l'intensa parola di Sampedro. *Laura Bevione*

In apertura Fausto Russo Alesi in *Fahrenheit 451*, di Ray Bradbury, regia di Luca Ronconi; in questa pag. Ilka Schönbein, regista e interprete di *Chair de ma chair*, da Aglayja Veteraniy.

Festival Teatro Europeo

TORI E TORERI, CINEMA MUTO e bambini cotti nella polenta

Giunto alla sua settima edizione, il Festival Teatro Europeo 07 festeggia la recente fusione tra l'Associazione diretta da Beppe Navello e il Mas Juvarra che hanno dato vita alla Fondazione Teatro Piemonte Europa. Ricchissimo il programma del Festival: sei giorni per quindici compagnie e dieci paesi. Ad aprire la manifestazione la storica compagnia cieca fondata nel 1958 da Alfréd Radok e Josef Svoboda, Lanterna Magika. Diretta dal 2002 dal coreografo Jean-Pierre Aviotte, l'ensemble di attori e ballerini ha presentato *Rendez-vous*, l'incontro, all'interno di un'arena, tra toro e torero. Sulle musiche originali di Arvo Pärt, lo spettacolo scorre con grazia: possiede il ritmo violento della corrida e la calda sensualità del tango. Tuttavia, le celebri contaminazioni tra corpi e proiezioni video su cui Lanterna Magika ha fondato i propri esordi, sembrano non aver a pieno investigato le possibilità dell'esile trama costruita sulla fusione tra eros e thanatos. Un'altrettanto fragile intreccio sta alla base di *Cinéma!* diretto dal regista Beppe Navello. Questa volta, però, tale scelta viene ampiamente giustificata dalla struttura dello spettacolo che si propone di offrire un omaggio al cinema muto dell'inizio del secolo scorso. Attraverso ingegnosi spostamenti di quinte, lo spettatore è messo di fronte a primi piani, scene d'insieme e piani americani in cui si susseguono gag interpretate da bravi attori rigorosamente senza parola. Le avventure di Diane, Helena, Hugo, Hermes e Bonnie ruotano attorno al furto di un prezioso anello ma, ripetiamo, non è la trama a coinvolgere, quanto piuttosto la delicata e genuina scelta di non rincorrere il cinema del futuro ma, per una volta, di far guardare il teatro al cinema del passato, fatto di movenze alla Buster Keaton e languidi sguardi alla Lyda Borelli, di didascalie per segnare il passaggio del tempo e lo spostamento nello spazio. E dal cinema si passa al circo con *Chair de ma chair* di Ilka Schönbein, ballerina, mimo e marionettista tedesca, formata alla danza con Rudolph Steiner e al teatro di figura con Albrecht Roser. Lo spettacolo - dedicato ai bambini solitari che fummo - si regge sulle contaminazioni tra corpo reale e maschere, tra arti in carne e ossa e protesi artificiali. L'ambientazione da macabro circo accoglie le storie di un bambino cotto nella polenta, di una madre appesa per i capelli a un capitello, dell'ossessione della solitudine e della gallina in brodo. Atmosfere da fiaba nera abitate da streghe e fate, con rimandi alle stilizzazioni di certo Tim Burton, avvolgono l'universo della Schönbein, un'artista capace di dar vita a qualsiasi oggetto, lasciando lo spettatore nell'impossibilità di distinguere la realtà dalla finzione. Tra gli altri ospiti presenti in cartellone: Judith Nab, Turak Theatre, Momentum, Dos a deux, Fantasia Production, Teatrul Andrei Muresanu, Domenico Castaldo, KTO. *Patrizia Bologna*



RENDEZ-VOUS, ideazione, coreografie e regia di Jean-Pierre Aviotte. Scene di Miroslav Hermánek. Musiche di Didier Melate e Arvo Pärt. Prod. Lanterna Magika - Petr Tosovsky, Cathedrale d'Images - Timothee Polad, PARIGI (Francia).

CINÉMA!, ideazione e regia di Beppe Navello. Scene di Francesco Fassone. Costumi di Brigida Sacerdoti. Luci di Marco Burgher. Trucchi di Raul Ivaldi. Con Aziz Arbia, Flora Giappiconi, Daniela Marcelli, Carlo Nigra, Assunta Serena Occhionero. Prod. Fondazione Teatro Piemonte Europa, TORINO.

CHAIR DE MA CHAIR, da *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta*, di Aglayja Veteraniy. Adattamento e regia di Ilka Schönbein/Theater Meschugge. Con Ilka Schönbein, Nathalie Pagnac, Benedicte Holvoete. Prod. Les Metamorphoses Singuliers - Le Grand Parquet - Theater Meschugge, ARCADI (Germania).

Ulisse secondo gli altri

IL VIAGGIO DI ULISSE, drammaturgia di Vincenzo Jacomuzzi. Regia di Bruno Maria Ferraro e Ivana Ferri. Scene di Lucio Diana. Costumi di Monica Di Pasqua. Coreografie di Silvia Battaglio. Con Bruno Maria Ferraro, Silvia Battaglio, Gloria Liberati, Eva Cischino, Costanza Frola, Andrea Fazzari, Edoardo La Scala, Margherita Demichelis, Carlo Marrapodi, Luca Del Grosso, Filippo Losito, Erika Mitton, Alessandro Tosini, Melita Giambone, Marta Laneri, Francesca Saraullo. Prod. Tangram Teatro, TORINO.

L'*Odissea* di Omero è la traccia sulla quale impostare inediti percorsi, letterari e visuali, all'inseguimento della sfuggitiva e proteiforme figura di Ulisse. Eroe che vive nei racconti di chi ha incrociato il suo cammino - compagni d'armi e vittime, donne sedotte e semidei ingannati - senza comparire mai in scena. Personaggio che le parole di autori tanto diversi - da Pascoli a Joyce, da Christa Wolf a Garcia Lorca - hanno plasmato quale specchio dell'universale ansia di conoscenza. Da qui, la scelta di rinunciare ai versi di Omero a favore delle voci di autori tanto eterodossi e, ancora, quella di far parlare in primo luogo gli "altri": Nausicaa e Circe, Calipso e Penelope, i marinai e i tristi abitanti dell'oltretomba, prima fra tutti Cassandra. E, accanto alla parola e alla recitazione, la danza e un immaginifico utilizzo di scene e luci. Singoli episodi si susseguono proponendo linguaggi diversi: la danza e le parole sussurrate dei morti, l'intermezzo comico dei due marinai, il monologo di Calipso e la violenta lotta dei Proci. La regia privilegia ora la parola, ora l'effetto visivo - un esempio è la suggestiva danza delle sirene, oscure creature illuminate da led azzurri - e intervalla i vari momenti dello spettacolo con gli interventi fuori

scena di Bruno Maria Ferraro, nelle vesti di atipico narratore. L'eterogeneo progetto, poi, non rinuncia a un intermezzo pseudo-didattico, con l'intervento di Vincenzo Jacomuzzi, affabile professore, che ci introduce brevemente alla storia letteraria di Ulisse. Suggestivi e suggestioni, pensieri e desideri, visioni e crude realtà: il nutrito gruppo di interpreti, capeggiato dall'intensa Silvia Battaglio, ci ricorda come la nostra vita non sia altro che un'inquietata e inarrestabile corsa verso il nulla.

Laura Bevione

Negli abissi di Benni

IL BAR SOTTO IL MARE, di Stefano Benni. Regia di Giorgio Gallione. Scene e costumi di Guido Fiorato. Luci di Aldo Mantovani. Musiche di Paolo Silvestri. Con Fabio De Luigi. Prod. Teatro dell'Archivolta, GENOVA.

Per Giorgio Gallione *Il bar sotto il mare* (Feltrinelli 1991) con Fabio De Luigi è stato un piacevole ritorno a un testo portato sul palco nel '92 con i Broncoviz, ma anche un'avventura del tutto originale, che ha assunto nuove sfumature proprio per il concretizzarsi di una collaborazione a lungo cercata tra regista e attore. Nella nuova messa in scena, la raccolta di racconti di Stefano Benni si è trasformata in un monologo-concerto tra rock, poesie cantate e canti di sirene, in un'atmosfera surreale e comica, ormai cifra stilistica del regista genovese. Resta la cornice. Resta l'immersione negli abissi lungo la scia di una sirena (voce fuori scena di Barbara Casini). Resta la selezione dei testi: *Pronto Soccorso*, *Beauty Case*, *Ceneruntolo*, *Achille ed Ettore*, *Capucchetto Nero*, si prende qualcosa da *Terra!* e da *Bar Sport*, e un'introduzione da *L'anno del tempo matto* e poi qualche poesia da *Stranalandia*, qualcosa dalle *Ballate* fino a qualche pezzo inedito. Cambia la prospettiva tecnica che, sfruttando la versatilità di De Luigi, si pone a metà tra affabulazione e performance. Entrando e uscendo dal narrato, De Luigi entra ed esce dalle voci dei suoi personaggi con certo istrionismo. Come al solito la

ricerca di Gallione è lungo le tracce della teatralità della parola narrata, nel tentativo di recuperare il fascino e l'estro dei racconti da osteria. Cambia l'atmosfera che è però quella che Gallione predilige: rarefatta e sognante, come a restituire letterarietà e pathos. Ci pensa Guido Fiorato, ispirandosi in parte anche alla favola di Pinocchio, a interpretare i diversi scenari indicati da Benni, proponendo un baretto degli abissi su fondale di balena e seggioline azzurre, che si trasforma nell'incontro con ondate o correnti sotto forma di altre soluzioni: un'installazione con pesci rossi, una serie di giochi al neon e un fondale di bicchieri, tra le altre. E se di regole vogliamo parlare, come al solito anche la parte musicale gode di tutte le cure, in questa antologia teatrabile di Benni la scelta è tra nuove e vecchie tracce lasciate all'*expertise* di Paolo Silvestri. Le costanti fanno di questo Teatro dell'Archivolta quasi un teatro di genere, non più e non solo uno stile.

Laura Santini

Ecuba sorvegliata speciale

ECUBA. STUDIO PER UN EURIPIDE MEDIATICO, da Euripide. Adattamento e regia di Daniele Ardini. Regia televisiva di Matteo Zingirian. Scene di Giorgio Panni e Giacomo Rigalza. Con Mariella Lo Giudice, Gaia Zoppi, Aldo Vinci, Dario Manera, Alessandro Bandini, Mario Marchi, Carla Viazzi. Prod. Lunaria Teatro, GENOVA.

Negli ultimi dieci anni si ricordano tre versioni importanti di *Ecuba*: quella del 1998 di Lorenzo Salvetti con Valeria Moriconi, quella del 2006 di Massimo Castri, protagonista Elisabetta Pozzi, e questa di Daniela Ardini, che disincaglia *Ecuba* dalle secche della tragedia-impossibile-da-rappresentare. L'allestimento della regista genovese punta molto, come quelli precedenti, sulla prima attrice, la sicilianissima Mariella Lo Giudice, raccapricciata e feroce, sofferente e animosa dalla prima all'ultima battuta. Unità e coerenza espressiva sono indispensabili per una protagonista che Euripide figura anche come regista dell'intero dramma. Il punto è che *Ecuba* è nettamente bipartita tra una tragedia di lamentazione e una tragedia di vendetta: riesce alla Lo Giudice l'ideazione di una maschera di



dolore, che si fa ingordigia del lutto, che prepara quella della rivalse sanguinaria, modello della *Revenge Tragedy* a venire. L'idea forte, che sorregge lo spettacolo, è invece quella che la Ardini ha brillantemente cavato fuori dal luogo che Euripide indicò per il dramma, il campo di prigionia delle Troiane. Ambienta quindi *Ecuba* in un campo di concentramento grigio, squallido, atemporale: solo i monitor e le telecamere che spiano la vita di queste sorvegliate speciali interrompono lo sconcio sordido della loro vita. Così Ulisse, che è l'esperto, qui crudo e sornione Mario Marchi, e pure Taltibio, infragilito dal volto dolce di Carla Viazzi, intervengono in video. La distanza e l'emarginazione delle prigioniere viene così rilevata con forza, e risulta inversamente proporzionale alla provvisoria autonomia con cui Ecuba e le altre eseguono la sanguinosa vendetta contro il re-ospite che ha ammazzato il minore dei Priamidi, Polidoro. Ben studiate le soluzioni del coro, in parte i coprotagonisti, tutti rilevanti in questo dramma, dal puntuale Agamennone di Aldo Vinci al Polimestore leggero e ghignante di Dario Manera. *Margherita Rubino*

Aristofane/Sinigaglia

Dalla satira alla farsa

donne al potere nel IV secolo a.C.

DONNE IN PARLAMENTO, di Aristofane. Traduzione di Laura Curino. Rielaborazione drammaturgica di Renata Ciaravino e Serena Sinigaglia. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Federica Ponissi. Luci di Claudio De Page. Musiche di Carlo Boccadoro e Sandra Zoccolan. Con Beatrice Schiros, Arianna Scommegna, Sandra Zoccolan, Maria Pilar Perez Aspa, Irene Serini, Stefano Orlandi, Fabio Chiesa, Mattia Fabris, Chiara Stoppa, Caterina Carpio, Cristina Castigliola, Serena Cazzola, Mariamaddalena Gessi, Diana Manea, Dafne Niglio. Prod. Piccolo Teatro, MILANO.

L' *en plein* per le celebrazioni del Sessantesimo del Piccolo ha permesso di estendere le ospitalità anche a qualche compagnia giovane: l'Atir dell'*enfant terrible* Serena Sinigaglia o la Confraternita dei Precari condotta da Paolo Rossi, che ha finto di abbandonare il comico per occuparsi di Dostoevskij. Ed è stato, pensiamo, un bene: sia per contenere qualche eccesso di retorica celebrativa (del resto comprensibile e giustificabile), sia per tentare qualche investimento per il futuro. L'"operazione giovinezza", scatenata e gioiosa, è cominciata con *Donne in Parlamento* di Aristofane, che Serena Sinigaglia, la disinibita traduttrice Laura Curino e Renata Ciaravino, collaboratrice all'adattamento, hanno trasformato in un grottesco dionisiaco. «Lo scopo - ha detto la regista - era divertirci e divertire». Obiettivo raggiunto, a giudicare perlomeno dalle ovazioni e dalle risate del giovane pubblico; mentre la critica è stata più severa. Sul maggiore quotidiano milanese, ad esempio, si è scritto che tutti, in scena, si sono dati un gran daffare, ma che «la mancanza di spessore drammaturgico e registico hanno fatto di questo spettacolo un'occasione mancata». Giudizio pesante, non condiviso dal giovane pubblico liberatosi dai lacci e laccioli di rappresentazioni accademiche. E giudizio - ci è parso - ingeneroso nei confronti di uno spettacolo diretto, con polso di ferro, da una regista trentaquattrenne, con attori scatenati in un *tour de force* di giovanile vigore, attenti a non addormentarsi un solo istante nel *déjà-vu*. Occorre ricordare che *Donne in Parlamento* è in genere considerato un testo di arcaico femminismo: la presa del potere politico da parte dell'altra metà del cielo. La Sinigaglia con il suo gruppo presenta invece la sommossa delle donne di Atene con a capo Prassagora, moglie di Blepiro, come una rivolta, sì, contro il malgoverno maschile ma - figlia del suo tempo - non calca più di tanto sul registro ideologico. Tanto più che l'allestimento, da satirico, diventa via via una grossa e grassa farsa, un fuoco d'artificio di istinti primari, di fisiologiche esplosioni, di caricaturati travestimenti. Quando il coro delle virago ateniesi sciorina il decalogo della sua democrazia al femminile tu ti domandi se il Jarry dell'*Ubu Re* e il pensiero di Marcuse nel '68 non siano stati per caso preceduti, secondo la "banda Sinigaglia", da Aristofane quattro secoli prima di Cristo. Il teatro della rivolta, nell'impianto scenico di Maria Spazzi, è appunto spiazzante: un assemblaggio di tavoli coperti di rame e ingombri di pentoloni e bottiglie. Tutto è corporale, ingigantito dalla mimica, dalle protesi abnormi di notabili obesi. Prima dell'orgiastico banchetto finale assume un rilievo, in altri allestimenti trascurato, la contesa fra il bel giovane venuto a far visita all'innamorata e le tre orrende vecchie che se lo contendono, giusta la regola della nuova *par condicio* secondo cui un uomo, prima di farsi una bella donna, deve giacere con una vecchia o una brutta. Quanto poi alle critiche secondo cui abbiamo avuto un Aristofane chiassoso e coprolalico, tenuto tutto sul registro di una accentuata buffoneria, ebbene: si sarebbe forse preferito, in alternativa, un allestimento stucchevolmente contestatario, moraleggiante, di un femminismo di rottura fin troppo risaputo? Signornò, secondo la Sinigaglia e compagni: non questo è a loro parere lo scopo del testo, bensì quello di contrapporre - ed è affar loro fino all'ultimo respiro - all'immobilismo dei vecchi il dinamismo vitale dei giovani: scelta che, per dirla con franchezza, siamo tentati di condividere. Meritano elogi tutti, o quasi, i 14 attori scatenati sui sessanta tavoli della scena: citano almeno Beatrice Schiros (Prassagora), Stefano Orlandi (Blepiro), Fabio Chiesa (Cremete), Maria Pilar Perez Aspa, Mattia Fabris, Arianna Scommegna e Irene Serini. *Ugo Ronfani*

Nella pag. precedente Fabio De Luigi in *Il bar sotto il mare*, di Stefano Benni, regia di Giorgio Gallione; in questa pag. Beatrice Schiros e Irene Serini in *Donne in Parlamento*, di Aristofane, regia di Serena Sinigaglia.



Nora dal teatro alla *fiction*

L'ALTRA NORA - CASA DI BAMBOLA, da *Casa di bambola* di Henrik Ibsen. Drammaturgia e regia di Leo Muscato. Scene di Antonio Panzuto. Costumi di Federica Sala. Luci di Alessandro Verazzi. Con Lunetta Savino, Paolo Bessegato, Ruggero Dondi, Salvatore Landolina, Carlina Torta, Barbara Bedrina. Prod. CRT/LeAir', MILANO.

Una strana *sit-com*. I primi quindici minuti de *L'altra Nora* sembrano quasi una puntata di *Casa Vianello*, tra interni piccolo borghesi e scaramucce familiari: la riscrittura di Muscato porta *Casa di Bambola* ai giorni nostri, ricostruendone gli elementi essenziali in chiave moderna. Nora è tornata a casa e scarta i regali di Natale che ha comprato per i suoi famigliari. Arriva il marito/Torvald (non un bancario come nell'originale, ma un politticante) e le fa una concione. La *fiction* distorta diventa la nostra società: il creditore/Krogstad gestisce un'impresa di pulizie e spera di ottenere dal marito di Nora un appalto importante. Ma l'appalto è stato già destinato all'amica di Nora/signora Linde, e questo innesca la catastrofe. Nella riscrittura la lettera fatale viene recapitata da un annoiato pony express, che accompagna la consegna con un odioso jingle natalizio. Ed è a questo punto che *L'altra Nora* raggiunge il suo obiettivo: il pony express sarà un personaggio da televisione, ma la televisione siamo noi. Cent'anni dopo Ibsen, la *fiction* è (nostro malgrado) lo specchio della società, come il teatro lo era a fine Ottocento: lode quindi alla riscrittura di Muscato e all'interpretazione della Savino, che ha saputo rendere con il giusto taglio "televisivo", ma mai volgare, il personaggio rivisitato. Buona anche la prova di Paolo Bessegato nei panni di un marito arricchito e mai interessato alla

moglie, ma chi sorprende di più è Ruggero Dondi, che dà un taglio oscuro e grottesco al dottor Rank, facendolo morire in costume da Pierrot. Tuttavia, va riscontrata un'occasione mancata. Siamo verso la fine: Nora ha invitato il marito al consueto «sediamoci e parliamo» ibseniano. Lo fa, però, reggendosi in bilico sulla ringhiera del balcone, a un passo dalla morte. C'è un momento in cui ci si chiede se Nora davvero deciderà di realizzare se stessa andandosene con un salto nel vuoto. Invece torna sul balcone, poi in casa, inizia a vestirsi e infine abbandona il marito. Che cosa dovrebbe, allora, essere shockante e "moderno" per noi spettatori del 2007? Che la moglie di un politico arricchito, stufa della sua vita matrimoniale inesistente, pianti in asso il pallone gonfiato? Qualcosa, insomma, nella catastrofe non funziona. C'è da chiedersi se lo scandalo si sarebbe potuto evitare, se solo Nora si fosse spacciata al suolo dopo un volo dal balcone. Ammesso che un suicidio riesca ancora a smuovere qualcosa in noi. Un'occasione persa, dicevo, che non rovina però una riscrittura di effetto e valore. *Giuliano D'Amico*

Il diario di un uxoricida

SONATA A KREUTZER, di Lev Tolstoj. Adattamento e regia di Claudio Beccari. Scene e costumi di Guido Buganza. Con Giancarlo Dettori, Vicky Schaetzing (pianoforte), Piercarlo Sacco (violino). Prod. Tieffe, MILANO.

Diversi anni fa sulla ribalta milanese del Filodrammatici uno straordinario e intelligente attore come Giancarlo Sbragia ci diede una suggestiva e raffinata versione scenica del romanzo pubblicato nel 1889 presentandola come un «trio per voce umana pianoforte e violino» dal momento che sulla scena coinvolgeva anche due bravi solisti pronti a eseguire dal vivo le struggenti e malinconiche pagine beethoveniane. È lo stesso procedimento che, un quarto di secolo dopo, vedi il

caso sulla medesima ribalta (i solisti ad essere questa volta la brava pianista Vicky Schaterzinger e il pure bravo violinista Piercarlo Sacco), ha voluto attuare un altrettanto eccellente e impegnato attore quale è Giancarlo Dettori. La regia nel caso affidata a Claudio Beccari, che ne è pure l'adattatore, il quale ha immaginato che il protagonista, cioè Pozdnysev, racconti e viva il suo tormento di uxoricida (anche descriva la sua meschinità di piccolo uomo geloso), facendolo tornare, e riaprire, una sorta di suo diario, nella casa ormai abbandonata dove viveva con la moglie tra i mobili ora ricoperti da tele come nell'ultimo atto del *Giardino dei ciliegi* cechoviano. Ed è bravissimo Dettori nel mettere a nudo il calvario di un uomo sostanzialmente egocentrico e immaturo. Nel registrare la meschinità e lo squallore di Pozdnysev attraverso una continua alternanza di denuncia e autodenuncia, di luciferino sadismo, di malinconica voluttà abdicataria. Regge Dettori le quasi due ore del lungo monologo, intervallato dalle tristi note della *Sonata* beethoveniana, con una eccellente gamma di toni ed espressioni, alternando con sapienza attoriale verità e distacco ironico. Bravissimo, anche se al suo Pozdnysev forse manca quel guizzo clownesco che gli dava, rendendolo irripetibile, Giancarlo Sbragia. *Domenico Rigotti*

I silenzi di Pio XII

IL VICARIO, di Rolf Hochhuth. Adattamento e regia di Rosario Tedesco. Con Matteo Caccia, Marco Foschi, Enrico Roccaforte, Cinzia Spanò, Nicola Stravalaci, Rosario Tedesco. Prod. Tieffe, MILANO.

Roma, febbraio 1965: centinaia di agenti di polizia, in assetto antisommossa, bloccano la rappresentazione di una *pièce* teatrale. Sembra incredibile, ma è vero. Il testo incriminato? *Il Vicario*, un dramma storico, pubblicato in Germania nel 1963, di Rolf Hochhuth, esponente della corrente del "Teatro-documento" che, insieme ad altri scrittori - come Peter Weiss, per esempio - attingeva a materiali storici reali per smuovere animi e coscienze. Hochhuth, ne *Il Vicario*, s'interrogava, precedendo e anticipando un dibattito che si sarebbe di fatto acceso negli anni seguenti, sul silenzio della Chiesa cattolica, e in particolare di papa Pio XII, di fronte gli



orrori nazisti, alle deportazioni e allo sterminio degli ebrei. Anche se questo tema diventa, con gli anni, di scottante attualità, in Italia, dopo lo "storico" tentativo di Gian Maria Volontè e Carlo Cecchi (erano loro i "temerari" che avevano osato proporre al pubblico italiano la *pièce*), del testo di Hochhuth si perdono le tracce. *Il Vicario* non viene più pubblicato, né tanto meno rappresentato, mentre nel resto d'Europa è messo in scena di frequente, in Germania, addirittura, il Berliner Ensemble lo prevede annualmente in cartellone. Ma, a più di quaranta anni di distanza, ecco la novità di questa stagione: la riproposta de *Il Vicario* da parte di un gruppo di giovani attori che si sono conosciuti lavorando insieme al regista Antonio Latella. La loro, più che una messa in scena vera e propria, è una lettura drammatica che affronta i momenti più significativi del testo: l'incontro tra un soldato nazista e un sacerdote italiano, la scelta di quest'ultimo di seguire gli ebrei nei lager per dividerne la sorte, i silenzi del nunzio apostolico in Germania e del Papa a Roma... Una interpretazione sobria e misurata, quella di Rosario Tedesco e compagni, che sceglie di sfrondare (senza esitazioni) un testo a tratti ridondante, una proposta che invita alla riflessione non solo su questo capitolo orribile del nostro recente passato, ma anche su temi universali (il coraggio, il sacrificio, la posizione dell'individuo di fronte alla storia), sulla necessità di fare scelte di campo, sul coraggio del denunciare e sulla virtù del tacere. *Enrico Saravalle*

Irresistibile Marivaux nippo

IL TRIONFO DELL'AMORE, di Pierre Carlet De Marivaux. Traduzione di Mariagiovanna Frigerio. Regia di Lorenzo Loris. Scene di Daniela Gardinazzi. Costumi di Nicoletta Ciccolini. Luci di Luca Siola. Con Corrado Calda, Elena Callegari, Paola Campaner, Giovanni Franzoni, Giorgio Minneci, Alessandro Tedeschi, Stefania Ugomari Di Blas. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

L'ultima produzione del milanese Out Off, *Il trionfo dell'amore* di Marivaux, centra senza esitazioni il gradimento del pubblico. Il regista Lorenzo Loris ha momentaneamente abbandonato il suo percorso tra la drammaturgia contemporanea, per dedicarsi a un classico che però ha svincolato dal tempo-luogo delle didascalie. Lo spazio, progettato da Daniela Gardinazzi, disegna impalpabili ambienti definiti da pareti

Kushner/Bruni/De Capitani

POTERE, AMORE E MORTE ai tempi dell'aids

Con *Si avvicina il millennio*, prima parte di *Angels in America*, Elio De Capitani e Ferdinando Bruni hanno vinto la prima metà di un'impegnativa scommessa. Ma l'esito non era scontato. Che impatto poteva avere, oggi, in Italia, un testo così americano, ambientato da Tony Kushner a metà dei reaganiani anni '80, che ha per emblematico sottotitolo «fantasia gay su temi nazionali»? Sembra un paradosso, ma *Angels in America* per certi aspetti ci riguarda più da vicino oggi che non negli anni in cui è stato scritto. E non per questioni profetiche, ma perché in questo terzo millennio, inaugurato dall'11 settembre e dalla globalizzazione selvaggia, il tema della crisi e del conflitto d'identità (sessuale, razziale, religiosa, culturale) supera i confini imposti dalla geografia e dalla storia americana. Altra questione: come mettere in scena, seppur divisi in due parti, 8 atti, 59 scene e un epilogo per sette ore e passa di spettacolo, in cui si intrecciano diversi linguaggi (quotidiano, onirico, cinematografico, barocco, tragico, ironico) e storie senza particolari vincoli di unità spazio-temporale? Per il film tv realizzato da Mike Nichols nel 2003 con un cast *all star* (Al Pacino, Meryl Streep, Emma Thompson) il problema ovviamente non sussisteva, ma in teatro? Con intelligenza e saggezza Bruni e De Capitani hanno praticamente rinunciato alle scene, ridotte a pochi funzionali oggetti e sobri video proiettati sulle pareti, e puntato tutto sulla forza evocativa della recitazione, mettendo insieme una compagnia di eccellente livello, capace di tenere ritmo e intensità pur nelle diverse stratificazioni di generi e citazioni (dalla *soap opera* a Brecht, dal melò alla *Bibbia*, da Sofocle a Shakespeare) che compongono questo dramma torrenziale, definito «una *Divina Commedia* per un'età laica e tormentata». Ritornando al sottotitolo, i «temi nazionali» sono l'ipocrisia del potere nell'America reazionaria di Reagan, i conflitti privati all'interno di comunità religiose minoritarie (ebrei, mormoni) e, su tutto, l'amore ai tempi dell'aids. A incarnarli, le vicende incrociate del wasp Prior, malato di aids e abbandonato dal compagno ebreo Luis, che intreccia una relazione con l'avvocato mormone e gay represso Joe, sposato infelicemente alla valium dipendente Harper e pupillo del feroce e potente Roy Cohn (personaggio realmente esistito, consigliere del senatore McCarthy, artefice della condanna a morte per spionaggio dei coniugi Rosenberg), repubblicano ultra-conservatore dalla doppia vita sessuale, anche lui condannato per contrappasso dall'aids. Intorno a loro, la rigida madre di Joe, il travestito afroamericano Belize, rabbini, fantasmi di antenati, figure oniriche, amanti occasionali e angeli più apocalittici che consolatori a scendere discese agli inferi e orgasmi paradisiaci alle soglie del terzo millennio. *Claudia Cannella*

ANGELS IN AMERICA (Prima parte: *Si avvicina il millennio*), di Tony Kushner. Traduzione di Mario Cervio Guatersi. Regia di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani. Scene di Carlo Sala. Costumi di Ferdinando Bruni. Video di Francesco Frongia. Luci di Nando Frigerio. Suono di Giuseppe Marzoli. Con Elio De Capitani, Ida Marinelli, Elena Russo Arman, Cristina Crippa, Cristian Maria Giammarini, Edoardo Ribatto, Fabrizio Matteini, Umberto Petranca. Prod. Teatriditalia, MILANO - Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.



trasparenti, dove oscillano sognanti altalene, le geometrie sono nette, e i pochi arredi, austeri. Questa è la dimora solitaria di Ermocrate e Leontine, due fratelli che sembrano usciti da una stampa giapponese - complici i costumi di Nicoletta Ceccolini - che, fino all'arrivo di un misterioso/misteriosa forestiero, rifuggivano dai piaceri terreni

e dai sentimenti per tendere alla perfezione dettata dalla ragione. L'uno interpretato da Giovanni Franzoni, seguace, nella resa scenica, di pratiche orientali (tai chi, yoga, buddismo), dall'incupito cipiglio, poi via via deposto per assumere quella senile soddisfazione che rende gli uomini non giovani e illusi d'amore così ridicoli; l'altra imperso-

Nella pag. precedente una scena di *L'altra Nora - Casa di bambola*, da Henrik Ibsen, regia di Leo Muscato; in questa pag. Umberto Petranca ed Edoardo Ribatto in *Angels in America*, di Tony Kushner, regia di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani (foto: Lara Peviani).

nata da Elena Calligari, anche lei incerta e turbata, dapprima, dalle profferte amorose che l'investono, poi cedevole, ingenua preda di una seduzione che non sa riconoscere per falsa. Entrambi gli attori deliziosamente devoti ai loro personaggi. Non da meno gli altri interpreti, in particolare Giorgio Minneci che fa sprizzare il servitore Dimas di spontanea comicità; Corrado Calda, un Arlecchino buffone e arguto; Alessandro Tedeschi, l'Agis principe defraudato, il vero oggetto d'amore della principessa Leonida, interpretata con ardore e dolcezza da Stefania Ugomari Di Blas, accompagnata da una fida dama, la giovane Paola Campaner. Riuscirà sì, Leonida, a colpi di travestimenti e astuzie, a conquistare Agis, a dispetto dei rovesci della storia che li vogliono nemici, ma lascerà sul campo i cuori infranti dei due maturi fratelli, sedotti e ingannati. Non convenzionale ma coerente la messinscena, calorosi gli interpreti, compatto il lavoro di gruppo, colte con ingegno le occasioni di comicità: finalmente uno spettacolo che rivaluta il diritto del pubblico a un divertimento intelligente. *Anna Ceravolo*

Tenace come un pappicio

'A NOCE, di e con Barbara Apuzzo. Prod. Compagnia del Pappicio, MILANO.

Cappellaccio sugli occhi, colori improbabili, Barbara Apuzzo guarda agli spettatori con gli occhi di chi non sa mentire. La richiesta di vicinanza umana diviene immediatamente perentoria. A cosa si assiste? Alla sola autrice, nel gesto e nella parola. Senza allestimento o comprimari. Solo vita. Barbara Apuzzo in 'A noce (menzione speciale Premio Ustica per il Teatro 2005), mette in scena se stessa, il suo essere disabile dalla nascita: non facile fare teatro per chi ancora fatica a muoversi e parlare. Non facile assistervi. Racconto di formazione su una particolarissima infanzia/adolescenza fatta di vittorie/sconfitte quotidiane. Tipa tosta, che indossa una maglietta con il *Quarto Stato* e la scritta *Resistere, resistere, resistere*. Grande (auto)ironia e rara sensibilità, qualità che tengono a distanza pietismo e compassione. Il simbolo della noce e del piccolo verme (il pappicio) che lentamente la divora dall'interno è filo conduttore delle esperienze narrate. Percorso di liberazione per

metafore di chi quel guscio l'ha spezzato. Animallescamente liberatoria la conclusione, in cui la noce viene rotta a mani nude, mentre Bob Marley canta *Get up, stand up*. I momenti migliori mettono in mostra un occhio teneramente arrabbiato sul mondo. Ma rimane la sensazione di assistere passivi a uno sfogo "a freddo", che ha l'intelligenza per non risultare sterile cronaca ma non la forza per divenire drammaturgia. Un'ora piacevole di (non?) teatro che scivola via troppo facilmente: se le qualità ci sono, devono trovare la via per non essere solo narrazione. *Diego Vincenti*

Nel ventre del teatro

VISIONI DI SOLARIS, ideato da Antonio Syxty. Drammaturgia di Paolo Scheriani. Regia di Antonio Syxty. Scene di Andrea Taddei e Andrea Serafino. Luci di Fulvio Melli. Con Stefano Annoni, Sara Bellodi, Gaetano Callegaro, Paolo Cosenza, Alessia Giangiuliani, Shi Yang, Isabella Macchi, Stefania Umana, Bruno Viola. Prod. Litta Produzioni, MILANO.

Dopo il debutto, lo scorso gennaio, di *Preludio a Solaris*, Antonio Syxty continua la sua personalissima rilettura del mito elaborato da Stanislaw Lem. Con maggior coraggio che nel capitolo precedente, affronta direttamente il nocciolo del romanzo, mediato dalle teorie dell'iperrealità di Baudrillard, elevando a protagonista il "magma pensante" del titolo, dove si materializzano le oscure pulsioni dell'inconscio. Prende corpo così un viaggio esperienziale all'interno dei luoghi del Palazzo Litta, trasformati dalle luci di Melli in luoghi della mente, popolati da creature demoniache, in cui gli spettatori, divisi in tre gruppi, secondo tre, differenti percorsi - Labirinti, Sogni, Specchi -, si trovano costretti a vagare nella vana speranza di ricomporre in un quadro logico gli indizi e i riferimenti intertestuali disseminati. Fino alla scena finale, in teatro, dove viene data dagli attori in platea una possibile spiegazione, psicanalitica e metateatrale, dell'esperienza vissuta. L'idea di trasformare un palazzo storico della nobiltà milanese in un luogo metafisico di confine, indubbiamente, è accattivante. Non supportata, tuttavia, dalla drammaturgia di Scheriani, eccessivamente pretenziosa, dal disegno registico, privo della necessaria ironia, né dagli

attori, enfatici nella loro evocazione dell'incubo. Così, quella che, all'inizio, sembra innanzitutto un'occasione per esplorare le infinite potenzialità del teatro, finisce col tradursi in una sequenza di quadri monocolori, appiattiti su di un immaginario collettivo che ha un po' il sapore del *déjà-vù*, tra il Kubrick di *Eyes Wide Shut* e il mondo fantastico di un Savinio. *Roberto Rizzente*

La ribellione del professore

PICCINI, da Luigi Pirandello. Regia e interpretazione di Roberto Trifirò. Scene di Sonia Bonacina. Costumi di Liliana Petrucci. Luci di Damiano Pedace. Prod. Cta, MILANO - Rudin 04, MILANO.

Trifirò entra in scena quasi di malavoglia, lentamente, nascosto dall'ombra. Osserva l'indefinito della periferia, in una riflessione con se stesso che diviene presto sfogo verso il pubblico, interlocutore (in)esistente e necessario. Perché il borghesissimo professore che interpreta ha bisogno di parlare, ha un peso sulla coscienza. Prende così avvio *Piccini*, monologo nato cucendo lunghi brani delle novelle *La carriola* e *La trappola* con qualche parola da *I quaderni di Serafino Gubbio*. Ma nessuna forzatura. Drammaturgicamente il testo vive e muore senza sbalzi, forse perché unico vero soggetto del lavoro è la tragica dicotomia pirandelliana vita/forma, ossia spontaneità/convenzione sociale. Con il



corrispettivo estetico tra creazione e quotidianità castrante, movimento e stasi. Il professore ne sa qualcosa, soffocato com'è in una nausea esistenzialista dai mille volti: gli impegni, i discorsi moderati, i questuanti e i parassiti. La libertà allora è qualcosa di più di un punto a cui tendere. Trifirò stesso sembra raggiungerla dopo una prima parte troppo di maniera. Appena salite le scale, di fronte a una targa che non riconosce più, s'accende il comune sentire, con un cristallino flusso di coscienza supportato da invenzioni sceniche che rimandano a De Chirico. Nella penombra, posticipando al limite il climax, il professore confessa il suo disagio: da qualche giorno, quando nessuno lo può vedere, si chiude nel proprio studio e, prendendo per le zampe posteriori la sua vecchia cagnetta, le fa fare qualche passo come fosse una carriola. Breve atto di surreale ribellione che assume i contorni del silenzioso urlo vitale. E si rimane imbarazzati, con il dubbio se commuoversi per il coraggio o ridere della miseria. *Diego Vincenti*

Tre metri sotto il cielo

3MSC, TRE METRI SOPRA IL CIELO. LO SPETTACOLO, di Federico Moccia. Regia di Mauro Simone. Coreografie di Anna Rita Larghi. Scene di Gabriele Moreschi. Costumi di Paola Brunello. Musiche di Giovanni Maria Lori, Marcello De Toffoli. Con Massimiliano Varrese, Martina Ciabatti, Massimiliano Pironi, Nadia Scherani e 14 attori-ballerini. Prod. Palazzo Irreale, MILANO.

Dopo il successo fra i teenegers del romanzo, il fanatismo suscitato dal film diretto da Luca Lucini e interpretato da Riccardo Scamarcio, «mister Amore» come lo chiamano le sue giovani fan, alias Federico Moccia si presta anche al musical (con tanto di libro *3MSC. Emozioni e sogno. Tre metri sopra il cielo. Lo spettacolo* pubblicato dalla Feltrinelli sul backstage con fotografie). Una grossa operazione commerciale alla portata dei tanti «mocciosi» che aspettano con ansia le nuove idee del loro idolo sempre accolto con grida degne di una *rockstar*. Non poteva mancare la scelta per il musical di un volto noto alle ragazzine come Massimiliano Varrese nel ruolo del risso Step, a cui attribuisce però un atteggiamento più romantico di quello arrogante e arrabbiato di Scamarcio. Nel ruolo dei Babi, studentessa-modello che si

innamora di lui, la debuttante Martina Ciabatti, dalla voce calda e armoniosa, scelta fra 700 candidate, fa rivivere la loro tormentata storia d'amore e le vicende degli altri amici inquieti e compagni di scuola. Disinvolti su dinamiche coreografie, emergono fra gli altri Pollo (il divertente Massimiliano Pironi) e la vivace Pallina (Nadia Scherani). Efficaci le scenografie che spaziano dalla scuola, alla

casa di Babi, alla discoteca stile *febbre del sabato sera*, alle feste in linea con il *tempo delle mele*, insomma tutto quanto può rientrare nel filone dei film adolescenziali. Buona l'idea di creare un musical tutto italiano con musiche originali e protagonisti giovani ed energici, ma lo spettacolo rimane un banale prodotto di largo consumo per fan del genere. *Albarosa Camaldo*



HAPPY FAMILY, drammaturgia e regia di Alessandro Genovesi. Luci di Rocco Colaianna. Suono di Jean-Cristophe Potvin. Con Gabriele Calindri, Linda Gennari, Manuela De Meo, Marta Iagatti, Roberta Rovelli, Corinna Agustoni, Alessandro Genovesi, Jean-Cristophe Potvin, Debora Zuin, Massimiliano Speziani. Prod. Teatridithalia, MILANO.

La famiglia con la "f" maiuscola - l'istituzione più discussa del momento, perennemente e strumentalmente all'ordine del giorno nel dibattito politico italiano - approda a teatro nella sua complessità affettiva e relazionale in *Happy Family* di Alessandro Genovesi. Ne sono infatti protagonisti due coniugi in profonda crisi e la loro figlia quindicenne che gioca alla promessa sposa, un'altra coppia ancora innamorata ma alle prese con una tragedia incombente (l'uomo ha appena scoperto di avere un male incurabile), i loro figli nati da precedenti matrimoni - una giovane talentosa ma nevrotica e ipersensibile e un ragazzino anch'egli quindicenne che vuole a ogni costo convolare a giuste nozze con la coetanea di cui sopra per affrettare la propria adesione al modello borghese e avere una vita "normale" - e una nonnetta rimbambita. Completano il quadro il narratore-scrittore, annoiato e fortunato "ereditario" delle ricchezze paterne con occasionale contorno di madre vanesia e Suvdotata, e due cani. Nel caos della società contemporanea, fra massaggi cinesi di prima qualità, pizzaioli extracomunitari nei panni di improbabili Casanova e fuoristrada grossi come Tiri, a emergere è la paura di vivere in tutte le sue declinazioni: le nevrosi, l'insicurezza, l'incapacità di accettarsi, la malattia, la morte. Ma in *Happy Family* ci sono anche l'amore che trionfa, una grande amicizia che nasce, la vita che continua a dispetto di tutto e di tutti. Genovesi - qui autore, regista e interprete - manipola a suo piacimento i meccanismi drammaturgici infrangendo spesso la convenzione della quarta parete e ritagliandosi su misura il ruolo dello scrittore-demiurgo di tutto ciò che accade in scena, padrone assoluto dei destini dei vari personaggi con cui dialoga apertamente ascoltandone istanze e recriminazioni e nel contempo personaggio egli stesso, pedina fondamentale della partita in corso che a tratti si diverte ad ammiccare al pubblico. L'autore tratteggia con mano sicura figure e ambienti, orchestrando con tocco leggero l'intrecciarsi delle esistenze e utilizzando un linguaggio quotidiano che produce un effetto non comune di realismo e immediatezza. Contribuiscono all'agile dipanarsi di questa divertente ma anche un po' malinconica *tranche de vie* la bella scenografia, con il palco suddiviso in diversi ambienti che a vista si trasformano e moltiplicano, e un valido e ben affiatato ensemble di attori in cui spiccano Gabriele Calindri, Massimiliano Speziani, Debora Zuin e Corinna Agustoni. *Valeria Ravera*

Nella pag. precedente Roberto Trifirò, regista e interprete di *Piccini*, di Luigi Pirandello; in questa pag. una scena di *Happy Family*, drammaturgia e regia di Alessandro Genovesi.

Sfratto in Patagonia

MAPU TERRA. Regia di Elena Lolli. Con Manuel Ferreira e Annabella Di Costanzo. Inchiesta giornalistica di Angelo Miotto. Musiche di Mauro Buttafava. Prod. Alma Rosè, MILANO.

Palco Vuoto. Manuel Ferreira e Annabella Di Costanzo si muovono come due danzatori, estetizzazione della vicinanza umana, dell'unione. L'inatteso *incipit* lascia subito spazio alle vicende di una coppia Mapuche (Patagonia) sfrattata dal colosso Benetton (proprietario di un milione di ettari). Da qui la riflessione sul significato della parola "terra", sui concetti di comunità e appartenenza, dall'Argentina all'Italia. Milano, la metropoli alienante, che riesce quotidianamente a rovinare se stessa e chi la vive. Gli Alma Rosè continuano nel loro percorso di ricerca, intelligentemente in bilico tra denuncia (l'inderogabile necessità di essere politici) e un teatro complesso, capace di utilizzare registri e linguaggi diversi. In questo caso sorprende l'apporto di musiche e suoni (Mauro Buttafava), che donano un'ipnotica fascinazione e profondità al racconto. E se la regia di Elena Lolli rimane un po' nascosta (ma solo a livello visivo), ottimi sono gli interpreti. Di grande carisma Ferreira, sempre presente, sempre trascinate. Duttile e intensa la Di Costanzo, con un bellissimo monologo. Convincono meno certi passaggi un po' azzardati che sfiorano il rap, un uso delle luci buono nel ritrarre la metropoli, meno nei toni caldi e alcuni momenti comici da sfruttare in maniera più esplosiva. Pur senza l'equilibrio (anche emozionale) del "cult"

Gente come uno, Mapu terra è uno spettacolo coerente, di otti-

ma drammaturgia, che commuove e scuote. Ultimamente sono in tanti a provarci, ma pochi ci riescono. *Diego Vincenti*

Ultima cena con Gramsci

CENA CON GRAMSCI, di Davide Daolmi. Regia di Andrea Lisco. Scene e costumi di Katia Vitali e Ambra Rinaldo. Con Stefano Annoni, Daniele Gaggianesi, Marta Galli, Fabio Paroni, Paola Piacentini, Alessia Stefanini, Michela Vietri. Prod. Associazione Culturale ArteVox, MILANO.

Poche le iniziative, non solo a teatro, a settant'anni dalla morte di Antonio Gramsci, il fondatore de *L'Unità*, a lungo icona bidimensionale, è ancora così scomodo? Ci hanno pensato i ragazzi del gruppo ArteVox a tentare di coglierne l'attualità, organizzando un progetto che ha il suo cuore in questo *Cena con Gramsci*. Storia di Jacopo (Stefano Annoni), studente di filosofia, che, trasferitosi a Torino, scopre la prassi gramsciana e mette in scena una sorta di rito laico-antropologico di commemorazione, grazie all'aiuto di alcuni strambi personaggi. A livello drammaturgico il testo di Daolmi (già autore di *84 e Paragrafo 175*) si fa notare per un approccio non banale: evita il classico monologo "agiografico" per un intreccio corposo, dai vari registri. Troppi però, verrebbe da dire, rimanendo lo spettacolo disomogeneo e insicuro su quale via scegliere. Si ride (molto) e poi si è catapultati in una scena dal sapore futurista; si accenna al pensiero e improvvisamente si vive la tragedia della guerra. Questo il limite di un testo che ha molto da dire e fa poche scelte. Teatro nel teatro con alcune felici idee di Andrea Lisco che donano un'atmosfera sacrale, anche se nel complesso domina la commedia (dove si fa notare per tempi e mimica Paola Piacentini). Spettacolo coraggioso ma perfezionabile: fondamentale il grande entusiasmo della compagnia. E ascoltando la voce di Pasolini leggere due stralci delle sue *Ceneri* ci si emoziona.

Diego Vincenti

30 giorni per la "terra promessa"

DA QUI A LÀ CI VUOLE TRENTA GIORNI..., testo e regia di Andrea Castelli e Antonio Caldonazzi. Scene e costumi di Roberto Banci. Con Andrea Castelli, Antonio Caldonazzi, Dante Borsetto. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

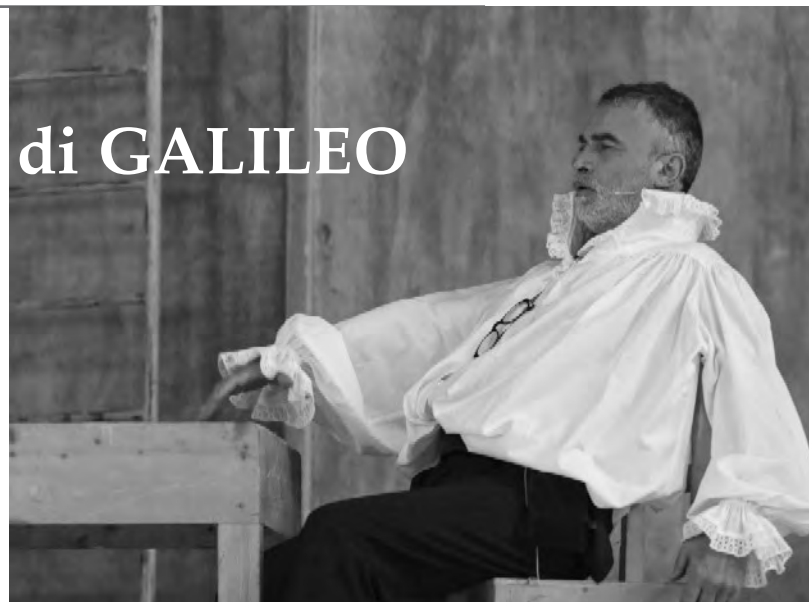
Da qui a là ci vuole 30 giorni... è quanto durava il viaggio per raggiungere l'America, miraggio di spazi vergini e libertà poi, alla prova dei fatti, terra ostile e difficile da coltivare in cui si riproducessero dinamiche di sfruttamento umano anche peggiore di quello abbandonato dai contadini trentini quando si avventurarono in Brasile tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. È questo il tema centrale del tessuto narrativo dello spettacolo, che si basa sull'intreccio drammaturgico di materiali raccolti con cura da Andrea Castelli e Antonio Caldonazzi, dalle lettere scritte dagli emigrati ai loro cari ai documenti relativi alle leggi austriache, alle notizie e prese di posizioni apparse sui giornali dell'epoca. Il risultato dell'operazione è un inquietante spaccato storico, animato da speranze e promesse, sfruttamenti e inganni, situazioni di incredibile orrore-terrore, partenze dal porto di Genova, viaggi disumani, gesti brutali, e poi ritorni a casa simili all'uscita da un tunnel buio, melmoso e maleodorante. All'affiatata coppia Castelli-Caldonazzi, autori registi e interpreti, si affianca Dante Borsetto, con il suo prezioso contributo anche nel canto con la fisarmonica. Insieme costruiscono una rappresentazione lineare, ricca di momenti comici in una trama drammatica, rendono il dialetto trentino lingua teatralmente efficace, alternano dialoghi e monologhi, si sdoppiano con maestria nei tanti personaggi del testo che si muovono smarriti sul molo del porto, impauriti nella foresta e brutali verso gli indigeni, impacciati e frustrati. Il palco si presenta quasi spoglio, si notano semplici panche e valigie, sullo sfondo è posizionata una parete lineare ondulata. In *Da qui a là ci vuole 30 giorni...* sono la nostalgia e la malinconia i sentimenti dominanti che danno calore e forza scenica alla parola chiamata a testimoniare una pagina di storia poco ricordata. *Massimo Bertoldi*



Calenda/Brecht

SCIENZA E POTERE la solitudine di GALILEO

Bertolt Brecht, nel suo *Vita di Galileo*, aveva portato sulla scena la problematica di una scienza chiamata ad alleviare la fatica dell'esistenza umana e tuttavia pronta a mutarsi, davanti all'intimidazione dei potenti, in nuovi triboli di sofferenza e di orrore. Un testo presago, più volte rimaneggiato dall'autore dal 1938 al 1943, che sul filo della vicenda dello scienziato pisano va scandagliando l'irrisolto conflitto fra scienza e potere, legittimità della ricerca e necessità etica. Si da fare di questo capolavoro della drammaturgia novecentesca una sorta di testamento spirituale che, se nella prima versione sembra individuare nell'abiura il tentativo di Galileo di continuare segretamente i suoi studi, man mano sempre più chiaramente ne condanna la codardia, tesa a difendere la propria personale salvezza con la resa all'intimidazione della Chiesa. Condannando le proprie opere a un divieto di stampa durato fino al 1822 e lasciando alla Storia il quesito, angoscioso e affascinante insieme, di un caso Galileo che solo il Papato di Giovanni Paolo II ha voluto definitivamente sciogliere. Un evento, questo, che induce Antonio Calenda, autore dell'allestimento messo in scena in occasione del cinquantenario della morte di Bertolt Brecht, a non addentrarsi in una critica approfondita delle ragioni della Chiesa, limitandosi ad accostarla nella sua essenza di autorità e di potere. Mentre il personaggio di Galileo è scandagliato in una completezza di personalità entusiasta e razionale a un tempo, animata da una sete di sapere pronta a rimettere in dubbio le convinzioni più radicate e la stessa realtà, senza rinnegare le conoscenze del passato e tuttavia senza restarvi supinamente ancorato. Una personalità di pienezza esuberante e un po' anarchica, non priva di sfaccettature opportunistiche e perfino egoiste, che trova in Franco Branciaroli una sapienza sicura capace di evidenziarne per minimi cenni sfumature aggressive, sfrontate, combattive e vinte. Restituendone con credibilità mirabile di interpretazione asciutta tutta la solitudine di scienziato e di uomo destinato a una vecchiaia malinconica di ali tarpate e di sofferenza dilaniata. Mentre l'elegante limpidezza della scena di Pier Paolo Bisleri si apre in quotidianità familiare sui passi vigili dell'anziana governante di Lucia Ragni, sulla freschezza vitale del giovane Andrea Sarti di Giulia Beraldo o sulle giovanili speranze della figlia interpretata da Greta Zamparini. Oppure si dilata in suggestioni dense di atmosfere sgomente e inquisitorie minacce sugli interrogativi del sodale Sagredo o sulla chiesastica severità del Cardinal Bellarmino (Giorgio Lanza e Daniele Griggio). Come uno spazio della mente che con coerente suggestività accompagna il tragico scontro di piccolezza umana e vastità di conoscenza all'interno di uno spettacolo di ineccepibile eleganza e di pregnante incisività. *Antonella Melilli*



VITA DI GALILEO, di Bertolt Brecht. Traduzione di Emilio Castellani. Regia di Antonio Calenda. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Elena Mannini. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Franco Branciaroli, Lello Abate, Giancarlo Cortesi, Daniele Griggio, Giorgio Lanza, Lucia Ragni, Alessandro Albertin, Giulia Beraldo, Tommaso Cardarelli, Emiliano Coltori, Emanuele Fortunati, Greta Zamparini. Prod. Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, TRIESTE - Teatro degli Incamminati, MILANO.



Piccoli equivoci quotidiani

E TU ALLORA?, dai testi di Marina Mizzau e Luigi Gozzi. Drammaturgia e regia di Marinella Manicardi. Scene e costumi di Davide Amadei. Suono di Antonia Gozzi. Con Marinella Manicardi, Alessandra Frabetti, Andrea Pierdicca. Prod. Nuova Scena Arena del Sole Teatro Stabile, BOLOGNA - Cantiere ExtraCandoni, UDINE.



E tu allora? è un gioiellino di equivoci relazionali. Lo ha composto un'attrice che negli ultimi anni si sta proponendo come autrice di teatro a tutto tondo. Marinella Manicardi ha diretto una bellissima versione di *Anna Cappelli* di Ruccello; sola in scena ha rivissuto l'epopea del lavoro a domicilio di Carpi, regalandoci un indimenticabile racconto-inchiesta dedicato alle donne che hanno lanciato l'industria delle confezioni in quel lembo di Emilia (*Luana prontomo-*

da). Ora mette insieme alcuni racconti della psicologa Marina Mizzau e alcuni brani di un testo di Luigi Gozzi, *Binomio*, tutti basati sul deragliamento della comunicazione, sul non detto di tutti i giorni. Sono piccole tragedie quotidiane rappresentate in una bianca geometria di schermi mobili che dilatano o restringono lo spazio inquadrando dettagli di relazioni, con un riferimento visivo a Mondrian che riporta a un tentativo di lettura razionale del mondo. E anche sulla scena tutto sembra semplice, perfino ragionevole, nei silenzi, nelle domande senza risposta, nei rimbrotti sospesi, sottintesi. E tutto è difficile, perfino doloroso e la relazione si nutre di fraintendimento, di tradimento, di incomprensione. La situazione che mette a nudo le invalicabili distanze è semplice: l'offerta di una pera al marito, una distanza che esplose nella rottura di un piatto, due sconosciuti che

non riescono a rompere il muro del silenzio allo stesso tavolo in un vagone ristorante, due amiche che si raccontano una *soap*, una donna che parla, parla e poi scopriamo che sta cercando di dialogare con il marito morto. Gli attori, bravissimi, si mostrano sempre dall'esterno, indossando i personaggi in terza persona, entrandoci con pudore, rabbia, risentimento, ironia. Il risultato è un affresco di assenze, di vuoti da riempire recitando riti sociali sempre e comunque. La riflessione sui collassi relazionali di ogni giorno si nutre di comicità, di lacerazione, di follia, ben interpretate dai duttili Alessandra Frabetti, Andrea Pierdicca e da una superba Marinella Manicardi, che nella rivelatoria scena finale arriva a toccare corde di grande sensibilità e profondità, in un leggero scivolare verso la follia capace di trascinare all'entusiasmo il pubblico. *Massimo Marino*

Nella pag. precedente Alessia Stefanini, Michela Vietri e Marta Galli in *Cena con Gramsci*, di Davide Daolmi, regia di Andrea Lisco (foto: Davide Perfetti); in questa pag. Franco Branciaroli in *Vita di Galileo*, di Bertolt Brecht, regia di Antonio Calenda.



Teatri di Vita

KOLTÈS

foreste, solitudini e deserti

Ritorno a Koltès, la lunga e articolata rassegna realizzata dai Teatri di Vita di Bologna, ha saputo ridisegnare il profilo dell'autore francese, morto a quarant'anni nel 1989, attraverso la visione di alcuni testi fondamentali, restituendo la franchezza e i timori che pervadono tutta la sua opera. Sono state ospitate due compagnie straniere, entrambe in debutto nazionale, che hanno espresso le solitudini di personaggi incapaci di relazionarsi ad altri, uomini senza identità ma che vivono di sentimenti universali, riconoscibili da ognuno. *Dans la solitude des champs de coton*, nella messinscena della compagnia congolese Les Bruits dans la Rue, prende le mosse dal progetto *I Cantieri della solitudine*, creati dal regista Dieudonné Niangouna come banco di studio dell'opera di Koltès: a ogni rappresentazione varia l'incontro-scontro tra il *dealer* e il cliente. Alle prese con lo scambio di un prodotto mai definito, trattando un affare che non si conclude, i due attori manifestano un radicale senso di estraneità evitando accuratamente l'incrocio degli sguardi, rimanendo ciascuno immobile nel proprio cono di luce gialla, che dall'alto marca il confine delle loro inaccessibili solitudini. Siamo di fronte a una narrazione a due voci, e la conversazione, un continuo negare e retrocedere, si appesantisce in questa immobilità, mentre il pubblico perde lentamente l'attenzione, leggendo controvoce la traduzione sul fondo della scena. Farid Ounchiouene è invece il protagonista di *La nuit juste avant les forêts*, l'appassionata confessione di un giovane a un uomo rincorso per strada sotto la pioggia, in un disperato tentativo di condividere le proprie inquietudini con un estraneo incapace di rispondere. Stralci del monologo di Koltès si alternano agli assoli *hip hop* del danzatore francese, e la fatica, l'incapacità di entrare in condivisione con l'altro e il senso di abbandono che pervadono il ragazzo confluiscono nel corpo e nella recitazione affannata di Farid'O. Il suo fisico è apparentemente trascurato, goffo, ma la bravura valica le contingenze,

DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON, di Bernard-Marie Koltès. Regia di Dieudonné Niangouna. Scene di Ludovic Louppé. Costumi di Alvie Bitumo. Luci di Simon Moumbounou. Con Dieudonné Niangouna e Ludovic Louppé. Prod. Les Bruits dans la Rue - Festival Mantsina Sur Scène, CONGO. **LA NUIT JUSTE AVANT LES FORÊTS**, di Bernard-Marie Koltès. Coreografia e interpretazione di Farid Ounchiouene. Luci di François Cordonnier. Musiche di Romuald Houziaux. Video di Eric Deschamps. Prod. C.ie Farid'O, FRANCIA.

e l'agilità con cui gambe e braccia sfiorano e rimbalsano raso terra ipnotizza e persuade. L'atmosfera urbana e piovosa è ripresa con sensibilità attraverso luci e teli di tulle, che ricostruiscono banchi di nebbia e metropolitane in corsa. Gli strumenti musicali dislocati a semicerchio ai limiti della scena intervengono occasional-

mente suonati da Romuald Houziaux, ritmando una traccia invisibile al di là del testo. Uno spettacolo di confine, che riesce a contenere letteratura e forza scenica in una cornice semovente, ingannando di continuo la logica dello spettatore. *Serena Terranova*

Una casa in costruzione. Muri incompiuti di mattoni traforati. Lunghi corridoi scoperchiati e un cortile-vestibolo altrettanto a cielo aperto. Il ritorno di una sorella dall'Algeria. Gli scontri per l'eredità. Nel *Ritorno al deserto*, il suo ultimo scritto teatrale prima di morire di aids, Bernard-Marie Koltès racconta la saga di una famiglia di borghesi di recente enorme ricchezza sullo sfondo della decolonizzazione. Riemergono vecchi rancori tra un fratello e una sorella che divorano i figli, li rinchiudono, li costringono a fuggire, li portano alla morte. La roba, il denaro è il pretesto per uno scontro radicale, che mette in gioco il possesso, l'odio, perfino il desiderio d'incesto. Andrea Adriatico racconta questa storia avviluppata in una scena simile a un set cinematografico, con una macchina da presa nascosta che scruta le reazioni più intime dei personaggi. Giustappone grandi scene corali teatrali a primi piani di volti su schermi cinematografici che velano la scena; affianca monologhi proiettati, sfocati o disperati, formalmente sospesi sulla fine di un mondo, a soliloqui recitati in diretta con acre caratterizzazione, alla ricerca di un ritorno all'istinto, alla verità se non a radici che gli uomini non possono possedere. Intorno stanno voci di emigrati, il pregiudizio e gli attentati di criminali xenofobi, in una dissonante, forte sinfonia, che tocca corde comiche, grottesche e ferite, per arrivare a scavare il deserto nascosto nella vita quotidiana delle nostre società. Sugli attori sventa Maurizio Cardillo, un Adrien dai molti volti, capace di passare dalla perfidia allo stupore, dal disgusto all'insofferenza, dalla pungente alla smarri-

IL RITORNO AL DESERTO, di Bernard-Marie Koltès. Traduzione di Luca Scarlini. Regia di Andrea Adriatico. Scene di Maurizio Bovi. Costumi di Andrea Cinelli. Luci di Matteo Nanni. Fotografia di Raffaella Cavallieri. Movimenti di macchina di Carlo Strata. Suono di Alessandro Saviozzi. Spazio di Davide Di Pede. Con Francesca Mazza, Maurizio Cardillo, Ali Baidoun, Nunzio Calogero, Gianluca Enria, Andrea Fugaro, Maria Grazia Ghetti, Sara Kaufman, Angela Malfitano, Marco Matarazzo, Fabrizio Mollicci, Adama Ouedraogo, Stefano Toffanin. Prod. Teatri di Vita, BOLOGNA.



ta comicità. Degna antagonista è una Francesca Mazza opportunamente tirata su corde nevrotiche. Nel bel cast spiccano ancora l'alcolizzata moglie beghina di Angela Malfitano, che si duplica anche nella sorella morta, e il figlio richiuso al mondo, vera vittima sacrificale, di Andrea Fugaro. In uno spettacolo duro e affascinante. *Massimo Marino*

Un testo difficile e splendido come *La notte poco prima della foresta* di Bernard-Marie Koltès diventa letteralmente oggetto di sperimentazione da parte di un attore che vuole raggiungere una più profonda sensibilità di interprete. Saba Salvemini è diplomato alla scuola dello Stabile di Genova, ma non gli basta la padronanza delle tecniche recitative, sente la necessità di mettere in gioco sulla scena un'intensità maggiore e diversa. Sceglie Koltès per un'operazione coraggiosa e singolare: per due anni darà voce al personaggio dello straniero, che in una notte di pioggia cerca amicizia e un letto, rifiutando la completezza di uno spettacolo per un continuo *work in progress*. La novità è che Salvemini si lancia senza rete in situazioni quasi impossibili da sostenere cercando ogni

STUDIO K, di e con Saba Salvemini da *La notte poco prima della foresta* di Bernard-Marie Koltès. Prod. La compagnia delle formiche/Areté Ensemble, NOCI (Ba).

sera un rapporto differente con il testo e con gli spettatori, spesso anomalo anche organizzativamente poiché a volte non c'è alcun bigliet-

to da pagare e palcoscenici diventano stazioni o pub. Il lungo monologo prende vita e senso in un continuo gioco tra realtà e finzione con l'attore che è e incarna, nello stesso tempo, il disperato essere che vaga nella foresta metropolitana raccontando fiabe crudeli - contemporanea Shahrazad che per non morire si immerge in un flusso inarrestabile di parole - a uno sconosciuto, a un fantasma che assume connotati di doppio. Un "altro" a cui è chiamato a dare presenza il pubblico, lasciato con la maggiore libertà possibile.

Abbiamo visto *Studio K* varie volte nel locale attiguo a un pub, tra un chiasso insostenibile e un via vai terrificante e possiamo testimoniare che l'interprete riesce sorprendentemente a riportare all'interno del testo ogni inconveniente, ogni interruzione mantenendo una concentrazione e una forza esemplari. Il risultato è disorientante, un'altalena di grandi emozioni e cedimenti, un corpo a corpo con un teatro magico e necessario che raccoglie, in particolare, lo stupefatto interesse di spettatori giovanissimi totalmente affascinati. *Nicola Viesti*



Guerra e liti coniugali

DELIRIO, liberamente ispirato a *Delirio a due* di Eugene Ionesco. Regia, luci e drammaturgia di Massimo Sceusa. Scene di Michele Evangelisti. Musiche liberamente ispirate all'opera di J. S. Bach. Montaggio video di Fred Carbone. Con Francesca Mazza, Mirko Rizzotto, Massimo Sceusa, Giambattista Giocoli (clarinetto basso). Prod. Associazione Culturale Perséphone - Festival Atti Sonori, BOLOGNA.

A Bologna l'Associazione Culturale Perséphone organizza un interessante festival, "Atti Sonori", con l'intento di sviluppare una logica trasversale tra i linguaggi della scena e le potenzialità drammaturgiche ed emotive della musica, capace di creare, come in *Delirio*, ambienti sonori. Tra scale e tavole di legno che delimitano spazi disegnando, senza pretese naturalistiche, i confini inconsistenti di una camera, tra finestre che si aprono nel vuoto e una tela che si chiude a sipario per mostrare le atrocità della guerra, si materializzano i corpi e le immagini di un sogno che trasfonde innocenza e dramma. Sceusa è il fanciullo (poeta) che anima queste visioni notturne contaminando dei suoi giochi onirici l'universo fantastico e inquietante del *Délire à deux* di Ionesco: le nozze tra un uomo e una donna, gli assurdi liti-

gi in cui affoga la loro vita coniugale, mentre fuori impazza la guerra. La tiepida indifferenza di lui, l'ostinazione insensata di lei, tracciano bozzetti di deliziosa comicità, mortificata dalla metafora di un sordo conformismo che si rifiuta di guardare al di là del proprio guscio. Il dramma scorre sotterraneo tra le pieghe di un sorriso che nasce dall'assurdo ioneschiano o dal gioco del fanciullo che interviene sulla scena a duplicare con i burattini i due personaggi, suggerendo specchi moltiplicatori di delirio, aprendo squarci di drammatica realtà. Trascorrono sul sipario bianco le immagini di guerre mentre la musica di un Bach bizzarro risuona dal clarinetto di Giambattista Giocoli, aggiungendo una nota di velata tristezza. È l'eterno vicino di casa che non smette di suonare anche quando la casa è distrutta e piombano sulla scena pezzi di bambole disfatte, concretizzazione in chiave infantile delle vittime di guerra, e del dolore di cui alla fine il fanciullo diventa tragico testimone. Uno spettacolo di amara bellezza, di drammatica poesia, che commuove il pubblico grazie alla limpida orchestrazione registica di Sceusa e alla sapiente interpretazione dei due coniugi, Francesca Mazza e Mirko Rizzotto. *Francesco Trapanese*

Una scatola come casa

DANS MA MAISON (*Conte de la vie ordinaire*) - EPISODIO 2 "ITALIE", di Berselli, Pasquini, Piref. Regia di Christophe Piref. Costruzione di Rémy Dursin. Musiche di Luna Lost. Suono di Benjamin Delvalle. Con Paola Berselli e Stefano Pasquini. Prod. Manège, Scène Nationale MAUBEUGE e Théâtre de Chambre, AULNOYE-AYMERIES, Francia - Teatro delle Ariette, CASTELLO DI SERRAVALLE (Bo).

Una scatola di legno alta poco più di quattro metri. Dentro la scatola due coniugi, del fieno, alcune scale a pioli e un tavolo da lavoro. Attorno al tavolo, Paola Berselli e Stefano Pasquini del Teatro delle Ariette impastano le ultime tigelle, riponendole con cura in una cesta di vimini. Il pubblico li circonda e li osserva, lanciando lo sguardo oltre la rete da pollaio che delimita i confini di questa fattoria in miniatura. Musiche francesi fanno da sottofondo ai racconti dei due attori, che tra un bacio e uno sguardo d'intesa ripercorrono momenti di vita insieme e mostrano, senza censure apparenti, debolezze e felicità di una coppia teatrale. Dietro questo palcoscenico con tetto e pareti, organizzato come una vera e propria casa con tanto di piani praticabili, c'è l'ingegno del Théâtre de Chambre. Dopo il proget-

Nella pag. precedente, in alto, Farid Ounchiouene, coreografo e interprete di *La nuit juste avant les forêts*; in basso, Maurizio Cardillo in *Il ritorno*, regia di Andrea Adriatico; in questa pag. Saba Salvemini, in *Studio K*.

to *Mariages*, brevi performance realizzate all'interno di roulotte in un gioco di stretta prossimità con gli spettatori, la compagnia lavora ancora su meccanismi scenografici che ricreano microcosmi familiari, nel tentativo di ristabilire un contatto di senso tra territorio, pubblico e manifestazione teatrale, attraverso una parola che sia condivisibile da tutti. *Dans ma maison* è un progetto a episodi, ciascuno realizzato per un luogo specifico, e ogni tappa è «racconto di vita ordinaria», che le Ariette esprimono brillantemente riproponendo il loro consueto approccio al teatro, riattraversando in parte alcuni testi dei propri spettacoli, *Teatro di Terra* o *Teatro da mangiare?*, dando spazio a Paola Berselli che in abito rosso e parrucca bionda balla sulle note languide di *Romagna mia*. Sul finire dello spettacolo sale sul manubrio di una piccola bicicletta e, mentre Stefano Pasquini pedala faticosamente, nevicava dall'alto una soffice farina bianca. *Serena Terranova*

La tragedia di sei personaggi

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE, di Luigi Pirandello. Regia di Nanni Garella. Scene e costumi di Antonio Fiorentino. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Stefano Falqui e Stefano Zoffoli. Con Virginio Gazzolo, Angela Cardile, Silvia Giulia Mendola, Gianluca Balducci, Nanni Garella, Daniele Tumini, Teresa Liberatore, Mariarosa Iattoni e gli attori di Arte e Salute, con la partecipazione de I Cantori del Lido diretti da Emilia Maffioli. Prod. Arena del Sole Nuova Scena - Associazione Arte e Salute, BOLOGNA.

C'è una differenza fondamentale tra la prima edizione dei *Sei personaggi* di Pirandello, che cadde al Teatro Valle di Roma nel 1921, e quella oggi abitualmente rappresentata, la riscrittura del 1925. Nella prima i personaggi, creature incomplete, irrompevano nella realtà della scena da un mondo irrealista; nella

versione definitiva

Longiano

Trentenni nel grande freddo DELLA MANCANZA

A vere vent'anni significa responsabilità, dice Silvia Bottiroli con Fossati disegnando "Non ho mica vent'anni!", rassegna ospitata al Teatro Petrella di Longiano. In Romagna si è mostrata una generazione inquieta, per la quale il concetto di indipendenza diventa una fotografia di pratiche che non descrive un modello unico, e che in molti casi fa della mancanza (di mezzi, di sostegno, di piazze) una questione prima di tutto estetica. Tra le molte proposte in bilico fra generi sempre più porosi, attraversiamo qui due lavori linguisticamente distanti, ma che crediamo possano restituire la felice eterogeneità di questo piccolo e coraggioso festival. Dopo i palermitani Sutta Scupa, si apre alla visione la performance filosofica degli Ooff Ouro. In *Abq* lo spazio è un dispositivo-contenitore che agisce, che disegna rettangoli di luce, che ritma la visione tramite un pendolo calato dall'alto e replicato in piccolo sui quattro angoli del quadrato scenico. Il corpo avanza spingendo con le braccia gli arti inferiori inerti, scivola descrivendo cerchi come una lancetta d'orologio, osserva la comparsa di fasci luminosi come un meridiano irrorato da raggi artificiali. Dopo un periodo in India alla ricerca delle origini del concetto di zero, e riscrivendo *Quad* di Samuel Beckett, Alessandro Carboni ha messo a punto una rigida partitura che impone l'esame di figure ritmiche e strutturali "già date". L'idea di coreografia dunque si ribalta, verso una ricerca di margini d'azione fra strette griglie che eccedono l'ordine umano. Anche nel lavoro di Menoventi incombe qualche oscura presenza che traccia i contorni della realtà. In *festa* sono due coniugi, che edificano torri di biscotti e lavano stridenti piatti di vetro. Al posto degli invitati arrivano pacchi regalo con oggetti che la coppia ha appena gettato, da guanti a sgabelli, come fossero errori di sistema rilevati e corretti in tempo reale. Sul fondo campeggia un semaforo, e i due appaiono sempre più figurine eterodirette a cui non è concessa ribellione. Altre sfasature interferiscono nel rituale di benvenuto agli ospiti, *slapstick* in cui si ricevono pacche e non strette di mano e si danno bacetti sulle spalle. Il campanello suona di nuovo, giungono pezzi di manichini e la festa ha inizio: salgono i Radiohead, volano piatti, si pestano guanti, ma il semaforo infine continua a vigilare. Molti sono i rimandi di questa sorprendente opera prima, dal surreale di Copi ai tempi fuori luogo di Dick fino alle temperature di Bradbury. Ma più di questi emergono l'ironia e lo spessore di un linguaggio che diventa filosofia di vita, "a Menoventi" appunto, fedele specchio del clima plumbeo di questi anni. *Lorenzo Donati*

ABQ - STUDIO INDIANO, ricerca coreografia e movimento di Alessandro Carboni. Musiche di Danilo Casti. Luci di Cinzia Nieddu. Con Alessandro Carboni. Prod. Ooff Ouro, CAGLIARI.

IN FESTA, di Gianni Farina, Consuelo Battiston, Alessandro Miele. Regia e luci di Gianni Farina. Con Consuelo Battiston, Alessandro Miele. Prod. Menoventi, RAVENNA.

rappresentavano una realtà contrapposta a una scena di cartapesta. Gli attori, nel '21, erano un vero e proprio coro, e le molte anticipazioni della incombente, inevitabile catastrofe finale facevano dell'opera qualcosa di simile a una tragedia greca. L'autore, poi, la voltò in un dramma borghese, metalinguistico quanto basta per mettere in discussione dalle fondamenta il dramma borghese. Già nel 1993 Nanni Garella si era lasciato affascinare da quel primo abbozzo, facendo irrompere i personaggi, in maschere di lattice e costumi che ne irrigidivano le fisionomie e i gesti, durante una prova di allievi attori che scandivano alcune novelle di Pirandello riguardanti proprio le

apparizioni all'autore di fantasmi di personaggi. Questa volta il coro ha un di più di realtà, perché è costituito dagli attori di Arte e Salute, persone che hanno attraversato la follia con le quali Garella lavora ormai da alcuni anni. I personaggi sono un'apparizione allucinata di manichini di fantascienza, fissati in maschere, in voci roche, nella rievocazione di atti irrevocabili, in una lacerata verità senza scampo. In una fantasia che non ha avuto il tempo di ricevere la vita dell'opera, incancreniti nella ripetizione, contorti o ritagliati come figurine. Gli altri, simili al coro antico, li guardano come un sogno incalzante che mette in discussione i confini di una realtà che può sempre divenire incerta.



Nell'intensissimo spettacolo spiccano il padre insinuante, volgare, dolorante e in cerca di capziosa assoluzione di Virginio Gazzolo, la madre impotente di Angela Cardile, il figlio sdegnoso di Gianluca Balducci e, soprattutto, la violenta, irridente, ferita figliastra della giovane Silvia Giulia Mendola, vincitrice qualche anno fa del premio Hystrio, una rivelazione. *Massimo Marino*

Un prete radiofonico

CASA D'ALTRI, radiodramma teatrale dal racconto di Silvio D'Arzo. Ideazione e interpretazione di Silvio Castiglioni. Drammaturgia di Andrea Nanni. Luci di Beppe Chirico. Prod. Associazione Castelosa, Argo Navis, RIMINI.

Morto a soli 32 anni, Silvio D'Arzo è un esempio di quegli scrittori poco conosciuti nel panorama nazionale del dopoguerra, nonostante le lodi postume ricevute da Eugenio Montale. Silvio Castiglioni si accosta alla scrittura di D'Arzo in chiave radiofonica, ponendo un curato che parla in prima persona su un alto trespolo contornato da microfoni. Come in altri racconti dello scrittore reggiano, *Casa d'altri* narra di storie piccole, mosse da accadimenti quotidiani, sul filo delle ansie immaginate dai protagonisti. Il nostro curato è un "prete da sagra", incapace di dedicarsi a uffici diversi da matrimoni o catechismi. L'incontro con una vecchia, però, colora brevemente la sua vita fra i monti, fra capre con occhi "che sembrano i nostri": Castiglioni s'inclina per avvicinare la voce ai microfoni, come un filiforme Giacometti, e racconta dei dialoghi fra parroco e donna che sembrano celare un nocciolo che non può essere detto. La drammaturgia di Andrea Nanni asciuga con efficacia le già elusiva trama di D'Arzo, caricandola di attesa, mentre suoni di campanacci, di uccellini e ruscelli chiedono la nostra immaginazione proprio come in radio. Quello che poteva sembrare uno studio di registrazione diventa infine un teatro: il prete scende, lasciando sul trespolo il guscio vuoto della lunga tunica, viene in proscenio e ci dà le spalle. La vecchia, consumata dal lavoro e dalla devozione di una vita, si è finalmente decisa a domandare se la chiesa tolleri il suicidio. In tempi di *podcast*, è netta la cifra di questo lavoro, che difende un teatro sommerso, in cui l'artigianale è segno di un rigore che preserva l'empatia con lo spettatore. Come

nel commiato del parroco, che esce trascinando una carriola che porta disegnata una capra d'altri tempi e d'altre biografie. *Lorenzo Donati*

Recherche di passioni

MON AMI GILBERT BÉCAUD, ideazione, regia e interpretazione di Paola Polesso. Prod. Alliance Française, BOLOGNA.

Il pianoforte è coperto da un telo e avvolto dal silenzio. La musica è un ricordo. Chi sedeva davanti a quei tasti non è lì, ma nella memoria di chi l'ha conosciuto, ascoltato, amato. Il telo viene scostato, sul ripiano scuro viene posata una cravatta blu a pois bianchi. Quella cravatta. E la musica ritorna, canto che riemerge dall'anima. Omaggio a un amico, indimenticabile *chansonnier*. Siamo sulla scena di *Mon ami Gilbert Bécaud*, affascinante e originalissimo spettacolo, ideato, messo in scena e interpretato da Paola Polesso, in prima nazionale alla Alliance Française di Bologna, prima tappa di una tournée in Italia e Francia. Una messinscena dalla struttura composta dove canto e recitazione, immagini evocate e oggetti scenici si amalgamano in una sorta di viaggio delle suggestioni. In veste di viaggiatrice Paola Polesso compare in scena: ha con sé una piccola valigia, qui voleva arrivare e di qui ripartire. Il suo cammino nei ricordi si snoda davanti a quel pianoforte e a un microfono al centro del palcoscenico. Paola Polesso canta e recita, mentre sullo sfondo dinamicamente appaiono e scompaiono simboli dal forte impatto emotivo, sottolineati dai titoli di celebri melodie, *Quand il est mort le poète, Le jour où la pluie viendra, Et maintenant*. Gli spettatori seguono, coinvolti, la regista-attrice in questa *recherche* di passioni. È una rappresentazione dalla concezione nuova, in cui si ritrova il segno qualificante dell'esperienza di Paola Polesso come regista e attrice, e anche il suo rigore di filologa. È un metodo di lavoro, quello della Polesso, contrassegnato al tempo stesso da uno studio rigoroso e dall'immediatezza dell'effetto: a emozionare, a portare in profondità, a sublimare il ricordo personale in poesia da condividere. Lo hanno ben rilevato gli spettatori che a fine spettacolo hanno calorosamente richiamato in scena la regista-attrice. *P.d'A.*

Due balordi e un tir di negri

MELE E NEGRI, di Tommaso Santi. Regia di Alessio Pizzech. Scene e costumi di Marion D'Ambrugo. Luci di Roberto Innocenti. Con Francesco Acquaroli e Francesco Borch. Prod. Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.

Lo Stabile della Toscana dà fiducia a un giovane autore pratese, che firma questa ambigua, in parte enigmatica, parabola claustrofobica a due. È la storia di due balordi, uno più adulto uno più giovane, uno più esperto l'altro inabile, l'uno sicuro di sé l'altro fragile. I due credono di avere messo a segno un grande colpo, il furto di un Tir che dovrebbe essere pieno di tv con maxischermo. Invece, per l'ennesima volta, è andata male: la scoperta, amara, è che l'autotreno è pieno soltanto di "mele e negri", o meglio di extracomunitari clandestini. Carico scottante, scomodissimo, impossibile da gestire, nonostante le illusioni dei due ladri che contano di... rivenderli, più o meno come avrebbero fatto con i televisori. Alla fine, un po' misteriosamente - ma, come abbiamo detto, tutto il dramma si muove sul crinale tra realtà e irreale - i "negri" si rivelano, improvvisamente, morti, e l'unica cosa da fare è liberarsi di loro. Non è, però, che nel lavoro di Santi prevalgano la denuncia, i temi sociali e civili: colpisce di più, caso mai, il ritratto di un sottobosco umano marginale, precario, quello dei due balordi in contatto - incerto - con un potente mondo della "mala" vera, che controlla tutto o quasi nella società, e in cui i due vorrebbero prima o poi entrare. L'interesse del testo di Santi sta nella scrittura, nell'originalità del disegno, volutamente sfaccettato, dei personaggi, in cui coesistono aspetti contraddittori e inattesi. E poi è da notare la forza, la tensione con cui è disegnato il rapporto, sempre mutevole tra i due. Il dialogo "cinematografico" ma non troppo - reso dalla regia ancora più... anfetaminico - crea una situazione teatrale di forte magnetismo, sulla quale Pizzech lavora portando gli attori ad un'aderenza fisica quasi spasmodica e febbrile al personaggio. *Francesco Tei*

Nella pag. precedente una scena di *Sei personaggi in cerca di autore*, di Luigi Pirandello, regia di Nanni Garella; in questa pag. Francesco Acquaroli e Francesco Borch in *Mele e negri*, di Tommaso Santi, regia di Alessio Pizzech.





Firenze

SANDRO LOMBARDI

onnogata dannunziano

SOGNO DI UN MATTINO DI PRIMAVERA, di Gabriele D'Annunzio. Drammaturgia e regia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Scene di Fabrizia Scassellati Sforzolini. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Con Sandro Lombardi, Annibale Pavone, Marta Richeldi, Alessandro Schiavo, Marion D'Amburgo, Davide Calabrese. Prod. Compagnia Lombardi-Tiezi, FIRENZE.

Demente Isabella, impazzita per la morte dell'amante ucciso tra le sue braccia, ci viene mostrato - quando l'azione dello spettacolo è già cominciata - nel momento del trucco, della trasformazione, anch'essa quasi rituale, in una figura, che non è più una donna (anche se il Vate la creò per l'amata Duse) ma un essere al di là di ogni realismo. Un personaggio assolutamente disincarnato, avvolto dalla sacralità della follia, del muoversi in uno spazio - mentale e non - completamente visionario e lirico. Ma tutto lo spettacolo, in fondo, è così: stilizzato, sacrale, prigioniero della sublimità spirante dalla "nobiltà" del linguaggio dannunziano. Merito di Lombardi-Tiezi è certamente anche la riscoperta di un testo (sia pure sottoposto a un coraggioso intervento drammaturgico) che contiene alcune delle pagine migliori, più ispirate e memorabili di tutto il D'Annunzio teatrale: il cui fascino, per assurdo, aumenta ancora a confronto con la non particolare originalità dei temi: amore, morte, voglia di catturare il fremito della natura, tentazione di compenetrazione e identificazione con essa, follia e illuminazione, eros (qui cancellato) e febbre di disfacimento fisico. Suggestioni plastiche e figurative, corpi e atteggiamenti degli attori interpretati come gli elementi di una composizione visiva: ritroviamo in questo *Sogno* tratti non nuovi nel teatro, di ascendenza artistica, di Federico Tiezzi, incastonati - per di più - in una cornice storico-architettonica splendida e illustre come quella del cortile del Bargello, di cui il regista riesce - cosa rara - a farci "sentire" la grandiosità degli spazi senza scialo di effetti ma con pochi tocchi (soprattutto di luce) magistrali. A parte Lombardi, che impressiona con una prova d'attore che sembra collocarsi, in una sfera teatrale "altra" di idealità e liricità assolute, tra gli attori si fa notare e apprezzare il Dottore di Annibale Pavone. *Francesco Tei*

Amleto fra i duellanti

AMLETO, di William Shakespeare. Drammaturgia di Stefano Geraci. Regia di Roberto Bacci. Scene e costumi di Marzio Medina. Luci di Marcello D'Agostino. Musiche di Ares Tavolazzi. Con Stefano Vercelli, Silvia Pasello, Luisa Pasello, Savino Paparella, Tazio Torini, Antonio Lamera, Debora Mattiello. Prod. Compagnia Laboratorio di PONTEDERA (PI).

Una sala da schermo, con sei schermatori in tenuta classica impegnati in una serie di duelli. È in questo insolito contesto che

Bacci e il suo *dramaturg* Stefano Geraci ambientano dall'inizio alla fine il loro *Amleto*, in un nuovo episodio del percorso dello "storico" gruppo di Pontedera dentro grandi testi del teatro di parola (dopo *Aspettando Godot*), con una apparente rottura dopo quasi trent'anni di fedeltà assoluta ai modelli di un "terzo teatro" sia pur riattraversato con una propria cifra originale. Né le spiegazioni, un po' fumose, delle note scritte di Geraci, né - ed è peggio - lo spettacolo stesso nel suo andare avanti chiari-

scono il senso di questa collocazione fra "duellanti", che togliendosi la maschera, via via, si rivelano gli interlocutori di Amleto. Del resto, l'azione di *Amleto* precipita proprio in una scena di cruento, risolutivo duello: ma forse questo nostro è un collegamento troppo banale, non all'altezza di motivazioni più profonde e sottili. I sei schermatori e Amleto agiscono nello spazio in relazione con una struttura metallica, impalcatura e gabbia e ancora altro, continuamente trasformabile, teatralmente e - a tratti - anche drammaticamente funzionale: come quando, sopra di essa, si muove, corpo abbandonato, quasi strisciante, tormentosa e impotente, l'Ofelia di Silvia Pasello. In uno spettacolo la cui chiave - almeno visiva e scenica - resta, quindi, enigmatica, e in cui anche le sforbiciature del testo seguono un logica spesso oscura (l'obbligo di fare tutto con soli sette attori sembra creare problemi, e costringere a discutibili, improvvise "sparizioni" di personaggi come, ad esempio, Orazio) il punto forte del lavoro finisce per risultare, nel complesso, proprio la prova degli attori, ben più che dignitosa, con punte di più alto livello proprio nel protagonista, Stefano Vercelli, un Amleto all'altezza del personaggio, della sua tormentata ricchezza e delle sue ambiguità, la già citata - a momenti molto intensa - Silvia Pasello e il Claudio insolito, ma efficace, di Savino Paparella. *Francesco Tei*

Due assassini per ridere

FARSA, di regia di Massimiliano Civica. Con Andrea Cambi e Bobo Rondelli. Prod. Compagnia Cambi Civica Rondelli, Armunia, Festival Costa degli Etruschi, CASTIGLIONCELLO (LI).

Due bauli rossi su una scena vuota. Due uomini in canottiera nera su due fasi del vivere: il giorno e la notte. È questa la griglia dentro cui il regista Massimiliano Civica è riuscito a incastrare due talenti pronti allo scarto, all'ironia da *Vernacoliere* ma anche alla satira come Andrea Cambi (cantautore livornese e *Premio Piero Ciampi*) e Bobo Rondelli (attore fiorentino-maremmano) per *Farsa*. La nuova produzione del regista è un interessante deviazione che rompe le righe rispetto al suo percorso, accogliendo la sfida "su due geni irrequieti", lanciata da Massimo Paganelli, direttore di Armunia. Nelle sei notti che vanno in scena, Andrea e Bobo recitano come da copione anonimo elisabettiano, *Arden of Feversham*, le parti di



due assassini declinate nelle parlate sarda e siciliana. In un rituale poeticamente scandito da un'introduzione che determina lo spazio «La negra notte ha or ora celato i piaceri del giorno e un lenzuolo di tenebra è calato sulla terra ... in tal soave silenzio gente come noi trionfa» - Corvo Nero (brigante sardo) e Frugaborse (picciotto siciliano) tentano di uccidere il nobile Arden al grido concordato «sguaina corvo nero sguaina», senza mai riuscirci. Tanto ripetitiva e implicita è la notte dei malfattori armati, sospettosi, di poche parole e poco coraggiosi, che comunicano anche attraverso codici sonori e richiami di animali, quanto briosa e imprevedibile è la serie di soluzioni escogitate dal duo per il giorno. Con l'ausilio di pochi pezzi di costume, qualche ritaglio di stoffa, una parrucca o dei mantelli Andrea e Bobo portano in scena spezzoni di un quotidiano *trash* vissuto ai margini: una coppia di sorelle zitelle e anziane che si odiano e si fanno i dispetti; due improbabili super eroi del circo Fratelli Durban, Fiatoman e Cariakid; un travestito sulla strada statale 177 Livorno-Roma e i suoi possibili clienti variamente automuniti; Mastroianni in un dialogo con Cecco il tombarolo nella contrattazione per un buon teschio per l'Amleto; e infine, la confessione semi-blasfema di un parroco ai piedi di un Cristo in croce che poi si rivela essere il ladrone Timavo. In un raffinato alternarsi di toni e registri, il faceto è presentato in tutte le sue sfumature interpretative e d'ambiente, presentando una comicità molto fisica da scovare nel *noir*, nella tragedia, nella commedia ma anche nella variante di quello che potremmo dire quadro bozzettistico: realizzazione *live* di una vignetta da quotidiano. *Laura Santini*

Didi e Gogo clown in pensione

ASPETTANDO GODOT, di Samuel Beckett. Traduzione di Carlo Fruttero. Adattamento e regia di Giorgio Donati, Jacob Olesen, Ted Keijser. Scene di Laura De Josselin De Jong. Costumi Dorien De Jonge. Luci Carlo Oriani Ambrosiani. Con Giorgio Donati, Jacob Olesen, Ted Keijser, Jaon Gunn, Gianni Olesen. Prod. Associazione Teatri Mancinelli (Te.Ma.), ORVIETO.

Su uno sfondo alla Magritte e un albero-agave che cresce in un vaso da giganti il *Waiting for Godot* di Beckett si allunga e si arricchisce di battute con dubbio van-

taggio nella versione di Donati-Olesen-Keijser. Su giochi da mimo che si susseguono come numeri da circo, Didi e Gogo più che *clochard* sembrano due clown in pensione, un po' giocolieri, un po' burloni scadenti in attesa di un ingaggio. La dannazione all'esistenza di cui erano carichi i vagabondi beckettiani si è persa per una leggerezza quasi scanzonata che dell'inesorabilità del tempo non avverte affatto il peso. Ma la diluizione dei tempi contro un maggior numero di battute rende l'ingranaggio perfetto dell'attesa beckettiana cigolante e arrugginito, fino a diventare persino un po' stonato nella pronuncia da straniero di Olesen. Come se questo infinito aspettare Godot si fosse fatto cicaleccio ridondante in aria di nevrosi. Toccherà al Pozzo di Ted Keijser recuperare lo staccamento e convertire l'accento straniero in un ottimo registro altezzoso e un po' snob che ispessisce il suo imprevedibile personaggio. Toccherà a lui ridare forma e ritmo alla scena dosando gestualità e parola, cappello e pensiero su facce orripilate da maschera della Commedia dell'Arte. Accanto a Keijser le gag da Charlot, in una lingua incomprensibile ma comunicativa, di Jaon Gunn, ma anche le sue destrezze da mimo, riempiono di vita e complessità la dinamica a quattro. Nel nuovo profluvio di parole di questa versione, il Lucky semimuto di Gunn gioca un ruolo quasi da protagonista, recuperando tutta l'ambiguità del testo beckettiano nello scarto del suo essere, appeso tra vittima e carnefice, quasi morto-di-fame o scaltro furfante in attesa del momento giusto, ma sempre rigorosamente fuori dalla dialettica argomentativa. *Laura Santini*

La complessità del bianco

SOLO RH, di Vitaliano Trevisan. Scene di Mirandolina Di Pietrantonio. Suoni di Roberto Dani. Con Roberto Herlitzka, Società per attori, ROMA

«Una grande casa sulle colline, nella casa una stanza, e nella stanza un uomo». È uno spazio, quello immaginato da Trevisan, dove tutto è bianco, diafano, asettico. Una cornice rettangolare appesa a mezz'aria, un materasso a terra, pile di libri che segnano un confine, tre pareti: tutto bianco. Anche l'uomo che lo abita, questo spazio, è bianco,

bianco cashmere; oltre a essere disperatamente solo. Il suo giovane compagno è morto, forse s'è suicidato. Lui, uno scrittore senza più energie, tenta di elaborare il lutto, provando a riassetare, con un minimo di coerenza, ricordi, vita e prospettive minute. I tentativi dell'uomo appaiono tuttavia spesso contrastanti: da una parte strappa le foto, raschia i muri, rimuove; dall'altra scrive, prende appunti, recupera. Ma se lo scopo di una completa ricostruzione appare irraggiungibile, tanto più sembra esserlo quello di occultare, di dimenticare. E allora *Solo Rh*, bel monologo, presentato nel corso della romana Rassegna Garofano Verde, cinico, positivista quasi, oscilla consapevolmente tra propositi contraddittori e obiettivi incompatibili. Caratteristica, questa, che un attore come Roberto Herlitzka non può che esaltare. Innanzitutto perché pochi come lui sanno articolare l'ondulazione asimmetrica, asincrona, imprevedibile delle dinamiche incerte del pensiero. Del resto, davanti ai nostri occhi, pare non esserci altro che un uomo, magari carico di spiegazioni e di ipotesi affastellate ma privo di qualsiasi risoluzione definitiva. Herlitzka dimostra così, ancora una volta, la capacità di analizzare le profonde contraddizioni del personaggio, restituendole al pubblico attraverso un varco segreto, dove il dolore, la passione, la paura possano coniugare leggerezza e complessità. Il miracolo è che un processo così straordinario venga realizzato fornendo la sensazione di un'estrema semplicità. Nelle note di presentazione allo spettacolo, lo stesso Herlitzka

scrive: «Qui l'immagine è il bianco, che ricopre e cancella cicatrici bianche (...) Quanto alla recitazione cercherò anch'io di essere bianco e piovoso con variazioni». Detto così, in effetti, sembra facile. *Marco Andreoli*

Nella pag. precedente Sandro Lombardi, protagonista di *Sogno di un mattino di primavera*, di Gabriele D'Annunzio (foto: Marcello Norberth); in questa pag. una scena di *Aspettando Godot*, di Samuel Beckett, regia di Giorgio Donati, Jacob Olesen e Ted Keijser.



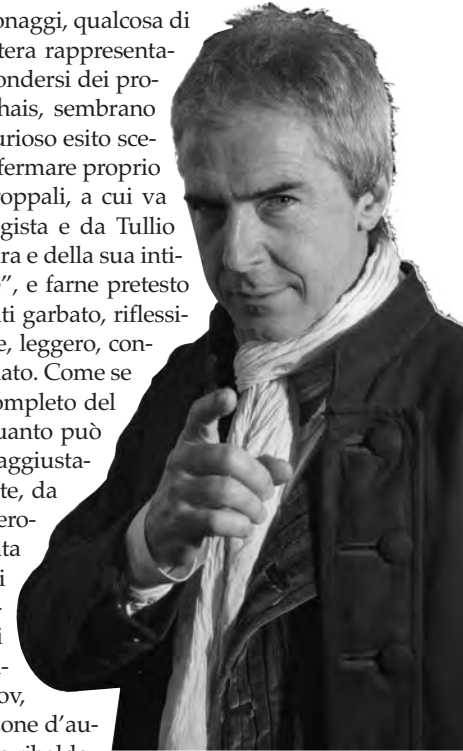
Tarasco/Longhi

Un Figaro dai mille volti tra eros, lotta di classe e divertimento

LE NOZZE DI FIGARO, di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Traduzione di Enrico Groppali. Adattamento di Tullio Solenghi e Matteo Tarasco. Regia di Matteo Tarasco. Scene e costumi di Andrea Vioffi. Luci di Pietro Sperduti. Con Tullio Solenghi, Sandra Cavallini, Roberto Alighieri, Giancarlo Condè, Alessandra Schiavoni, Gianluca Musiu, Guglielmo Guidi, Silvia Salvatori, Salvatore Rancatore. Prod. Compagnia Lavia-Anagni, ROMA - Procope Studio. BOLOGNA.



C'è un movimento continuo in scena, un agitarsi costante dei personaggi, qualcosa di irrefrenabile, sospinto da una molla segreta che imprime all'intera rappresentazione un ritmo da macchina celibe, come di un inesausto gioco a nascondersi dei protagonisti della vicenda che, contrariamente all'assunto di Beaumarchais, sembrano tendere soprattutto a sfuggirsi, a non desiderare di incontrarsi mai. Curioso esito scenico di un testo che nei suoi cinque lunghissimi atti sembra volere affermare proprio il contrario. Infatti, la traduzione spigliata e pungente di Enrico Groppali, a cui va aggiunto un accorto e malizioso adattamento curato dallo stesso regista e da Tullio Solenghi, hanno contribuito a privare il testo originale della sua struttura e della sua intima, quasi occulta, natura drammaturgica di commedia "metateatrale", e farne pretesto per uno spettacolo di puro e immediato divertimento: in certi momenti garbato, riflessivo, ben congegnato, in altri - specialmente nella seconda parte - facile, leggero, conseguente a un meccanismo comico sfacciatamente prevedibile, consumato. Come se a quella *Folle giornata, o il matrimonio di Figaro* - come recita il titolo completo del testo di Beaumarchais - non ci si credesse per quello che è, ma per quanto può restituire sulla scena. Da questo punto di vista la vicenda offre una possibilità inesauribile di trovate, aggiustamenti, forzature, corrispondenze e allitterazioni: tutte con intelligenza rinvenute, e con furbizia esibite, da Matteo Tarasco, sulfureo e inquieto regista di questa paradossale "messa in scena", che ha nella "inverosimiglianza" dei caratteri e delle situazioni il suo segno scenico più concreto. Ogni cosa viene portata all'eccesso sia della recitazione che delle figure, della scenografia come dei costumi, con quelle originali parrucche in testa che potevano rimandare indifferentemente a una sfilata di moda, come, genialmente, a un quadro di Dalì. Così la trama degli inganni che ritardano il matrimonio fra Figaro e Susanna si disperde a vantaggio di eventi momentanei, in cui ciascuno degli interpreti sembra badare quasi esclusivamente alla propria parte, di frequenti rimandi ad altri autori e drammaturgie (Molière, Cechov, Pirandello, Shakespeare, Weiss), e di una colonna sonora che associa spavalidamente Mozart alla canzone d'autore francese (una forse troppo insistita *Je t'aime, moi non plus*): per dire di quella precisa linea di sottile ribalderia scenica che caratterizza questa rappresentazione, che nella iperbole teatrale sembra aver trovato la più giusta cifra stilistica e interpretativa di un testo della fine del Settecento che non si riesce, comunque, a sentire nostro contemporaneo. *Giuseppe Liotta*



La folle giornata è la commedia da cui Mozart-Da Ponte trassero *Il matrimonio di Figaro*, opera il cui imperituro successo ha calato nell'oblio il testo originario, composto nel 1778 da Beaumarchais. Un autore capace di aggirare la censura del tempo travestendo con un mantello di spensierata giocosità i suoi acuti ritratti di una società corrotta e classista, inesorabilmente avviata alla rivoluzione. È, dunque, evidente come la commedia risulti assai più complessa e stratificata di quanto illuda la sua scintillante facciata e come, di conseguenza, una sua messa in scena contemporanea richieda una solida e coerente chiave di lettura, capace di individuare e sviluppare quel piano interpretativo che meno abbia sofferto dell'usura dei secoli. Claudio Longhi, al contrario, pare assecondare più disegni registici, alternandoli ovvero sovrapponendoli, senza riuscire a sciogliere un'indecisione di fondo tra critica sociale, celebrazione dell'anarchia degli istinti e parodia di modelli spettacolari prettamente televisivi. Se il prologo ci ritrae con immediata chiarezza la superbia da stupratore autorizzato dal suo rango sociale del Conte di Almaviva e la disincantata accettazione di questa realtà da parte della maggior parte dei suoi sottoposti; il susseguirsi dello spettacolo è dominato dall'eroticismo, con continui palpeggiamenti, strofinamenti, atletici salti a gambe aperte, allusioni a relazioni di natura saffica e omosessuale, che, alla lunga, risultano quanto mai tediosi e scontati. Né convincono i riferimenti alla contemporaneità: lo pseudo-karaoke sull'aria *Voi che sapete che cos'è amor...* o la scena del processo che coinvolge Marcellina e Figaro animata dalle sovrascritte "fischi" e "applausi" che si illuminano alter-

nativamente. E, ancora, dopo il finale ricomporsi delle copie Figaro-Susanna e Conte-Contessa, l'inatteso risuonare della *Marsigliese* a preannunciare l'imminente rimozione dei privilegi della nobiltà: un accenno di critica sociale che, fino a quel momento, era riecheggiata soltanto nel lungo monologo di Figaro. La scena neutra - una sorta di serra-padiglione di un bianco splendente - asseconda la variabilità dell'impostazione registica, così come la generosa buona volontà degli interpreti, fra i quali meritano una citazione il Figaro di Enzo Curcurù e la Marcellina dell'auto-ironica Maria Grazia Solano. *Laura Bevione*

LA FOLLE GIORNATA, o il matrimonio di Figaro, di Pierre Augustin Caron de Beaumarchais. Traduzione di Valerio Magrelli. Regia di Claudio Longhi. Scene e costumi di Antal Csaba. Luci di Luca Bronzo. Con Enzo Curcurù, Paola De Crescenzo, Lino Guanciale, Franca Penone, Maria Grazia Solano, Umberto Bortolani, Valentina Bartolo, Fausto Cabra, Marco Toloni, Paolo Serra, Nanni Tormen, Alberto Onofrietti. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO - Fondazione Teatro Due, PARMA - Teatro di Roma, ROMA.



Contro l'omertà del potere

SIAMO TUTTI IN PERICOLO, da Pier Paolo Pasolini. Drammaturgia e regia di Daniele Salvo. Con Gianluigi Fogacci e Massimiliano Sbarsi. Prod. Fahrenheit 451 Teatro, ROMA.



È impossibile dimenticare Pasolini, anche in teatro. A rendersene conto molti registi anche dell'ultima generazione che, provenienti da esperienze teatrali diverse, hanno scelto di confrontarsi con questo scrittore inquietante e grandissimo, tale anche nella sua preveggenza. A guidarli è la sfida alla forza della parola pasoliniana, alla sua poesia, alla conclamata (da taluni soltanto, in verità) irrepresentabilità del suo dire. Tra gli ultimi ad affrontarlo ecco Daniele Salvo animatore e guida della compagnia Fahrenheit 451 Teatro che, in più di una occasione, già si è occupata del rapporto tra intellettuali e potere. Uno spettacolo il suo che, costruito con ottimo senso drammaturgico e nella fedeltà alla parola pasoliniana, assembla pagine laceranti delle *Lettere Luterane*, cioè la raccolta degli articoli scritti da Pasolini alla metà degli anni Settanta per "Il Corriere della Sera" e per il settimanale "Il Mondo" e l'intervista rilasciata al giornalista Furio Colombo proprio alla vigilia della sua tragica morte. Con tocchi di asciutta teatralità, compresa qualche minima proiezione sullo sfondo, Salvo ci porta nella stanzetta di un Pasolini giunto al termine della sua lunga e dolorosa giornata esistenziale. È lì che lo raggiunge l'illustre intervistatore (Massimiliano Sbarsi) a porre scottanti domande ed è lì che Pasolini risponde con la sua lucida coerenza, a nervo scoperto, quasi conscio della sua prossima fine. Risponde con veemenza e sorda ribellione, l'intellettuale Pasolini ma che si rivela anche uomo ferito nell'anima. Il suo tono rasenta quello dell'invettiva, soprattutto quando Salvo gli mette sulla bocca le parole stesse scivolte in certe *Lettere Luterane* fra le più aspre e mordaci (prescelte dal regista-drammaturgo sono *Perché il processo* e *Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia*). È un *J'accuse* spietato quello di Pasolini contro il potere che tiene i cittadini all'oscuro di tutto (stragi, mafia, terrorismo, e avanti ancora). Ed è un dito

puntato contro l'invadente consumismo e la televisione visti come elementi di corruzione di massa. Parole che se valevano per ieri, per oggi ancora di più. È Gianluigi Fogacci che si "investe" dell'uomo Pasolini. Con una partecipazione totale. Consumando il meglio delle sue capacità attoriali, che non sono poche. *Domenico Rigotti*

L'amara attualità di Sciascia

IL GIORNO DELLA CIVETTA, dal romanzo di Leonardo Sciascia. Regia di Fabrizio Catalano Sciascia. Adattamento di Gaetano Aronica. Scene di Marina Radice. Costumi di Fabiana Di Marco. Con Gaetano Aronica, Giulio Base, Alessia Cardella, Roberto Negri, Stefano De Sando, Vanni Materassi, Pippo Montalbano, Paolo Macedonio, Arturo Versaci, Alessia Cardella. Prod Dreamers Productions, ROMA.

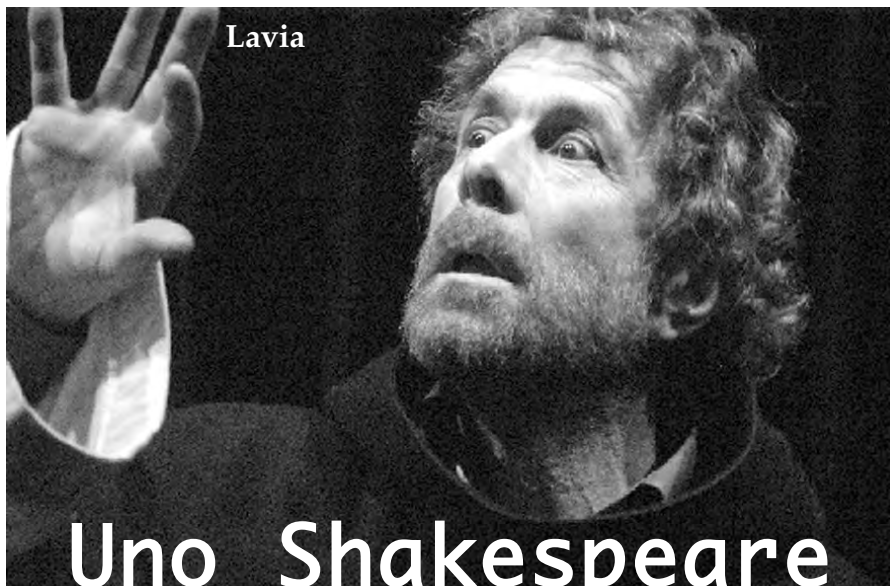


Si riscopre Leonardo Sciascia, sotto la spinta di una amara attualità. Il pessimismo problematico dello scrittore di Racalmuto, eccessivo secondo i suoi denigratori, si rivela purtroppo profetico; la sua Sicilia mafiosa ha non solo conservato una sinistra vitalità, ma ha esteso i suoi sinistri poteri. E dunque è bastato che il nipote dello scrittore, Fabrizio Catalano, realizzasse una versione teatrale del suo primo romanzo di denuncia, *Il giorno della civetta*, pubblicato nel '61 e diventato film nel '68 con la regia di Damiani, perché il discorso su Sciascia riprendesse con vigore. Dalla versione teatrale de *Il giorno della civetta* il regista Gaetano Aronica ha ricavato un asciutto, incalzante allestimento, e ha assunto il ruolo del maresciallo che coadiuva il capitano Bellodi, uomo del Nord, che nel romanzo conduce a corpo morto un'inchiesta sul duplice, oscuro omicidio dell'impresario edile Colasberna, ribelle ai mafiosi, e del potatore Nicolosi. Sulla grigia scena bipartita (in alto la balconata dei mafiosi, in basso il comando dei carabinieri) assistiamo, secondo la tecnica a incastro di Sciascia, allo svolgimento di un giallo con radici nel potere, attraversato da trasversali "infamità" malavitose, ipocrite doppiezze e scatti di coscienza. La verità va a sbattere contro il muro di gomma dell'omertà e della

paura; oscure trame provenienti dal Palazzo si adoperano per insabbiare l'inchiesta. Quando la verità sembra vicina, un alibi prefabbricato del colpevole si fa beffe della giustizia, e lascia sola nel dolore la giovane vedova del Nicolosi, interpretata con sensibilità da Alessia Cardella. Al capitano Bellodi (reso con impeto da Giulio Base) non resta che constatare l'impossibilità di tagliare la testa all'idra mafiosa. Era difficile prosciugare la labirintica letterarietà del romanzo, e il regista Aronica ha aggirato l'ostacolo imprimendo alla vicenda il ritmo mozzafiato dell'inchiesta. Su toni incalzanti, anche troppo gridati: e qui al lettore del romanzo viene da chiedersi se il clima di problematica suspense dell'originale non risulti fin troppo schematizzata, a beneficio di intenzioni evidentemente didattiche ma con un impoverimento dell'aggravato contesto umano, antropologico e sociale. Resta che questa versione teatrale - che s'avvale di vigorose interpretazioni di tutti, uomini di legge e mafiosi - è un efficace, opportuno invito a riscoprire la passione civile dell'opera di Sciascia. *Ugo Ronfani*



Nella pag. precedente, in alto, Tullio Solenghi in *Le nozze di Figaro*, di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, regia di Matteo Tarasco; in basso, una scena di *La folle giornata*, di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, regia di Claudio Longhi (foto: Tommaso Le Pera); in questa pag. una scena di *Il giorno della civetta*, di Sciascia, regia di Gaetano Aronica.



Uno Shakespeare oltre ogni misura

MISURA PER MISURA di William Shakespeare. Traduzione di Alessandro Serpieri. Regia di Gabriele Lavia. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Andrea Viotto. Musiche di Andrea Nicolini. Con Gabriele Lavia, Pietro Biondi, Pino Ammendola, Federica Di Martino, Lorenzo Lavia, Francesco Bonomo, Marco Cavicchioli e altri 17 attori. Prod. Teatro di ROMA - Compagnia Lavia Anagni, ROMA.

In assoluta controtendenza rispetto alle modalità produttive del teatro italiano d'oggi, Gabriele Lavia mette in scena ventiquattro attori, costruisce una maestosa scenografia da teatro lirico, veste gli interpreti con abiti esatti e preziosi, fedele seguace del Visconti di un tempo, e allestisce "alla grande" uno spettacolo d'altri tempi anche come disegno registico e concezione attorale, godendosi, momento per momento, sia da regista che da interprete, questa sua innata e straordinaria capacità di "fare teatro." Il significato profondo di questo dramma intende rappresentare la possibile, tutta teatrale, coesistenza di due mondi: uno basso, volgare, rozzo; l'altro, nobile, religioso, sacro: la forza del testo, la sua contemporaneità, è data proprio dal fatto che questi due elementi non solo coesistono ma sono reciprocamente speculari: stanno uno dentro l'altro, sono scenicamente intercambiabili. Ogni schematismo è dunque vietato, e certamente la rappresentazione proposta da Gabriele Lavia non corre questo pericolo; soltanto che per evitarlo, superarlo forse, viene scelta la strada fervida e immaginifica del *dark-film*, in versione postmoderna, con quel tanto di abilità tecnica e virtuosismo recitativo che ammalia, sconcerta, diverte, ma tende inesorabilmente a togliere necessità a quel carico di virtù molto spettacolari. Ogni centimetro quadrato di palcoscenico, e anche oltre, viene sollecitamente valorizzato da una regia attentissima ai minimi particolari espressivi degli attori, ai dettagli più effimeri o raffinati, alle più complesse sequenze narrative, aiutata in questo caso da una intelligente e suggestiva scenografia mobile ideata da Carmelo Giammello. Una volta collocata la vicenda in una "ripugnante" Vienna, vagamente novecentesca invece che medievale, Lavia si concentra più sugli attori che sui corrispettivi personaggi, più sull'azione manifesta che sulle ragioni, passionali o ideologiche, che la promuovono. Per cui del racconto di Shakespeare appare soprattutto il contenuto romantico, quasi una "storia" alla Kleist, ma privata del suo fertile dualismo e di una palpabile ambiguità. Tutto ci scorre davanti spedito e veloce, in una maniera altresì avvincente, da annullare la durata delle oltre tre ore di spettacolo proprio per il piacere di assistere a una "visione" teatrale di altissima professionalità, e di smisurato impegno da parte di tutti gli interpreti, fra cui Lorenzo Lavia che si ritaglia per la parte di Angelo, il Vicario a cui il Duca di Vienna delega per un breve periodo il potere, un personaggio da libro di "fantascienza" con i suoi corti capelli biondi, gli occhialotti neri, la voce deliberatamente artefatta: un godibile e particolare richiamo al Peters Sellers del *Dottor Stranamore* di Kubrick. *Giuseppe Liotta*

La purezza di Fèlicitè

UN CUORE SEMPLICE, scritto e diretto da Luca De Bei dall'omonimo racconto di Gustave Flaubert. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Sandra Cardini. Luci di Alessandro Carletti. Musiche di Marco Schiavoni. Con Maria Paiato. Prod. Teatro Eliseo, ROMA

Un cuore semplice, scritto e diretto da Luca De Bei, è il classico caso in cui uno spettacolo consegna le possibilità della propria riuscita quasi esclusivamente nelle mani dell'interprete. In uno spazio scenico forse non del tutto privo di fascino ma già visto mille volte, viene raccontata la vita intera, dall'infanzia alla morte, della domestica Fèlicitè. Una storia triste, la sua, costellata da disgrazie, lutti e delusioni. Protagonista di un bellissimo racconto di Flaubert ma anche di un film del '77 sceneggiato da Zavattini, Fèlicitè racconta qui, in prima persona (ma spesso anche in seconda), la propria esistenza e la perdita sequenziale di ogni cosa o persona che le sia capitato di amare. Dopo cinquant'anni di servizio presso la ricca vedova Aubain, Fèlicitè prepara e mette in scena la propria morte, attraverso un delirio mistico e visionario in cui Loulou, il suo pappagallo impagliato, si trasforma nello Spirito Santo. Della classe e del talento di Maria Paiato molto si è detto e molto ancora si dovrà dire. Perché questa è davvero una delle grandi attrici contemporanee, un'artista in grado di infondere verità e concretezza ad ogni suo personaggio, ad ogni testo che le capiti di toccare. Questa volta, poi, deve portarsi sulle spalle un po' curve della domestica di Flaubert, il peso di un allestimento scontato che denuncia involontariamente tutto l'anacronismo della messa in scena borghese. Eppure questo spettacolo va vivamente consigliato. Proprio perché Fèlicitè pulsa di vita vera, mostrando l'intero campionario della sua povera biografia, ponendo gli spettatori di fronte all'Umiltà, alla Purezza, alla Passione: qualità nobili che, quasi per un miracolo, il personaggio e l'interprete danno l'impressione di poter condividere. E allora si applaude; e molto. Malgrado questo lavoro sembrerebbe nato con il solo scopo di non correre rischi, di non osare. Valga come esempio di semplicità espressiva la

proiezione sul fondo scena della saga di Loulou; una soluzione un po' troppo "amatoriale" che però, inspiegabilmente, occupa oltre metà dello spettacolo. Il testo di De Bei appare ben costruito e, nell'insieme, valido. Ma se questo lavoro riceverà larghi consensi il merito sarà da attribuirsi ad un'interpretazione sempre e comunque di altissimo livello. *Marco Andreoli*

Sabrina torna in teatro

SABRINA, di Samuel A. Taylor. Regia di Massimo Natale. Scene di Florenza Marino, Antonin J. Di Santantonio. Costumi di Alessandro Bentivegna. Con Corrado Tedeschi, Corinne Bonuglia, Milly Falsini, Renato Cortesi, Gabriele Villa, Andrea Carli. Prod. G. G. Production di Antonio Valaderio, ROMA.

In un momento in cui le produzioni fanno a gara per portare in scena film famosi, ecco che invece ritorna in teatro *Sabrina*, nata proprio come commedia e diventata poi un indimenticabile film di Billy Wilder, con Audrey Hepburn, Humphrey Bogart e William Holden. A proporre la versione originaria è Massimo Natale, che semplifica la trama e le ambientazioni, concentrando tutte nel cortile in comune tra la casa di Sabrina e la villa dei due fratelli della ricca famiglia Larrabee presso la quale suo padre, Thomas Fairchild, fa l'autista. La Sabrina di Corinne Bonuglia si distingue per irruenza e vivacità; David, il fratello scapestrato, è costruito con ironia e leggerezza da Gabriele Villa, che proviene dal teatro musicale. Corrado Tedeschi interpreta Linus, il fratello saggio e dedito al lavoro e, per differenziarsi dal suo illustre predecessore cinematografico, lo rende insicuro, con tratti eccessivamente fragili per un uomo d'affari tutto d'un pezzo, troppo petulante e poco efficace nel recitare con una voce in falsetto davvero fuori luogo. Di valore i comprimari: la brillante zia di Milly Falsini, presente solo nella commedia teatrale e non nel film, che consiglia a Linus di conquistare Sabrina cantando *La vie en rose*, l'integerrimo signor Larrabee di Renato Cortese, e il morigerato e oculato padre di Sabrina di Andrea Carli, veterano del teatro leggero. *Albarosa Camaldo*

Delitto sotto la neve

OTTO DONNE E UN MISTERO, di Robert Thomas. Regia di Claudio Insegno. Scene di Francesco Scandale. Costumi di Graziella Pera. Coreografie di Fabrizio Angelini. Musiche e canzoni di Rossana Casale. Con Caterina Costantini, Sandra Milo, Corinne Clery, Eva Robin's, Nadia Rinaldi, Tiziana Sensi, Beatrice Buffadini, Sara Greco. Prod. Chi è di scena, ROMA.

Intrigante commedia resa celebre dall'omonimo film di François Ozon, *Otto donne e un mistero* di Robert Thomas funziona sulla carta e sulla scena perché, senza eccessive pretese, si presenta come un giallo grottesco e a tratti surreale, dove anche gli artificiosi meccanismi teatrali, come i numerosi e improbabili colpi di scena, non si prendono troppo sul serio. Dietro questa leggerezza non solo apparente, le otto protagoniste, mentre esibiscono il ruolo che è stato loro assegnato e si accontentano d'essere pure esemplificazioni, variazioni e incarnazioni degenerate dell'eterno femminile, allo stesso tempo sprigionano una certa aura fiabesca, si rivelano capaci di muoversi tra piccole frustrazioni e grandi sogni, di costruire un sistema di rapporti familiari e sociali. Le otto donne, rimaste rinchiusi in casa per una straordinaria nevicata, si cimentano con un delitto da risolvere, si processano a vicenda, compiono un percorso maieutico alla fine del quale, se non sono divenute migliori, quanto meno hanno preso coscienza di sé, scoprendosi non più prodotto degli uomini, ma artefici del proprio e del loro destino. La regia di Claudio Insegno, movendosi fin troppo fedelmente sulle tracce del film, restituisce bene questo processo, e soprattutto quell'atmosfera fiabesca di un mondo costruito con un realismo volutamente contraffatto, in cui persino quella neve così bianca e così posticcia diviene rappresentazione fisica di una vita familiare costruita sulla finzione. Bisognava però serrare di più il ritmo, giustificare meglio certe entrate e uscite di scena, approfondire alcuni scambi di battute. Le interpreti costruiscono un insieme armonioso

e ben orchestrato: Sandra Milo, nei panni del personaggio chiave delle suocera-matrona, si dimostra coraggiosa e spiritosa, ma talvolta è assente anche quando c'è e troppo spesso pecca di approssimazione. La migliore in scena, sia pur con qualche momento fuori misura, è la cognata interpretata da Eva Robin's, da lodare per la dedizione, l'energia, l'attenzione ai dettagli. Emilia Costantini veste i panni di una moglie sufficientemente borghese, ma ci mette forse troppo mestiere. Nadia Rinaldi è una spassosa governante, *naive* quanto basta, Corinne Clery dona al personaggio della sorella l'eleganza e la sensualità che le sono proprie, ma si ferma lì. Poco sfumata la cameriera sexy interpretata da Sara Greco, mentre Beatrice Buffadini e Tiziana Sensi incarnano con vivacità e discrete capacità le due giovani figlie. Molto gradevoli le musiche, ma a tratti alquanto ingenua. Le scene, dispendiose e curate, e le luci, incantevoli, da sole valgono metà spettacolo. *Simona Buonomano*

La Malfatti ironica gallina

GALLINA VECCHIA, di Augusto Novelli. Regia di Piero Maccarinelli. Scene di Paola Comencini. Costumi di Cristiana Ricceri. Luci di Gigi Ascione. Musiche di Gianni Borgna. Con Marina Malfatti, Luciano Virgilio, Simone Faucci, Claudia Coli, Angela Rafanelli, Alessio Sardelli. Prod. Emmevu Teatro, ROMA.

Unico testo, accanto (forse) a *L'acqua cheta*, sempre di Augusto Novelli, della ricca drammaturgia in vernacolo fiorentina a essere rimasto, in qualche modo, nel repertorio del teatro nazionale, *Gallina vecchia* torna in scena con Marina Malfatti, evidentemente desiderosa, in questo periodo, a ritrovare le sue radici fio-

Nella pag. precedente, Gabriele Lavia, regista e interprete di *Misura per misura* di Shakespeare; sotto, le protagoniste di *Otto donne e un mistero*, di Robert Thomas, regia di Claudio Insegno (foto: Fabio Montico).



doppio Cechov

LJUBOV' e IRINA per MANUELA KUSTERMANN

IL GIARDINO DEI CILIEGI, di Anton Cechov. Regia di Giancarlo Nanni. Scene e costumi di Giancarlo Nanni, Francesca Linchi, Sara Bianchi. Luci di Valerio Geroldi. Con Manuela Kustermann, Astra Lanz, Sara Borsarelli, Paolo Lorimer, Giuseppe Antignati, Sandro Calmieri, Massimo Fedele, Tatiana Winteler, Andrea Duroni, Gaia Benassi, Felice Leveratto, Alessandro Scalone, Andrea Duroni. Prod. La Fabbrica dell'Attore, ROMA.

È in fondo una trama esile, quella su cui Cechov costruisce, col *Giardino dei Ciliegi* una delle opere più belle e amate della sua drammaturgia. Un'opera pervasa dal respiro lieve e immemore del tempo che, con l'avvicinarsi delle sue stagioni accompagna l'essenza tragicamente effimera di avventure umane destinate a dissolversi nelle ombre silenziose del passato. Con la malinconia di qualcosa che, giunto alla sua fine, cede il posto al nuovo che incalza e che qui si delinea con la volgarità grossolana di uno sguardo sensibile al guadagno più che alla bellezza. Un atteggiamento di avidità pragmatica di cui non è difficile ritrovare il segno devastante e brutale nell'attuale scempio di litorali invasi dal cemento e di equilibri irresponsabilmente violentati. E che è possibile riconoscere anche nell'indifferenza di chi, dimentico di ogni esigenza di conoscenza e di cultura, sarebbe oggi pronto ad approfittare dei debiti di cui è gravato per trasformare in un garage o in supermercato il Teatro Vascello fondato a Roma da Giancarlo Nanni. Proprio come accade con quel giardino dei ciliegi che, gravato da un'ipoteca e ormai prossimo ad essere messo all'asta, l'occhiuto progetto di un ex servo della gleba è pronto, nell'omonimo dramma, a mutare in moderne villette da vendere ai nuovi ricchi. Un luogo di bellezza incantevole che ha accompagnato l'infanzia e la giovinezza, gli entusiasmi e le tragedie di Ljubov' Andreevna, esponente di una classe di proprietari terrieri giunta ormai al suo irreversibile declino. E che, nell'allestimento diretto dallo stesso Nanni, invade, con un gioco di proiezioni di efficace semplicità, le pareti dell'intero spazio teatrale. Accompagnando con la suggestione delle sue chiome fiorite una narrazione di ritmi pacati e di piana naturalezza. Dove i personaggi, incapaci di opporsi al compimento del disastro, si muovono intorno alla delicatezza sventata della protagonista, interpretata da una Manuela Kustermann di venature struggenti, a comporre il malinconico affresco di un mondo inesorabilmente proteso verso il suo morire. *Antonella Melilli*

Successo storico della coppia Nanni-Kustermann, questa messa in scena de *Il Gabbiano*, frutto di un lungo laboratorio di ricerca, si segnala per l'audace e intelligente adattamento dell'originale e per la meticolosa creatività del lavoro registico. Nanni destruttura il testo di Cechov isolando nuclei tematici di ampio respiro. La trama si assottiglia e serve soprattutto a segnare i passaggi emotivi. I personaggi trascendono la loro natura di individui, divengono catalizzatori di emozioni in divenire, a volte contrastanti, come mostra la duplice figura di Nina, interpretata da due diverse attrici. Emergono frammenti scenici di grande potenza suggestiva e visiva, supportati da piacevoli invenzioni scenografiche, da un linguaggio pregnante, da una regia non convenzionale, aperta a ogni possibile contaminazione di stili, anche nelle scelte musicali, che vanno da Lucio Battisti a Philip Glass, da Meredith Monk a Micheal Walton. Gli amanti degli "interni borghesi", con tanto di servizi da tè, resteranno forse delusi da questa scomposta sperimentazione, che al paesaggio sostituisce gli astratti luoghi della mente, ma riconosceranno senz'altro l'efficacia della messa in scena, capace di valorizzare i temi forti del testo, primo fra tutti quella voglia di vivere e di agire che non trova mai pieno compimento, il conflitto generazionale, il rapporto con la creazione artistica, la dicotomia tra sogni di grandezza e gretta quotidianità. Buono il lavoro degli interpreti, a cominciare da Manuela Kustermann. Eppure lo spettacolo soffre di qualche carenza estetica e tecnica che rende il risultato discontinuo: l'accelerazione del ritmo talvolta riduce la parola a brusio incomprensibile e in alcuni momenti la scena, sovraccarica di segni, cede alla confusione. Allora, e solo allora, la rappresentazione sconfinava nell'esibizione fine a se stessa, ma, ne siamo convinti, valeva la pena osare. *Simona Buonomano*

IL GABBIANO, di Anton Cechov. Traduzione, adattamento, regia, scene e costumi di Giancarlo Nanni. Luci di Valerio Geroldi. Con Manuela Kustermann, Sara Borsarelli, Alessandro Scavone, Massimo Fedele, Paolo Lorimer, Astra Lanz, Arianna Gabrielli, Alberto Caramel. Prod. La Fabbrica dell'Attore, ROMA.



rentine dopo il successo di *Sorelle Materassi*. Si rivela adatta, certamente, la Malfatti, a rifare, in chiave aggiornata, il personaggio di Nunziata, la più che matura vedova che pensa di "licenziare" l'amante-braccio destro di sempre, Bista, proprio quando il marito è morto e i due potrebbero sposarsi, per cercare di sostituirlo (accesa da improvvisa quanto improbabile prurito amoroso) con il giovane Ugo, bello quanto insofferente del legame con la battaglia fidanzata Carolina. Tra ironia, autoironia (anche), brividi buffi e mal repressi di passione e smarrimenti non sempre solo comici, la Nunziata della Malfatti si muove in bell'equilibrio sul filo di una costruzione e di una resa del personaggio che rischia a momenti di precipitare nella caricatura. Lo stesso, però, non accade allo spettacolo che si rivela assai discontinuo. Del tutto fuori luogo, tanto per far un esempio, gli ammiccamenti allusivi, per nulla in linea con il clima moralistico ed "edificante" di tutto il teatro fiorentino. Se, poi, l'interprete di Ugo (Simone Faucci) è perfetto per il *physique du rôle*, la scenografia, al contrario, ci mostra una casa di Nunziata eccessivamente aristocratica: c'è, infatti, da pensare che proprio una persona come lei, che si è costruita faticosamente da sé, giorno dopo giorno, mantenga uno stile di vita sobrio e senza fronzoli. Luciano Virgilio, nei panni di Bista, si conferma un grande attore: quasi toccante nel momento della dolorosa e insospettata umiliazione, incredulo, al contrario, nel momento del lieto fine. Virgilio, però, finisce per andare troppo sul patetico, rendendo il suo personaggio commovente sì, ma quasi ridicolo. Manca quello spirito amaro, tipicamente fiorentino, rabbioso anche nella sfortuna o nella sconfitta. In parte, ma con qualche limite tecnico, la Gina di Claudia Coli, buono, ma senza nessun tocco particolare, l'Angiolino di Alessio Sardelli. Curiosa, e certamente d'effetto, la caratterizzazione dalla serva Carolina di Angela Rafanelli, di cui regista e interprete fanno quasi una marionetta, folle e grottesca, assurda e comica, anche se con il clima di *Gallina Vecchia* non c'entra affatto. *Francesco Tei*

Proietti

Omaggio al varietà magico mondo ormai perduto

BUONASERA (*Varietà di fine stagione*), testi di Eduardo De Filippo, Dino Verde, Bernardino Zapponi. Regia di Gigi Proietti. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Alida Cappellini. Coreografie di Fabrizio Angelini. Direzione musicale di Mario Vicari. Con Fabrizio Angelini, Alberta Izzo, Marco Simeoli, Marco Di Folco, Claudio Pallottini, Carlotta Proietti, Susanna Proietti e altri nove attori. Prod. Tredicentatré, ROMA.

È varietà di fine stagione. È questo il sottotitolo dello spettacolo con cui Gigi Proietti torna a calcare le scene del Teatro Politeama Brancaccio, uno spazio fra i più seguiti della capitale, grazie alla simpatia carismatica di un artista solidamente attestato nel cuore del pubblico, capace di riempire il palcoscenico con la versatilità disinvolta di un autentico mattatore, ma anche di guidare con impalpabilità di sorvegliata maestria tutta la compagnia dei suoi compagni di lavoro, esaltando di ognuno la capacità e il talento all'interno di una costruzione di ritmi sicuri e di sorridente brillantezza. Come accade appunto in questo *Buonasera*, con cui egli rende omaggio a quel varietà che, muovendosi spesso tra difficoltà d'ogni tipo, ha visto i primi passi di artisti come Totò e Anna Magnani. E che, sfidando non di rado opposizioni e censure, ha conquistato con la sua apparente semplicità i palati più semplici e quelli più raffinati. Una forma di teatro che qui torna a rivivere e a divertire sul filo di un'ironia affettuosa e mai malevola, capace di stigmatizzare nell'arguta allusività dei costumi firmati da Alida Cappellini o nelle coreografie spiritose di Fabrizio Angelini la retorica un po' trombosa di colonialistiche speranze o la grottesca superficialità di caserecci esotismi. Mentre, sul filo di una sorridente lucidità aliena da ogni malinconica nostalgia, la rodata sapienza dello *showman* va rintracciando, fra canzoni, mestieri ed espressioni ormai desuete, la genuinità viscerale e un po' ingenua di un mondo non poi così lontano nel tempo e tuttavia irrimediabilmente perduto. Senza trascurare un omaggio al genio di Eduardo che, con l'assurdità graffiante e un po' surreale del suo *Pericolosamente*, interpretato tra gli altri dallo stesso Proietti, fa da *incipit* a uno spettacolo di ricchezza vorticosa e di elegante gradevolezza. Dove tutto converge verso una cifra di levità occhieggiante, sostenuta dall'ampiezza colorata delle scene di Alessandro Chiti e dalla presenza di una numerosa orchestra diretta dal Maestro Mario Vicari. E dove non manca di inserirsi, nel nome di un aiutino simpaticamente dichiarato, la bella voce di Carlotta Proietti, presente con il suo trio, e la figura esile della sorella Susanna, chiamate entrambe a cimentarsi ardentemente all'interno dello spettacolo accanto al talento funambolico del padre. *Antonella Melilli*

La cena dei dissapori

LA FESTA È DI LÀ di Agnes Jaoui e Jean-Pierre Bacri. Regia di Siddhartha Prestinari. Scene e costumi di Luca Servino. Con Alberto Bognanni, Simone Colombari, Lorenzo Goielli, Siddhartha Prestinari, Carola Silvestrelli. Prod. da Guido Servino e Nuova Compagnia di Teatro Luisa Mariani, ROMA.

Il centro della scena è occupato da una modernissima cucina, ricostruita con un certo gusto per il design contemporaneo. Sarà questo lo spazio "abitato" dai personaggi, carico di conflitti interpersonali e affollato di parole, mentre i fatti, che segnano l'avanzare della trama, avvengono fuori scena, in quell'altrove dove si svolge la festa, cui

appunto allude il titolo. Autori pluripremiati in Francia, Agnes Jaoui e Jean-Pierre-Bacri (con il film *Il gusto degli altri* hanno anche ottenuto una *nomination* agli Oscar). In questa loro pièce costruiscono un intrigo semplice, ma elaborano una complessa geometria per disegnare e svelare i rapporti interpersonali. Gli scambi verbali sono tanto ben congegnati che, sebbene i due personaggi chiave per la trama restino invisibili al pubblico, alla fine ci sembra di conoscerne non solo i volti, ma persino l'abbigliamento e le movenze. Caterina e

Gianni, giovane comunissima coppia, hanno invitato a cena un amico di tanti anni fa, ritrovato per caso. Lui è divenuto ricco e famoso, ha sposato l'ignava Carlotta, un tempo fidanzata con Giorgio, scrittore in declino che vive a casa di Gianni ed è mal tollerato da Caterina. Alla cena partecipa anche Fred, fratello di Caterina, accompagnato da una bionda formosa e vanesia quanto basta. I padroni di casa sono ossessionati, per ragioni diverse ma altrettanto interessanti, dalla riuscita della serata. Giorgio boicotta la festa perché non ha superato l'abbandono di Carlotta, mentre Fred, oppresso da creditori malavitosi, coinvolge l'ospite in un interminabile e pericoloso poker. Dissapori e affinità, malintesi e verità, ci conducono, in un crescendo di tensione, ad un finale meno sorprendente di quello che vorremmo, ma capace di dividere gli animi tra chi considera l'integrità non negoziabile e chi, da sempre, scende a patti con la vita. La regia di Siddhartha Prestinari è lineare, ma pronta a cogliere il controcanto di ogni situazione. Interpreti tutti capaci, con Simone Colombari un palmo sopra gli altri. *Simona Buonomano*

Dalla parte di lago

IAGO, concerto scenico con pretesto occasionalmente shakespeariano per voce dissidente e musica complice, di Roberto Latini e Gianluca Misiti. Scene di Pierpaolo Fabrizio. Luci di Max Mugnai. Musiche di Gianluca Misiti. Con Roberto Latini. Prod. Fortebraccio Teatro, ROMA.

Dopo dieci anni, Latini ripensa uno spettacolo che, traendo spunto dall'*Otello* di Shakespeare, plasma un'inedita immagine del "cattivo" della tragedia, rivelandone

Nella pag. precedente, Manuela Kustermann, in *Il gabbiano*, di Cechov, regia di Giancarlo Nanni; in questa pag. una scena di *La festa è di là*, di Agnes Jaoui e Jean-Pierre-Bacri, regia di Siddhartha Prestinari.



zone grigie e insospettate fragilità. Come l'origine della gratuita e compiaciuta malvagità di Iago, la gelosia e l'attrazione erotica, l'astuta capacità di riconoscere e assecondare desideri e debolezze altrui. Latini, tuttavia, non riduce il proprio spettacolo a una minuziosa analisi psicologica del personaggio, ma ne adotta il punto di vista per ripercorrere gli episodi fondamentali della tragedia. Una sorta di sintesi del testo shakespeariano effettuata, però, usando un linguaggio nuovo, che mescola musica e parole, suoni e arditi equilibristici vocali. In questo modo, il lavoro eseguito sul dettato della tragedia acquista autonomia e originalità, configurandosi come compiuta realizzazione di potenzialità già insite nell'*Otello*. Latini parte dal personaggio di Iago per illuminare da una prospettiva nuova passaggi e dialoghi: i duetti con Rodrigo e con Cassio, raggirati per attuare il proprio piano malvagio, ma anche la scena finale fra Desdemona e Otello, prima dell'omicidio, ripetuta a più riprese come una sorta di sognante ritornello. L'attore attribuisce a ciascuno toni e cadenze, optando per una recitazione che riduce al minimo i movimenti per concentrarsi, invece, sulla voce: distorta, acida, melliflua, rabbiosa ovvero implorante. E, accanto alla parola, lamenti, singhiozzi, spasimi. Latini, per la maggior parte del tempo quasi immobile al centro della scena nuda, evoca situazioni e sentimenti sfruttando soltanto la propria camaleontica voce, che avvolge lo spettatore in una musica che sa inventare nuove corrispondenze fra significati e significanti. *Laura Bevione*

Due amici al bar di Agota

JOHN E JOE, di Agota Kristof. Traduzione e regia di Pietro Faiella. Costumi di Eva Pollio. Luci di Fabio Bozzetta. Con Adolfo Margiotta, Massimo Olcese, Vito Favata. Prod. Sosia&Pistoia, ROMA e BOLOGNA.

A volte l'esilità di un testo può addirittura semplificare l'interpretazione. Ad Adolfo Margiotta e Massimo Olcese è successo proprio così con *John e Joe* di Agota Kristof. Un palco vestito solo di luci e qualche rumore off, abitato da un tavolino da bar e un paio di sedie è il *setting* ideale per il consumato duo che, tornando in teatro, si riabbraccia e con spiazzante naturalezza mette i panni di due moderni Didi e Gogo, innescando i toni di un'antica

complicità. Al loro fianco l'impeccabile Vito Favata, per l'occasione cameriere, batte il tempo con deferenza e una dotazione ancor più risibile di battute. Le tasche sempre vuote e un futuro imperscrutabile non impediscono a John-Olcese e Joe-Margiotta di sorridere, di bersi un paio di bicchieri e trovare persino il modo di scontrarsi, ingannarsi e approfittare amichevolmente l'uno dell'altro. Galeotto un biglietto della lotteria che finirà per rinsaldare un'amicizia fuori dai canoni. In una solitudine che rende il mondo attivo e sociale profondamente distante e più simile a un eco come i rumori urbani fuori scena, l'esistenza di John e Joe è un'attesa prolungata, un eterno presente che non prevede agganci con ieri o domani, ma che anzi li nega, nella mera necessità di svoltare per il pranzo o per un luogo sotto cui trovare riparo per la notte. Una conferma sulla comicità del duo genovese che non teme i silenzi, le pause o la ripetizione delle battute, ma piuttosto trasforma uno stile asciutto in una pluralità efficace di gesti, espressioni e smorfie. *Laura Santini*

Un trasloco e tanti ricordi

VUOTI A RENDERE, di Maurizio Costanzo. Regia di Giancarlo Zanetti. Scene di Sebastiano Romano. Costumi di Teresa Acone. Luci di Alessandro Iacoangeli. Musiche di Luciano Francisci. Con Valeria Valeri e Paolo Ferrari. Prod. Lux T srl-Cooperativa Teatro per l'Europa, ROMA.

Sembra la televisiva *Casa Vianello* questa commedia di Maurizio Costanzo, datata 1986 e intitolata *Vuoti a rendere* resa vivace dalle belle prove di Valeria Valeri e Paolo Ferrari, che l'avevano interpretata allora e che adesso riprendono con immutata *verve* e con qualche anno in più. Già l'età, un problema che riguarda i nostri attori anziani (e non solo), spesso dimenticati e messi da parte, cosa che invece non esiste in Francia, Inghilterra e Germania dove evidentemente esiste una drammaturgia che affronta temi e problemi a loro vicini. E forse questo è il merito principale del lavoro di Costanzo: avere scritto una commedia che riguarda loro. È incentrata su una coppia di anziani, Federico e Isabella, colti



nel giorno in cui stanno preparando i bagagli per trasferirsi nella casa di campagna e lasciare così l'appartamento di città al figlio Marcello. Nella scena *retro* di Sebastiano Romano i due riempiono lentamente un baule scambiandosi battute e ricordi e constatando amaramente d'aver combinato ben poco nella loro vita. L'attenta regia di Giancarlo Zanetti, anche per movimentare un po' gli accadimenti, ha fatto collocare nel centro della scena una grande porta a vetri che scandisce passato e presente con una serie di flashbak, tra battute ironiche e sarcastiche, polemiche anche aspre, ammantate d'una patina di nostalgia. La Valeri nonostante le sue ottantadue primavere è ancora un peperoncino, esuberante e aggressiva, contenta che il figlio occuperà la loro casa, mentre il settantottenne Ferrari somiglia come un gatto ai limiti dell'accidia, a volte pure scontroso, è posseduto dalla grande paura d'ammalarsi una volta trasferitosi in campagna. Nel finale, una telefonata del figlio segnalerà che il tempo è scaduto e che è venuto il momento di andare via. *Gigi Giacobbe*

Fingendo Riccardo II

CONFERENZA (*Un piccolo dominio non ancora perduto*), di e con Roberto Corradino. Luci e scena di Vincent Longuemare. Prod. Reggimento Carri - Roberto Corradino, BARI.

In completo scuro con camicia e cravatta, Roberto Corradino ci accoglie in piedi, di fronte a un tavolo ligneo che divide verticalmente la piccola scena. Ci dice che non assisteremo a uno spettacolo, e introduce una scena del *Riccardo II* shakespeariano, quella della deposizione del re. Dal timbro di voce più spesso indoviniamo la trasfigurazione dell'attore in personaggio, e nel tempo di una battuta diveniamo pari d'Inghilterra che ascoltano la conferenza finale del sovrano. Ma il personaggio di Shakespeare lentamente scompare. In scena rimane un attore annoiato dalle bio-

grafie («preferisco i lineamenti»), che riflette sull'intelligenza umana e sul suo correlativo, l'*horror vacui*. All'improvviso Corradino si ferma. Ancora si rivolge a noi, ammette che lo spettacolo non funziona, ci invita a sostituirlo nei panni del re, e una spettatrice commenta sarcastica. Si accascia sul tavolo, piange. Restiamo sgomenti, poi intuimmo: Corradino sta giocando, come "si gioca" a fare l'attore in molti idiomi europei, sta fingendo, ma la maschera dell'affabulatore che solletica le reazioni dell'uditorio ci aveva convinto. Il suo fermarsi allora è un atto puro, radicale, capace di illuminare una prima parte che appariva sfilacciata. E che fa riaffiorare Riccardo, re a cui si nega l'identità così come noi deponiamo la credenza in un attore che dubita dei suoi mezzi. Dopo l'ultima *Pentesilea* in forma di cabaret grottesco, l'autore barese ci inchioda di fronte ad alcune semplici parole: solitudine, identità, regalità. La solitudine di chi, come Corradino, oggi deve inventarsi una scuola e una tradizione, preservando la propria identità, per rifondare la regalità di un individuo che proferisce parole di fronte a un uditorio. La non-scuola di Corradino è tutta qui, in quella pausa che ottunde i sensi per riaprire voragini di senso. *Lorenzo Donati*

Nel cimitero di Moscato

IL SOGNO DI GIRUZZIELLO, testo, ideazione scenica e regia di Enzo Moscato. Scene e costumi di Tata Barbalato. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Donamos. Con Valentina Capone, Cristina Donadio, Gino Grossi, Carlo Guiffo, Pasquale Migliore, Enzo Moscato, Salvo Moscato e con Francesco, Gianky e Peppe Moscato, Fortunato Mugnano, Giuseppe Affinito jr. Prod. Compagnia Enzo Moscato, NAPOLI.

«Padre Nostro, si si' nu dio 'o vero e no nu' mostro, conserva e fa' campà na carne justa, cu' e core chiù malvage piglia 'a frusta»; è una preghiera dei vivi che compiangono i morti sperando in un'altra vita, o è la voce dei morti che affrontano la paura di morire ancora? O è una supplica dei morti che «mai se ne so' juti», che guardano con compassione ai vivi rimasti? «'E muort nun so' muort» ripete Enzo Moscato, che da officiante del rito attraversa la scena del suo ultimo spettacolo. Siamo in un cimitero, siamo in uno spazio di passaggio in cui chi è andato oltre se la ride e chi è rimasto si arrovella, ma ciascuno combatte con l'ombra della propria perdita. Nessuna risposta a chi si interro-

Napoli

Una tragedia di camorra tra gli incubi dell'inconscio

'NZULARCHIA, di Mimmo Borrelli. Regia di Carlo Cerciello. Scene di Roberto Crea. Costumi di Antonella Mancuso. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Paolo Coletta. Suono di Hubert Westkemper. Con Peppino Mazzotta, Pippo Cangiano, Nino Bruno. Prod. Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI.

Nzularchia. Parola misteriosa che, prima ancora di conoscerne il significato, evoca tragedie arcaiche e linguaggi barocchi. Significa "ittezzia", nel linguaggio popolare anche "paura". Ed è proprio la paura il tema centrale del sorprendente testo di Mimmo Borrelli, oggi ventisettenne, vincitore nel 2005 del Premio Riccione. Il pubblico la percepisce fin dall'inizio quando, dopo aver attraversato il palco del Mercadante completamente coperto di cenci, viene fatto accomodare su una piccola gradinata sul fondo e si trova di fronte, a distanza ravvicinata, claustrofobica, il sipario chiuso tappezzato di vestiti, soprattutto infantili. Dall'infanzia parte infatti la tragedia familiare di Gaetano, ripercorsa in un torrenziale flusso di coscienza, di cui unico interlocutore è Piccerillo, spuntato con vivacità da spiritello da un involucro bianco, sospeso in alto, come una placenta candida fra stracci di morti. È il suo *alter ego*, il suo inconscio, lui stesso da giovane o forse lo spirito del fratellino mai nato dal ventre squarciato della madre, scoperta in compagnia dell'amante e per questo uccisa dal padre. Dal loro dialogo (Peppino Mazzotta, splendido nella sua nevrotica fragilità, e il quindicenne Nino Bruno, una rivelazione da tenere d'occhio) emerge piano piano il grumo di tutta questa violenza, il motore immobile delle paure di Gaetano. È il padre, brutale camorrista, uxoricida, colui che obbligava il figlio bambino spaventato dall'acqua a fare il bagno a novembre, da vent'anni auto-recluso in un rifugio segreto per paura di vendette di clan. Il complesso labirinto verbale costruito da Borrelli (un linguaggio campano della zona flegrea) ha il massiccio naturalismo di una tragedia greca, ma è anche denso di simboli e metafore. È soprattutto a questi che guarda la visionaria regia di Cerciello, tutta orientata a fare della *via crucis* di Gaetano un percorso psicanalitico, astratto, universale come un lungo incubo popolato di fantasmi con cui convivere e di paure da esorcizzare. Suoni sinistri e urla ferine preannunciano il formidabile *coup de théâtre*, quando il sipario si abbatte improvvisamente per lasciare visibile tutta la sala del Mercadante rivestita di teli bianchi, come un grande utero o spazio mentale. Lì, su un monumentale e bianco letto matrimoniale, si consumerà la resa dei conti tra il padre-belva Spennacore (Pippo Cangiano) e questo figlio dal destino segnato, che riuscirà a liberarsi dei suoi fantasmi solo uccidendosi e seppellendo quindi con se stesso il genitore cannibale nel rifugio di cui lui solo possiede la chiave. Uno spettacolo importante e conturbante che forse, per la difficoltà della lingua (l'assenza di sottotitoli a questo punto è un puro atto di snobismo) e per il particolare uso dello spazio scenico, avrà difficoltà a girare. Ma, se vi capita a tiro, non lasciatevelo sfuggire. *Claudia Cannella*

ghi sulla morte è completa. Con il lavoro di Moscato si percorre un confine. Un confine tra linguaggi: non teatro, non poesia, non filosofia, ma una creatura che usa teatro, poesia e filosofia per raccontare il suo infinito. Un confine tra esseri non sempre solo uomini e non solo sogni o ricordi. Come se la ricerca fosse condotta in una sorta di limbo infinito popolato dalle più strane creature e dalle eco più disparate. Quest'ultimo lavoro, allestito come evento commemorativo a un anno dalla morte del fratello di Moscato, Ciro, racconta proprio un confine, alfabetizzato da voci di diversa origine (Kafka, Ortese, Kierkegaard, de

Berardinis, Joyce e altri), composte insieme dalla mano poetica dell'artista napoletano. Ma il nucleo intorno al quale voci, spiriti e uomini danno vita al pensiero sull'altro mondo è costituito proprio da due piccoli soggetti di Ciro Moscato (*Il sogno di Giruzziello* e *'A famiglia de' funge avvelenate*) che ironicamente giocano con

Nella pag. precedente, Valeria Valeri e Paolo Ferrari in *Vuoti a rendere*, di Maurizio Costanzo, regia di Giancarlo Zanetti; in questa pag. Pippo Cangiano in *'Nzularchia*, di Mimmo Borrelli, regia di Carlo Cerciello.



la vita dopo la morte. E sono questi momenti l'ossigeno di questo doloroso percorso. Dopo il culminante gioco di una esilarante radiocronaca delle lapidi incitata dalla storica sigla di 90° minuto, il coro di giovani attori, condotti da un Pulcinella in nero, prepara al saluto finale. Lungo la linea di un orizzonte si è traghettati da un duplice Caronte che lentamente spinge oltre il pensiero per i morti, ora sulla pazzia o il dolore, ora sullo schermo verso un destino non sempre giusto per tutti. *Linda Dalisi*

Nel microcosmo della coca

OFFICE, di Shan Khan. Adattamento e regia di Carlo Cerciello. Scene di Roberto Crea. Costumi di Antonella Mancuso. Luci di Walter Cerrotta. Con Massimiliano Rossi, Andrea de Goyzueta, Enrico Basile, Adele Amato De Serpis, Fabio Rossi e la partecipazione di Claudia De Biase, Pina Di Gennaro, Giuseppe Villa, Giosuè Zurzolo. Prod. Teatro Elicantropo Anonima Romanzi, NAPOLI - Kinè, ROMA.

Testo/non-testo dai risvolti drammatici, *Office* - che il regista Carlo Cerciello ha adottato (ed adattato) per lo spazio scenico del napoletano teatro Elicantropo - agisce, nell'implosione dei suoi contenuti desocializzanti, de-generanti, de-condizionanti, come una cortocircuitante sequenza di fotogrammi che catturano essenze di vite vuote, animate da desideri miseri perseguiti senza scrupoli. L'attività che si svolge nell'"ufficio" evocato dal titolo (una cabina telefonica nel testo primevo e una toilette nella rilettura di Cerciello), è lo spaccio della droga più "democratica" del momento: la cocaina. Polvere bianca che consuma ed assurge a simbolo del consumismo, cadenzando i ritmi di un microcosmo interclassista iperale senza idee né ideologie, dove i dialoghi sembrano rivomitati da una pellicola di Spike Lee e la sistematicità dei gesti si (dis)integra nella vacuità di quel "esser lì". Due pusher, un commissario corrotto, un politico, una *entreneuse* dell'est e una coppia di studenti alquanto dediti agli stupefacenti emblemizzano il campiona-



rio di personaggi galleggianti nella coltre di fumo/luci psichedeliche/*house music* del locale notturno in cui gli avvenimenti si trasciano squallidamente. Tutto nelle loro esistenze defluisce con annoiata ripetitività. Persino il finale, previsto e prevedibile - con l'omicidio di uno dei due spacciatori, 'O russo (Massimiliano Rossi), da parte dell'amico fraterno 'O studente (Andrea de Goyzueta), che vuole fregare l'invisibile boss - potrebbe ripetersi all'infinito. Un *en attendant* qualcosa che non arriverà mai perché non v'è alcun orizzonte utopico che possa animare il manipolo di personaggi/fantasma di *Office*. Insomma, un lavoro che affronta tematiche legate alle devianze sociali e ai disagi della nostra contemporaneità e che si esaurisce nell'impossibilità ad esser altro se non quello che è: sessanta minuti di movimentata narrazione. Ma non sarebbe stato meglio trarre ispirazione da un buon romanzo di J.G. Ballard o di Kurt Vonnegut? *Francesco Urbano*

Genio russo, anima partenopea

LUNGA, LA STRADA. CHI ERA ALEKSANDR VERTINSKIJ?, di Paolo Nori. Regia di Gigi Dall'Aglio. Scene di Mariangela Levita. Costumi di Rocco Barocco. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Aleksandr Scriabin. Canzoni di Aleksandr Vertinskij. Con Mauro Gioia, Donatella Finocchiaro, Paolo Nori, Fabrizio Romano. Prod. Gioia Corporation, NAPOLI.

Personaggio controverso quanto enigmatico, Aleksandr Vertinskij, considerato nell'est europeo un genio, ma pressoché ignorato in occidente, vanta una parabola biografica che diventa paradigmatica sintesi della storia russa della prima metà del Novecento. Miseria, orfanotrofio, teatro, gloria, guerra, rivoluzione, Ucraina, i tedeschi, l'emigrazione, la Francia, l'America, il Medio Oriente, i night club, Stalin, il ritorno, l'Unione Sovietica, la diffidenza, la morte, la gloria postuma e il mistero investono la sua vita. Uno spettacolo nato dal fortunato incontro dello scrittore slavista Paolo Nori, qui al suo debutto come attore, e del regista formatosi con le avanguardie dell'Est, Gigi Dall'Aglio. Una drammaturgia costruita come una vera e propria conferenza musicale sull'artista russo. Gli spettatori vengono accolti sul palcoscenico del teatro e distribuiti sulle cento sedie sistemate in cerchio. Lo spazio delimitato è quello di

una pista all'interno della quale si ripercorrono le storie dello studente di letteratura slava Mauro, mai laureato, e quella di Vertinskij, il malinconico Pierrot russo. Una pungente schermaglia investe i vigorosi conferenzieri: Paolo Nori con veemenza espone la poetica futurista di Danil Charms; controbatte una combattiva Donatella Finocchiaro, illustrando il lirismo della Achmatova e lo smarrimento della Berberova. Fabrizio Romano, al piano, festeggia il genio di Scriabin. Mauro Gioia celebra con sensibilità trasognata la malinconia delle melodie russe, che tratteggiano le atmosfere suggestive nelle quali si sviluppa il racconto della vita di Vertinskij. L'espressionismo dolente e sofferto dell'animo russo trova empatia negli umori della musicalità partenopea per un travolgente cabaret dal sapore surreale. *Giusi Zippo*

Castrovillari



Da NORD a

È un viaggio in Italia lontano dalle mete dei Grand Tour di letteraria memoria quello tracciato dal cartellone di Primavera dei Teatri, festival più che mai attento alle emergenze di qualità e aperto a una pluralità di linguaggi costitutiva della scena contemporanea. Una scena che, dopo aver privilegiato la riflessione sui meccanismi della rappresentazione, sembra protendersi - ora con leg-

gerezza e ironia, ora con rabbia e amarezza - verso la realtà. Una realtà lacerata e contraddittoria tanto a Nord quanto a Sud, dove si inciampa con la stessa facilità in retaggi razzisti e paradigmi identitari che, con modalità diverse a seconda della dislocazione geografica, condannano desideri e vite a scolorire lentamente o a bruciare in un attimo. Ed è il non-detto, il più delle volte, a raccontare solitudini e fragilità di un'umanità in cui non è difficile riconoscersi. La laconicità può diventare, come accade in *'Nta ll'aria* del siciliano Tino Caspanello, uno strumento, insieme lieve e affilato, per sottrarsi all'ordine del discorso e accarezzare l'utopia foucaultiana d'essere non «colui donde viene il discorso, ma piuttosto una sottile lacuna, il punto della sua scomparsa possibile». Non a caso i protagonisti - due operai al lavoro su un balcone e una vagabonda che sembra aver smarrito il senso del tempo - finiscono per affidare i propri pensieri non alle parole ma al suono di una pioggia e di un vento immaginari, o al fischiare di un treno che si può vedere solo con gli occhi chiusi. Ne nasce una partitura aerea in cui, mantenendo la freschezza e l'originalità degli esordi, Caspanello raggiunge grazie all'aspra musicalità del dialetto una tensione evocativa che non si lascia esaurire al primo ascolto. Altri silenzi, densi e rancorosi, pesano sulla famiglia bergamasca ritrat-

ta da Sergio Pierattini nel *Ritorno*, testo nato da una ricerca condotta da Veronica Cruciani - anche regista e interprete - nella provincia lombarda. Il ritorno in questione è quello della figlia maggiore, uscita dal carcere dove è finita per aver ucciso il marito, un extracomunitario assoldato in nero nella piccola impresa edile che il padre di lei - ex operaio comunista in bilico tra ambizioni padronali e ansie di riscatto - manda avanti col figlio minore, chiuso in un'affannosa ricerca di normalità. Grazie a un quartetto di attori strepitosi (soprattutto Milvia Marigliano, la madre, e il giovane Alex Cendron, il figlio) il ritratto raggiunge una verità a tratti quasi imbarazzante per l'intensità con cui le figure si fronteggiano senza mai toccarsi nel tentativo di esorcizzare rimorsi in cui il razzismo si intreccia

zioni surreali in un felice altalenare che raggiunge temperature incandescenti nel finale dai toni postumi. La scena - delimitata da sipari di lustrini - si slabbra per lasciar passare la vita con i suoi salvifici inestetismi e con la sua irriducibilità a schemi spesso più rigidi che rigorosi. Al Sud dilaniato dalle proteste e dagli attentati dinamitardi della Rivolta di Reggio Calabria e alla misteriosa morte dei cinque ragazzi che nel 1970 avevano raccolto informazioni scottanti relative a quei fatti, Salvatore Arena e Massimo Barilla dedicano *'70voltesud*, terzo capitolo del progetto "A sud della memoria". Appassionata e a tratti febbrile l'interpretazione di Arena; belle e struggenti le immagini che scorrono alle sue spalle nei momenti topici della narrazione: uno spettacolo importante, che apre uno squarcio nell'inquietante nebbia calata su un momento drammatico della storia italiana. Poco aggiungono a questo quadro le oneste ma didascaliche orazioni civili dedicate alle vittime della 'ndrangheta (*Nel sangue* del Teatro della Ginestra) e del lavoro nero (*Trattamento di fine rapporto* di Rosalba Di Girolamo), compreso l'ambizioso ma irrisolto *Popeye s.r.l.* presentato in anteprima nazionale da Gaetano Colella e Gianfranco Berardi dopo il successo del *Deficiente*. Abbandonate le dinamiche familiari, i due attori-autori pugliesi vagheggiano un musical in bilico tra impegno politico e intrattenimento cartoonistico ma finiscono per scivolare in una genericità che non riesce a tenere a galla la curiosa operazione. Eccentrico, rispetto al tema dominante della rassegna, è infine *Canzoni d'amori feroci*, nuovo spettacolo in forma di «appunti per un pop-concert» di Cristian Ceresoli e Antonio Pizzicato. Si parla e si canta d'amore, assemblando frammenti di Catullo e Celentano, Dante e Jovanotti, Shakespeare e Little Tony con la caotica spontaneità di un discorso amoroso *in fieri*. C'è spazio per il riso e il pianto, e si rimane incantati dall'arguta ironia con cui si mescolano registri alti e bassi (che bella *Bèsame mucho* in napoletano!), ma quel che ancora manca è una solida drammaturgia che riesca a elevare questo brillante *divertissement* a vero e proprio spettacolo. *Andrea Nanni* (con la collaborazione di *Claudia Cannella* e *Stefania Maraucci*)

'NTA LL'ARIA, testo e regia di Tino Caspanello. Con Cinzia Muscolino, Tino Caspanello, Andrea Timarchi. Prod. Teatro Pubblico Incanto, PAGLIARA (ME) - Teatro Libero, PALERMO.

IL RITORNO, di Sergio Pierattini. Progetto e regia di Veronica Cruciani. Con Gigio Alberti, Alex Cendron, Veronica Cruciani, Milvia Marigliano. Scene e costumi di Barbara Bessi. Musiche di Paolo Coletta. Prod. Compagnia Veronica Cruciani, ROMA - Teatro Donizetti, BERGAMO. **NNORD**, drammaturgia e regia di Roberto Latini. Scena di Pierpaolo Fabrizio. Luci di Max Mugnai. Colonna sonora a cura di Gianluca Mistri. Con Sebastian Baraban, Paolo Carbone, Guido Feruglio, Fabiana Gabanini, Roberto Latini, Vinicio Marchioni, Marco Vergani. Prod. Fortebraccio Teatro, ROMA - Fondazione Pontedera Teatro, PONTEDERA

POPEYE S.R.L., di Gaetano Colella e Gianfranco Berardi. Regia di Gianfranco Berardi. Scene, filmati e costumi di Carluccio Rossi. Luci di Loredana Oddone. Con Gaetano Colella, Luigi Di Gangi, Gianfranco Berardi. Prod. Crest, TARANTO. **CANZONI D'AMORI FEROCI**, di e con Cristian Ceresoli e Antonio Pizzicato. Arrangiamenti dal vivo di Riccardo Marconi. Prod. Cristian Ceresoli-Antonio Pizzicato.

Nella pag. precedente una scena di *Office*, di Shan Khan, regia di Carlo Cerciello; in questa pag., in alto i tre interpreti di *'Nta ll'aria*, testo e regia di Tino Caspanello; in basso Gigio Alberti e Veronica Cruciani in *Il ritorno*, di Sergio Pierattini, regia di Veronica Cruciani.



SUD andata e ritorno

con inedita virulenza ai sentimenti. Ancora il Nord, ma stavolta come metaforica condizione mentale, è al centro di *Nord* (titolo che rende omaggio al Leo de Berardinis di *Suda*), sorta di varietà contemporaneo orchestrato da Roberto Latini con la complicità di sei giovani attori in due tempi radicalmente asimmetrici, il primo ironicamente sgangherato (un'ora e mezzo) e il secondo furiosamente lirico e compatto (mezz'ora). Con un sorprendente cambio di rotta, Latini abbandona l'itinerario tra i classici e l'estetica hi-tec degli spettacoli precedenti per tuffarsi in un lavoro di creazione d'impianto corale, in cui squarci quotidiani si mescolano a inven-





In alto Giacomo Rizzo e Paolo Sassanelli in *Il custode*, di Harold Pinter, regia di Pierpaolo Sepe; in basso una scena di *Masaniello*, di Tato Russo.

Nel baratro del quotidiano

IL CUSTODE, di Harold Pinter. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Pierpaolo Sepe. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Gaetano Piscopo. Musiche di Francesco Forni. Con Giacomo Rizzo, Paolo Sassanelli, Maximilian Nisi. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI.



Ne *Il custode* la scrittura di Pinter illustra una vicenda che ruota intorno all'impossibilità di comunicare dei tre protagonisti, due fratelli e un anziano. Aston, un introverso, taciturno e cupo Paolo Sassanelli, e Mick, un iroso Maximilian Nisi, due fratelli, che si incontrano ripetutamente in una squallida casa fatta di una sola stanza affollatissima di cianfrusaglie di ogni tipo. La stanza diventa ricettacolo di relitti della società consumistica: vecchi aspirapolvere, cucine non funzionanti. Una giustificata fedeltà filologica con il testo del drammaturgo inglese fa sì che il luogo immaginato per lo svolgersi della vicenda sia uno spaccato degli anni '60 in pieno boom economico. Fra i due si frappone Davies, un untuoso e ambiguo Giacomo Rizzo che conferma le sue notevoli capacità espressive, oltre che di caratterista. Davies è un barbone, accolto da Aston, che si spaccia per un cameriere disoccupato. La sua presenza diventerà un forte elemento destabilizzante per il rapporto tra i due consanguinei. Davies, tentando di mettere i due fratelli l'uno contro l'altro, cercherà di liberarsi di loro ma, non riuscendo

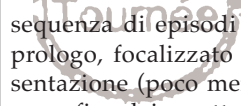
nell'intento, sarà costretto ad andarsene. Pinter nei suoi lavori, come recita la motivazione del Nobel alla letteratura, «scopre il baratro sotto la banalità quotidiana e spinge nei luoghi impenetrabili dell'oppressione». Nella regia di Pierpaolo Sepe, gli umori pinteriani, il

gioco sottile di dominio e sottomissione, la paura dell'altro da sé, seppure tratteggiati nei caratteri dei tre personaggi, non investono in maniera convincente lo spettacolo, lasciando inespresse molte delle tematiche del drammaturgo inglese. *Giusi Zippo*

Tato Russo

Il ritorno di Masaniello EROE in MUSICAL

MASANIELLO di Tato Russo. Movimenti coreografici di Aurelio Gatti. Scene di Tato Russo e Tonino Di Ronza. Luci di Roger La Fontaine. Orchestrazione e collaborazione musicale di Mario Cervo. Costumi di Giusi Giustino. Musiche di Patrizio Marrone e Tato Russo. Con Gianni Fiorellino, Arianna, Mirna Doris, Antonio Romano, Laura Lazzari, Marco Brancato, Pasquale Valentino, Mario Aterrano, Pippo Cangiano e altri 17 attori. Prod. Teatro Bellini Fondazione Teatro di NAPOLI.



A distanza di un decennio dall'allestimento primigenio ritorna in palcoscenico, nella sua versione definitiva, la macchina spettacolare di *Masaniello*. In questo musical la vicenda di Tommaso Aniello d'Amalfi, il pescivendolo che nel luglio del 1647 si pose a capo di una rivolta popolare tragicamente risolta per l'abolizione delle gabelle ingiuste e il ripristino dei privilegi concessi da Carlo V, si fonde al "revanscismo politico" che attiene all'identificazione tra lui e Napoli, con riferimenti alla Storia ma soprattutto all'attualità. L'intera sequenza di episodi narrati si svolge attraverso *flash back*; a cominciare dal prologo, focalizzato sui funerali del "paladino". Nel dipanarsi della rappresentazione (poco meno di tre ore!) si dispiega e prende corpo il mosaico iconografico dei caratteri di Masaniello considerato, al contempo, utopista e vittima, eroe e asceta, istrione e poeta, rivoluzionario e traditore. La fusione di vitalità e pulsazione ritmica, la *verve* parodistica e ludica, con la predisposizione al gioco verbale - amplificato ed esaltato dal dialetto napoletano - e le riprese tematiche sono tutte componenti che valorizzano la partitura dell'allestimento. Così come la drammaturgia musicale, organizzata secondo un'articolazione che prevede la successione di una gran quantità di episodi, in essere tra i diversi piani prospettici del seicentesco apparato scenografico, fra i personaggi singoli e quelli collettivi, scelta peraltro mutuata dall'idea geniale di Webber e Rice per *Jesus Christ Superstar*. Anche la forma letteraria adottata, in versi di frequente a rima baciata, è capace di trasformarsi in una visione icastica che mitizza ed emblemizza passionali rivendicazioni libertarie. Non meno intelligente e sagace, infine, è la coesione fra testo e musiche, composte da Patrizio Marrone e Tato Russo, dirette da Mario Cervo. Un compendio di melodie e ritmi di natura popolare e variazioni tematiche e polifoniche proprie del melodramma, assimilate con melodica attitudine canora ed enfasi recitativa dagli attori.

Francesco Urbano





Siracusa

ERACLE

un tragico destino lontano dagli dei

Due austeri cortei funebri suggellano le due tragedie che, dedicate alle metamorfosi del mito di Eracle, sono state al centro della riflessione tematica presentata quest'anno a Siracusa: un'indagine di notevole interesse, nella misura in cui il semi-dio, protagonista delle proverbiali fatiche, è vittima di un destino che si compie lontano dalle attenzioni degli dei, insensibili alle sorti degli umani. Ed è proprio nel vibrante atto di accusa contro le divinità che risiede la forza "laica" dei due testi: che certo non negano come la volontà di Zeus presieda all'agire degli uomini, ma che vedono solo la miseria del presente e il buio del futuro. Presentare le due tragedie in chiave unitaria, pur salvaguardandone le sostanziali differenze, è stato lo stimolo che ha mosso alla creazione di due impianti scenici, radicalmente diversi ma entrambi ispirati a quello, monumentale, disegnato da Duilio Cambellotti per la creazione aretusea di *Trachinie* nel 1933: operazione pienamente riuscita, nel rispetto di due scritture registiche saldamente impostate nel solco della tradizione. Di *Trachinie* risultava particolarmente interessante *l'incipit*, che vede Deianira catapultata sulla scena dopo aver infranto una sorta di elastico, di corda che la teneva agganciata, legata al palazzo: ed è proprio da questo suo proiettarsi fuori dalle mura domestiche che ha origine la tragedia. L'itinerario di segni immaginato da Carluccio si adegua alla regia lineare di Pagliaro: due pozze d'acqua, alimentate dai sacrifici lustrali compiuti dalla protagonista, ricordano come Deianira sia sempre vissuta in un mondo ancestrale, prima oggetto del desiderio del fiume Acheloo, quindi del centauro Nesso. Tutt'intorno, il palazzo è scavato nella pietra, mentre al centro troneggia quel talamo nuziale per troppo tempo ignorato da Eracle. A Deianira preme scoprire la verità, accertare il tradimento dello sposo: la sua esistenza, ben prima di aver raggiunto il traguardo, può essere definita "difficile e penosa". Ed è proprio dalla consapevole accettazione del destino che nasce la forza del personaggio incarnato dalla Esdra: la forza di chi si rimette a un disegno contro il quale è impossibile lottare, facilitandone anzi il prematuro esodo. Intorno a lei le donne di Trachis, con le ali nere di lunghi scialli, fanno eco a un dolore vissuto nel privato e scoperto quasi per caso, nel corso di un lungo dialogo tra il Messaggero (Reale) e Lica (Lazzareschi) che contempla punte di dionisiaca comicità. Meno apprezzabili gli interventi di Ilio (un ancora acerbo Florio) e soprattutto di Eracle (Paolo Graziosi, perennemente sopra le righe), nell'ultima parte di uno spettacolo che avrebbe richiesto generose sforbiciate.

Riluce di oro, rame e ottone, invece, il palazzo immaginato da Fiorentino per *Eracle*: nel segno di una grandiosità spettacolare che costituisce la cifra della tragedia impaginata da De Fusco. Qui Eracle appare come eroe dai mille volti: vittima e carnefice, capace di nobili imprese come di efferati delitti, portatore di civiltà e preda di pulsioni primordiali, vive di quei contrasti che, opportunamente, trovano efficace corrispondenza nel nero dei costumi di Millenotti, in suggestiva contrapposizione cromatica con lo sfondo. Notevole la preparazione del coro maschile - capeggiato dalle esemplari presenze di Zanoletti e Calcagno - che, complice l'impatto delle musiche stravinskijane di Di Pofi, progressivamente si addensa, si agglomera intorno al protagonista per deflagrare con barbarica, tellurica energia quando Follia, eseguendo la volontà divina di Iride (De Majo), sconvolge la mente di Eracle. Nelle maschere che indossano, gli anziani tebanici replicano il dolore pietrificato di Anfitrone: un dolore sobrio, contenuto, a misura dell'autentica lezione firmata da Pagliai. A Lo Monaco va riconosciuto il merito di aver delineato un Eracle segnato dal dolore sin dal suo primo apparire, quando emerge dalle profondità dell'Ade, quasi una sorta di angelo precipitato per colpe a lui ignote. Poi sarà eroe ulcerato e ulcerante, opportunamente equilibrato dalla partecipe Megara della Di Rauso. Maggior sobrietà non avrebbe nuociuto, invece, al *divertissement* coreografico di Panzavolta, di cui era fin troppo esplicita la ricerca del facile effetto.

Giuseppe Montemagno

TRACHINIE, di Sofocle. Traduzione di Salvatore Nicosia. Regia di Walter Pagliaro. Scene e costumi di Giovanni Carluccio. Musiche di Arturo Anecchino. Coreografie di Silvana Lo Giudice. Con Micaela Esdra, Paolo Graziosi, Diego Florio, Luca Lazzareschi, Massimo Reale, Deli De Majo, Francesco Alderuccio, Lucina Campisi, Simonetta Caria, Roberta Caronia.

ERACLE, di Euripide. Traduzione di Giulio Guidorizzi. Regia di Luca De Fusco. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Maurizio Millenotti. Musiche e direzione del coro di Antonio Di Pofi. Coreografie di Alessandra Panzavolta. Con Sebastiano Lo Monaco, Ugo Pagliai, Roberto Bisacco, Giovanna Di Rauso, Luca Lazzareschi, Massimo Reale, Deli De Majo, Marianella Bargilli, Antonio Zanoletti, Giuseppe Calcagno. Prod. Istituto Nazionale del Dramma Antico, SIRACUSA.

In alto, Massimo Reale e Ugo Pagliai in *Eracle*, di Euripide, regia di Luca De Fusco (foto: Alessandra Muccio); in basso, Micaela Esdra in *Trachinie*, di Sofocle, regia di Walter Pagliaro (foto: Adriana Tripi).



Gli ori di Antigone

ANTIGONE di Sofocle. Traduzione di Filippo Amoroso. Adattamento e regia di Maurizio Panici. Costumi di Marina Luxardo. Musiche di Stefano Saletti. Con Silvia Siravo, Paolo Cerimele, Edoardo Siravo, Gigi Palla, Andrea Bacci, Renato Campese, Adriano Braidotti, Riccardo Zini, Maurizio Panici. Prod. Teatro dei due Mari, MESSINA.

Sul quadrato ligneo della *skéné* del Teatro greco di Tindari, s'avanza il coro solipsista di Maurizio Panici, regista e adattatore del testo, che, prendendo spunto da quel prologo tratto dall'*Antigone* di Jean Anouilh, presenta al pubblico i personaggi della tragedia di Sofocle. Sembra un inizio da Commedia dell'Arte. Si dovrà solo vedere l'evolversi del racconto e come si disticherà il duello di idee tra le leggi divine, difese con passione da Antigone, e le leggi civili argomentate con arroganza da Creonte. Da un lato dunque c'è la giovane eroina vestita dall'espressiva Silvia Siravo con virgine forza e vigoria e dall'altro un re potente e autoritario, cui Edoardo Siravo con facilità riesce a dare connotati di sovrano antipatico, maschilista e despota. Nel mezzo c'è il cadavere di Polinice, fratello di Antigone, morto combattendo contro la patria in quella guerra fratricida che Eschilo trattò nei suoi *Sette a Tebe*. Nel dramma di Sofocle non vince né Antigone né Creonte, perché la prima s'impiccherà nella grotta dov'era stata rinchiusa, il secondo assisterà alla rovina della propria famiglia. È una messinscena quella di Panici, agile, elegante, che sintetizza bene in un'ora e mezza i temi dell'opera e nella quale ogni personaggio si caratterizza per qualcosa di dorato che porta sull'abito nero: una fascia, una sciarpa, una coroncina, un drappo... e dove ognuno s'è preso la sua dose di applausi, a cominciare dalla bravissima Silvia Siravo a Edoardo Siravo (nella vita padre e figlia) e poi la Prima Guardia di Gigi Palla, il Tiresia di Renato Campese, l'Emone di Andrea Bacci, il Messaggero di Adriano Braidotti, il Corifeo di Riccardo Zini, l'Ismene di Paola Cerimele. *Gigi Giacobbe*

regia di Pugliese

Una Babele di lingue nel pollaio di Rostand

Non sempre il tempo è cattivo giudice. Accolto con contrastato successo in occasione del debutto parigino al Théâtre de la Porte Saint-Martin nel 1910, *Chantecler* non era stato finora tenuto a battesimo sulle tavole di un palcoscenico italiano. Le ragioni sono forse tutte da ricercare nella motivazione che ha spinto Moscato a operare per trasformare il testo, in origine "piuttosto greve e prolisso", in una «partitura agile, colloquiale, dinamica, diretta – in una parola: recitabile». Il congegno di base, inventato per la bisogna, è consistito nel rimpiazzare gli aulici alessandrini francesi con una babele linguistica, che a ciascun animale assegna una parlata locale: il tutto in un virtuosistico profluvio di pirotecnici giochi di parole, funamboliche rime bacciate e acrobatiche figure retoriche, in un defatigante, indecifrabile *melting pot* che appare confezionato per non dar tregua allo spettatore. Non pago di questa fervida, immaginosa creatività linguistica, Pugliese ha pensato di chiarire ulteriormente l'artificio drammatico, che dietro la maschera dell'animale cela vizi e miserie dello spettatore contemporaneo. L'azione ha dunque luogo in un pollaio "occupato" di pasoliniano squallore (e i laidi costumi di Polidori rivaleggiano con l'ambientazione generale), con tanto di carcassa d'automobile e bidoni bruciati; più tardi, quando di notte i rapaci complottano contro il gallo che invoca il sorgere il sole, i pali che delimitano i confini dell'aia si trasformano in pertiche per un'improvvisata *lap dance* in una scatenata atmosfera *disco*. Ancora, nel corso dell'esclusivo ricevimento della Faraona (Cassola) tutti sniffano liberamente, mentre le ammiccanti musiche di Gragnaniello e le sfavillanti lucine appese evocano una felliniana piedigrotta d'alto bordo... Nel grande barnum della fattoria, ventiquattro attori ricoprono una cinquantina di ruoli con abilità fregoliana: e volteggiano, gracidano, razzolano, chiocciano, fischiano, irrimediabilmente lontani dall'ironica rappresentazione delle vanità di questo mondo e, soprattutto, dal vibrante lirismo del testo rostandiano. Così non è difficile capire perché il gallo Chantecler (Bontempo), che con il suo vigoroso canto ritiene di provocare il sorgere del sole, fugga l'animal consorzio in compagnia della vaga Fagiana (Villa); né perché giungano liberatorie le fucilate dell'uomo, che con il suo provvidenziale intervento definitivamente zittisce il vacuo chicchirichì del ruspante pollaio. *Giuseppe Montemagno*

Il rossetto di Medea

MEDEA, di Seneca. Traduzione di Filippo Amoroso. Regia di Alberto Gagnari. Scene di Marina Luxardo. Costumi di Ruben Schächter. Musiche di Paolo Casa. Con Caterina Vertova, Miko Magistro, Leonardo De Carmine, Annamaria Iacopini, Sebastiano Colla, Filippo Del Toro, Mauro Failla, Alessandro Rognone, Giovanni Prospero, Alessandro Waldergan. Prod. Teatro dei Due Mari, MESSINA.

Questa di Seneca è la terza *Medea* che veste Caterina Vertova, dopo quella di Euripide e di Corrado Alvaro. Di sicuro

CHANTECLER, di Edmond Rostand. Traduzione e adattamento di Enzo Moscato. Regia di Armando Pugliese. Scene di Andrea Taddei. Costumi di Silvia Polidori. Musiche di Enzo Gragnaniello. Luci di Franco Buzzanca. Con Pietro Bontempo, Carla Cassola, Imma Villa, Ernesto Lama, Rossana Bonafede, Carlo Ferreri, Daniele Gonciaruk, Olivia Spigarelli, Agostino Zumbo, Elisabetta Alma, Angelo Campolo, Giovanni Carta, Gilles Coulet, Egle Dorcia, Sara Emmolo, Evelyn Famà, Antonella Familiari, Simona Fiordaliso, Luca Fiorino, Marco Foti, Andrea Gambadoro, Plinio Milazzo, Mario Parlagreco, Luigi Tabita. Prod. Teatro Stabile, CATANIA - Teatro Vittorio Emanuele, MESSINA.



quella che le è venuta meglio. Complice la traduzione contemporanea di Filippo Amoroso, l'agile messinscena di Alberto Gagnarli (che supera di poco i sessanta minuti) e certamente l'allure e il glamour della Vertova, che si muove sinuosamente a passi di danza nella sua *mise* tutta nera, non disdegnando nei momenti più cruciali di pittarsi le labbra con un rosso-rosetto davanti a un grande specchio, situato sulla faccia d'un grande cubo che assieme ad altri solidi forma la scena astratta di Marina Luxardo. È una gelosia irrefrenabile quella che investe questa nipotina della maga Circe e terribile sarà la sua vendetta nel momento in cui si renderà conto che il suo Giasone, al quale Leonardo De Carmine conferisce toni esagitati, l'ha scaricata per un'altra donna. Adesso è lì Medea, su una sedia di legno e corde, a raccontare al pubblico l'ingratitudine e il voltagabbana del suo uomo, per amore del quale ha tradito patria e padre, ucciso il fratello e lo stesso zio di Giasone, Pelia, e che, sempre per amore suo e con vari sortilegi, ha aiutato lui e gli Argonauti a conquistare il Vello d'oro. Si chiamano in causa Creusa l'antagonista e suo padre Creonte, il re di Corinto, con bastone, abito e mantello neri (interpretato con maturata professionalità da Miko Magistro), che somiglia a tratti a un boss mafioso. Diventa una valanga di morte, Medea, perché, dopo alcuni incantesimi all'interno di quel cubo imbrattato di rosso, ucciderà freddamente e premeditatamente la futura sposa del marito, destinataria d'una veste nuziale che l'avrebbe poi ammantata di fiamme, ultimando la sua vendetta con l'annegamento in scena dei suoi due figlioletti. In evidenza il Nunzio di Sebastiano Colla che rafforzava l'efficace coro in abiti *dark*. *Gigi Giacobbe*

Il calderone della vendetta

VOLEVO DIRTI, di Sabrina Petyx. Regia di Giuseppe Cutino. Con Serena Barone, Ester Cucinotti, Caterina Marcianò, Sabrina Petyx. Prod. M'Arte-Movimenti d'Arte, PALERMO.

La compagnia M'Arte-Movimenti d'Arte di Palermo, vincitrice nel 2003 del Premio Scenario con *Come campi d'arare*, è in scena con la sua ultima produzione, una generosa prova di teatro d'attore, ovvero lo spettacolo *Volevo dirti*, realizzato in col-

laborazione con Palermo Teatro Festival e La città del teatro di Cascina. Gli spettatori vengono fatti entrare insieme poco prima dell'inizio e si trovano di fronte quattro donne ferme, algide, sprezzanti e ieratiche: Irene, Agata, Tina e Lucia. Dopo pochissimi minuti inizia un rito che dura circa un'ora e che racconta di un uomo e di una vendetta: rito pagano che si ultima con l'uccisione della vittima sacrificale, colpevole di aver amato e ancora amare quell'uomo. Vendetta consumata fredda in cui tutto finisce proprio com'era cominciato, e nessuna consolazione è lasciata allo spettatore. La storia è molto semplice ma la tessitura drammaturgica che ne ha fatto Sabrina Petyx, la rende un meccanismo articolato i cui congegni e particolari appaiono piano piano, accogliendo progressivamente il pubblico all'interno di uno scenario domestico meravigliosamente gotico, fatto di silenzi, di poche e significative parole. La regia di Giuseppe Cutino, che gestisce con sapienza l'impressionante presenza delle quattro attrici, riesce a esaltare ancor di più questo scenario arricchendolo di elementi, anche coreografici, e di suggestioni che riempiono la scena, abitandola completamente. Gli elementi scenografici, d'altra parte, sono essenziali, minimi, e tutto ruota attorno a una pentola, che diventa un po' calderone, un po' altare sacrificale, e ad alcuni ventagli usati ossessivamente dalle protagoniste. Il linguaggio, che fa ampio uso del dialetto siciliano, risulta però chiaro e comprensibile, proprio per la sua asciuttezza ed essenzialità. Uno spettacolo che appare dunque ottimamente realizzato e nel quale gli spettatori possono ritrovare i segni tipici della Sicilia più profonda, nascosta, estrema nell'amore come nell'odio, ma anche capace di cenni espressivi e densi di significato. Da vedere. *Mario Nuzzo*

Ciampa diverte e commuove

IL BERRETTO A SONAGLI, di Luigi Pirandello. Regia di Mauro Bolognini ripresa da Sebastiano Lo Monaco. Scene di Helena Calvarese. Costumi di Giuseppe Avalone e Cristina de Rold. Luci di Giuseppe Distefano. Musiche di Giovanni Zappalorto. Con Sebastiano Lo Monaco, Maria Rosaria Carli, Matilde Piana, Claudio Mazzenga, Franca Maresa, Rosario Petrix, Ylenia Vasile, Viviana Larice. Prod. Sicilia Teatro, MESSINA.

«Non sono io che ho una grande passione per Pirandello, è lui che ha una grande passione per me e mi chiede di interpretare le sue opere». Così ironizza Lo Monaco: un autentico amore per l'autore siciliano, un calarsi nelle opere pirandelliane, senza stravolgerle, ma semplicemente leggendone la grande attualità. Con questo spirito l'attore e regista si è accostato ancora una volta a un classico *Il berretto a sonagli*: una lettura meno grottesca del consueto di un personaggio "mitico", affrontato da tanti grandi del palcoscenico. Una lettura aderente a quella originaria, quella affidata ad Angelo Musco. E così Lo Monaco, riprendendo la regia semplice, fluida ed efficace con cui Bolognini aveva portato in scena il dramma pirandelliano, sempre con l'interpretazione dell'attore siciliano, tratteggia una versione dello scrivano tradito - che sa di esserlo ma vuole difendere apparenze ed anima ferita - a tratti esilarante, con venature malinconiche, certo, ma non soltanto grottesche, con quella umanità ed arguzia che traspare dalle sue parole. Un mattatore in scena, con grandi doti di improvvisazione, che permettono di inventare senza sovvertire il senso del discorso, divertire ma senza dimenticare il dramma di una vita che è rappresentazione. Come sempre in



Nella pag. precedente un'immagine da *Chantecler*, di Edmond Rostand, regia di Amando Pugliese; in questa pag. le interpreti di *Volevo dirti*, di Sabrina Petyx, regia di Giuseppe Cutino.

Pirandello. La ricerca è quella dell'autenticità, dell'aderenza al testo e alle sue motivazioni. Il che non significa mai noia o mancanza di attualità, tutt'altro. E non è solo la forza di una scrittura che ancora è viva, ma anche di una capacità attoriale basata su tempi perfetti, interpretazione in cui sguardi, uso della gestualità e della corporeità, modulazione della voce si fondono. Lo Monaco, dunque, nei panni di Ciampa diverte e coinvolge, supportato da un cast che tratteggia con abilità i diversi "tipi" evidenziati dal testo, in cui spicca Maria Rosaria Carli, viscerale ed emozionante nel ruolo della moglie tradita. *Paola Abenavoli*

Pochade con il finto morto

IL POVERO PIERO, di Achille Campanile. Regia e scene di Pietro Carriglio. Costumi di Paolo Tommasi. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Matteo D'Amico. Con Giulio Brogi, Magda Mercatali, Rosalina Neri, Nello Mascia, Anna Gualdo, Nicola Pistoia, Aldo Ralli, Eva Drammis, Donatella Liotta, Pierluigi Corallo, Massimo De Rossi, Eleonora Vanni, Aurora Falcone, Paolo Triestino, Oreste Valente, Irene Scaturro, Antonio Raffaele Addamo, Franco Barbero, Leonardo Marino, Sergio Basile. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

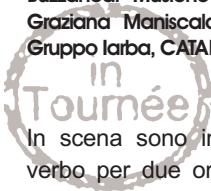


Fregiandosi della prima proposta del testo integrale, che prevede ben ventidue personaggi, la produzione del Biondo aveva tutti gli elementi per candidarsi a fare autorità nel ristretto novero delle messinscene dell'umorista romano. La vicenda ruota intorno alla morte presunta di Piero, di cui si piange - fin troppo - la dipartita già dall'alzarsi del sipario, e ai conseguenti riti funebri, celebrati nell'ossequio di convenzioni ineludibili quanto manifestamente assurde. Prematuramente scomparso, il poveretto aveva chiesto che la comunicazione della dipartita venisse data a

esequie avvenute: prescrizione che i familiari più stretti intendono pure rispettare, ma che per un'innunerevole, estenuante serie di vicende al limite del surreale, degne della migliore tradizione della *pochade*, risulta ovviamente impossibile osservare. Lo spettacolo palermitano, impaginato con mano sicura e scanzonata da Carriglio, è opportunamente giocato tutto sopra le righe, dalla vistosa, calligrafica scena, in aria di modernariato, ai sontuosi, sfarzosi costumi e alle musiche ammiccanti. Elogiare tutti gli interpreti, poi, risulta quasi riduttivo, se si considera che a fianco degli ironici, irresistibili protagonisti, Brogi e Mercatali, figurano una pletera di attori (la Neri e la Gualdo, Mascia e De Rossi, Ralli, Triestino e Basile, per citare solo i più noti, ma tutti firmano prove maiuscole) che cesellano altrettanti cammei con perfetto dominio dei tempi della commedia. Il guaio è che, una volta finito il primo tempo, quando Piero rivela la sua morte presunta, tutto è stato già detto e il gioco degli equivoci e delle sorprese, degli incidenti e degli imprevisti diventa scontato: la risata franca e spontanea cede il posto al sorriso di circostanza, mentre si rimpiange che l'azione non proceda più celermente. E così come il sorriso bonario dell'autore non si carica mai di considerazioni critiche nei confronti di un mondo ridicolo e insensato, altrettanto fedelmente lo spettacolo stempera il gioco del meccanismo comico e priva del meritato risalto la conclusione, nel segno dell'irridente apparizione di un *deus ex machina*: che qui è soltanto un operaio dell'impresa elettrica, pronto a prestare al povero Piero il suo montacarichi. Per volare via, verso altre regioni, lontano dalla ragione. *Giuseppe Montemagno*

La vendetta di donna Mara

DOLLIRIO, testo e regia di Nino Romeo. Scene e costumi di Umberto Naso. Luci di Franco Buzzanca. Musiche di Franco Lazzaro. Con Graziana Maniscalco e Nino Romeo. Prod. Gruppo Iarba, CATANIA.



In scena sono in due ma a profferire verbo per due ore è solo lei: Graziana Maniscalco negli abiti di Mara. Una giovane donna cui la mafia ha ammazzato padre e madre senza un motivo. Il boss del quartiere si chiama Dollirio, che sta

per don Lirio (impersonato dallo stesso Nino Romeo, regista e autore del caustico testo) e Mara pensa che, entrando nelle sue grazie, riuscirà a compiere la sua vendetta. Ma i fatti evolvono in maniera diversa, perché don Lirio è del tutto estraneo a quegli omicidi e perché la donna, dopo un praticantato come cameriera in casa del boss, prenderà le redini della famiglia diventando lei stessa il capomafia. Un'ascesa inarrestabile la sua. Prima amante del boss e poi moglie di suo figlio, faccendiera e imprenditrice degli affari di famiglia e infine promotrice dei nuovi metodi mafiosi, intrecciati col mondo finanziario, economico e politico. E, dopo quasi trent'anni di vita spavalda, la donna vomiterà a quel muto individuo ormai paralitico di non essere stata uno stinco di santo, perché ha fatto cornuto lui e suo figlio, prendendosi i più indicibili piaceri con chicchessia. Una futile vendetta la sua perché si renderà conto d'aver fondato la sua causa sul nulla. Recitato in uno stretto dialetto etneo con idiomi ennesi e nisseni, misto alla lingua italiana, con questo *Dollirio* Nino Romeo prosegue il suo percorso di innovativo drammaturgo siciliano, lasciando sempre lo spettatore attonito e avendo accanto a sé una superba attrice, Graziana Maniscalco, nella vita pure sua moglie, in grado di dare corpo e anima ai suoi versi, rendendoli micidiali e roventi. Claustrofobica la scena di Umberto Naso, arredata da sedie di varie fogge, con due quinte laterali nere che s'illuminavano per i cambi d'abito della Maniscalco, avvolta dalle musiche intime di Franco Lazzaro. *Gigi Giacobbe*

Un tesoro di parole

IL TESORO DELLA ZISA, di e con Vincenzo Pirrotta. Musiche di Emanuele Esposito. Prod. Frontisterion Associazione culturale, PALERMO.



Il tesoro della Zisa è uno di quegli spettacoli che non necessita di un teatro per essere rappresentato; non stupirebbe imbattersi in una sua messinscena all'aperto, in un'affollata strada cittadina, oppure in una piccola stanza di una casa di campagna. Così una sedia e una spada di legno sono i pochi elementi che compongono una scenografia essenziale, in opposizione al flusso con-



tinuo di storie, narrate da un Pirrotta instancabile e trascinate nella sua camicia bianca che gronda sudore. Il tesoro della Zisa è un tesoro fatto di parole, così come l'omonimo spettacolo di Pirrotta, che affabula, con la sua lingua prepotente e a tratti incomprensibile, lo spettatore, condotto nella Sicilia e nelle sue tradizioni, luogo di intreccio di radici greco-arabe del mondo mediterraneo. Pirrotta è un attore dalla figura imponente e con il solo uso della voce, accompagnato da gesti forti e netti, quali il roboante battito del piede, si sostituisce alla scarna ma suggestiva scenografia. Il finale che narra, in forma di "cunto" lo scontro tra Achille ed Ettore davanti alle mura di Troia, allontana l'attenzione dall'isola e dai personaggi che pullulano le sue storie e questo è forse l'unico neo di uno spettacolo denso e potente, che ci fa immergere in una Palermo verace e sanguigna, una Palermo di grida, mare e pescatori. L'uso della voce, quasi fosse uno strumento musicale d'impressionante potenza e tonalità, diventa congegno al quale si affida questa ricerca di storie, questo pescare prepotente nella memoria di una cultura arcaica e primitiva, per offrire al pubblico una varietà di vicende umane talora divertenti e surreali. *Marco Menini*

Disoccupati beckettiani

SUTTA SCUPA, di e con Giuseppe Massa e Giuseppe Provinzano. Regia di Giuseppe Massa, Fabrizio Ferracane, Giuseppe Provinzano. Prod. Compagnia Suttascupa - Teatro Garibaldi, PALERMO.

Ci deve essere un segreto sottile nel lavoro di Giuseppe Massa e Giuseppe Provinzano, insieme sulla scena, nel fortunato *Sutta Scupa*. Lo spettacolo della compagnia palermitana omonima è nato al centro sociale ex-Carcere di Palermo e adesso è in tournée in Italia e in Europa. In punta di piedi sul precipizio del fare quotidiano e della banalità, i due attori salvano la scena con una partitura del corpo e una voce extra-quotidiani. Una traccia registrata contribuisce a rompere l'illusione della finzione scenica e a rendere vibrante il montaggio delle azioni. Si è parlato del tema dello spettacolo, dell'attualità del contenuto che sembra richiamare, in chiave beckettiana,

l'attesa di un lavoro per due poveri diavoli. In realtà il tentativo di seguire un filo rosso nell'evoluzione di *Sutta Scupa* si perde nell'iterazione di alcune scene che esplodono, ora della poesia, ora nella più terrena disperazione. Così Giovanni e Vitu esprimono con i loro monologhi-dialoghi una necessità che dalla vita sfocia nel teatro per tornare alla crudeltà dell'esistenza. Parlano una loro "lingua", il siciliano, che paradossalmente non li marginalizza, ma li rende personaggi fuori dal tempo, evocativi. Nato come uno studio, lo spettacolo è cresciuto gradualmente nel confronto con gli spettatori, che captano un messaggio universale nella personalizzazio-

ne delle emozioni e dei sentimenti. Una partita a carte su un cubo di metallo diventa concerto e coreografia di voci e di corpi. Alla base elementi semplici, che si rimescolano all'infinito come i numeri e le note musicali dando vita a nuovi percorsi e interpretazioni. Uno spettacolo forse da non giudicare nel bene e nel male in questo momento, ma da ascoltare e da attendere. C'è paura, c'è tre-more, c'è speranza in Massa e Provinzano, il pregio dei quali risiede sicuramente nella costanza e nella passione di fare un teatro che non vuole essere precario, ma diventare l'essenza di un mestiere e di un percorso professionale. *Claudia Brunetto*

testo e regia della Dante

BALLANDO CON LE SCOPE il cha-cha-cha della solitudine

Possono la frenesia dei movimenti, il sudore grondante, una scena poco più che disadorna e gli oggetti di un'umile quotidianità produrre pura e altissima poesia? La risposta è indubbiamente affermativa, se a combinarli è la fantasia alchemica di Emma Dante. Interpretato da Gaetano Bruno, presenza ormai abituale negli spettacoli della regista palermitana, *Il festino* è un monologo che parla di due fratelli gemelli, Paride e Jacopo. A raccontare dell'uno e dell'altro, morto da qualche anno, è Paride. Una festa solitaria per il suo trentanovesimo compleanno e una lettera di auguri ricevuta dal padre (andato via di casa quando i due bambini erano ancora piccoli) costituiscono l'occasione del racconto. L'atmosfera - tra festoni, palloncini colorati e un quadrato di luci intermittenti che sembra delimitare lo spazio libero e, nello stesso tempo, claustrofobico dei ricordi - dovrebbe essere gioiosa, ma, al contrario, si percepisce immediatamente come malinconica e per certi versi sinistra. Paride e Jacopo, in qualche modo, sono l'uno il doppio dell'altro, ma il primo è padrone schizofrenico del suo corpo, il secondo, invece, non può camminare. L'altalena dei ricordi porta a galla eventi del passato e Paride ci sguazza, scambiandosi col suo doppio, giocandoci, e prendendolo in giro al punto di non capire nemmeno più lui se dei due è l'altro o se stesso. Nel suo sgabuzzino, a metà tra un penoso luogo di reclusione e uno struggente "rifugio della memoria", scarta il regalo di compleanno ricevuto dal padre: otto scope. Ecco allora che lo stanzino si riempie di amici immaginari, allegri e spensierati: Guendalina, Giangaspere, Vincenzo, Antonella, Carola, Sammy, Ciccio e Carmelo diventano dame e cavalieri d'una danza surreale "guidata" da Jacopo che balla con loro il *cha-cha-cha*, mentre Paride gli sussurra all'orecchio parole magiche che permettono alle scope, e non solo a loro, di stare in piedi, in equilibrio. La drammaturgia che sorregge lo spettacolo, tutto sommato, è piuttosto esile e non particolarmente strutturata; però, come sempre nel teatro della Dante, lascia spazio a un eccellente lavoro sull'espressività dell'attore (l'interpretazione di Gaetano Bruno è davvero straordinaria) e su una scrittura scenica di fortissimo impatto emotivo, capace come poche di far parlare le immagini e le emozioni che da esse derivano, e di addentrarsi profondamente nelle pieghe più recondite dell'animo umano, evidenziandone miserie, grandezze, disagi che sono di tutti noi. *Stefania Maraucci*

Nella pag. precedente una scena di *Il povero Piero*, di Achille Campanile, regia di Pietro Carriglio; in questa pag. Gaetano Bruno in *Il festino*, testo e regia di Emma Dante.

IL FESTINO, testo e regia di Emma Dante. Luci di Antonio Zappalà. Con Gaetano Bruno. Prod. Compagnia Sud Costa Occidentale, PALERMO



Milano/Parma/Reggio



Risvegli di primavera?

di Domenico Rigotti

Risveglio di primavera? La domanda riguarda Milano che dovrebbe essere (lo sarà mai?) la capitale del teatro-danza mentre continua a essere solo la patria svagata della Moda. Rispondo, per non complicarmi la vita, «forse che sì, forse che no». Forse che no perché non bastano le solite rassegnucole (ma il termine non vuole affatto essere dispregiativo) messe in vetrina, magari con entusiasmo e coraggio. E pochi soldi. Penso a Danae (che danza, lo dice l'insegna, al femminile) e penso a Uovo (che cerca ciò che di stimolante può venire d'Oltralpe e in qualche caso il bersaglio è centrato). E potrei aggiungere l'ormai collaudata e periferica Adda Danza (quest'anno a privilegiare, e a scolorire alquanto la rassegna, i nomi di casa nostra; per carità, qualcuno nobilissimo). Forse rivolgendo lo sguardo al Teatro degli Arcimboldi, non certo per il passaggio del mitico (ma ahinoi oggi un po' in panne) Bolscioi moscovita (puro kitsch con la riesumata *La Fille du Pharaon*, più interessante *Limpido ruscello* il balletto di Sciostakovic proibito da Stalin), se il teatro ha mostrato i muscoli, è stato per la presenza del vulcanico Mister Jones. *L'agit prop* del teatro danza americano Bill T. Jones che, con la sua multietnica e sorprendente compagnia, in precedenza aveva fatto tappa anche a Cremona nell'ambito del Festival "La Danza" con uno spettacolo forse drammaturgicamente ancor più riuscito,

certo non meno inquietante (la parte recitata, le parole anche qui in delizioso controcanto alla danza) *Anothanche ning: I bown down*, lavoro in cui il mitico coreografo di colore ci suggerisce di cercare un nuovo rapporto con il divino, magari con il Buddha storico. *Blind Date*, il lavoro presentato a Milano (elaboratissimo, forse fin troppo, tanto che qualche sequenza non ci è risultata molto chiara), è invece un atto d'accusa accompagnato da un grido di dolore, una ferma denuncia contro i falsi patrioti e contro chi commette nefandezze in nome del Creatore. Per dimostrarlo, lo "scandaloso" Bill, pesca anche nel passato, citando amori e dolori (più i secondi dei primi) di due secoli di Storia: dall'Irlanda a noi più vicina (superbo quel brano che lui stesso canta con voce possente!) alla Cina più lontana, dall'Uguaglianza e Fraternità della Rivoluzione Francese al Pentagono. Il punto epico della sua "anomala" story, rappresentato da quel soldato che dopo vario lottare, si inginocchia, si genuflette in nome della fratellanza universale. Come tanti altri spettacoli di Bill il coraggioso impegnati sui molteplici fronti della libertà e del vivere sociale, *Blind Date* blocca la coscienza e ci fa riflettere. Drastica la conclusione. Dice Jones: alle guerre e alle violenze «dobbiamo darci un taglio ovvero bisogna correre ai ripari perché l'umanità non solo è in un vicolo cieco, perché poggia i suoi passi sui corpi di milioni di uomini che in questi anni sono morti per stragi, eccidi, azio-

A Milano, accanto al vulcanico Bill T. Jones con il suo *Blind Date*, si segnalano alcune vivaci e coraggiose rassegne come Danae, Uovo e Adda Danza - Ma è al Reggio Parma Festival che brillano le stelle della scena internazionale: il Mariinskij di San Pietroburgo, il Bejart Ballet Lausanne, lo Zuercher Ballet e soprattutto l'Hamburg Ballet di John Neumeier con *Cinderella Story*



ni belliche». Con ironia (e siamo alle beffarde sequenze finali) aggiunge ancora il coreografo: l'umanità non sarà salvata dai fast food, da Paperino, attenzione: anche i pulcini saranno sacrificati. È un po' soffocato dai richiami visivi, dalle troppe e gigantesche immagini fuorvianti che si succedono sulla scena, dove è tutto un saliscendi di pannelli, scritte a caratteri

cubitali, video ed effetti speciali, ma, nella sua durezza e violenza, *Blind Date* è esempio efficacissimo di teatro-danza.

Da Milano un salto a Sud, ma non molto lontano. Alla "primavera" di Parma e a Reggio Emilia, città dove i rispettivi teatri, leggasi Regio e "Romolo Valli", hanno scelto la strada dell'unione delle forze, del coordinamento territoriale, della cooperazione. Scelto e fatto mettendo in campo un cartellone "senza concorrenza" (si parla del Reggio Parma Festival) che ha portato nelle due località emiliane il fiore della scena internazionale. Sei compagnie fra le quali a spiccare il Mariinskij di San Pietroburgo (sulla scena del "Valli" reggiano con una *Serata Forsythe*, ricca di emozioni), il Béjart Ballet Lausanne, lo Zuercher Ballet. E ancora l'Hamburg Ballet di John Neumeier, che al Regio di Parma ha raccolto successo offrendo *Cinderella Story*, mai visto finora in Italia. Opera degna d'interesse (per questo ci va di spendere qualche parola), perché il Maestro del *dance-drama*, privando il celebre balletto di Prokofiev della solita stilizzazione fiabesca, attualizza la vicenda costruendo un *plot* di straordinaria sintesi espressiva e ne ricerca la complessità psicologica. *Cinderella Story* a risultare, tra sequenze dove il coreografo esercita tutta la sua intelligenza (magari strizzando l'occhio al *tanztheater* e alla Bausch; il lavoro è del 1992) e momenti meno efficaci, un balletto sulla ricerca di se stessi e sulla crescita. Una doppia ricerca di sé perché tanto la protagonista come il Principe acquisiscono lo stesso peso. Il

caso fa incontrare due creature: tutte e due presentano le caratteristiche della persona emarginata. Cenerentola a causa del nuovo matrimonio del padre e della cattiva condotta della matrigna e delle sorellastre. Il Principe perché vittima di una corte che l'annoia e lo carica di inquietudini come il Sigfried del *Lago dei cigni*. Sembra trattenere in sé, il *dance-drama* di Neumeier, qualcosa del *Leonce e Lena* di Büchner. Il disgusto della vita, l'eccesso, l'innocenza della giovinezza. Sono, Cinderella e il principe, due persone che volano e che si cercano, senza saperlo. Si appartengono entrambi, questo - dice il coreografo - è stabilito. Come per tutti i lavori di Neumeier, la lettura è complessa. L'immagine di Cinderella acquista anche qualche coloritura shakespeariana. Il coreografo sembra tirare in ballo *Re Lear*, là dove Cinderella, a differenza delle sorellastre "viste" come Goneril e Regan, prova ripugnanza nell'esternare i propri sentimenti al padre, e dunque acquisisce qualcosa di Cordelia. O persino *Amleto* là dove la protagonista ci appare brusca, respingente e quasi aggressiva. Ma sono intellettualismi d'artista che non ci toccano. O ci toccano senza colpirci più di tanto. Ciò che conta è che *Cinderella Story* trascende dalla banale rivisitazione dei titoli classici. È opera ricca di intelligenza e interpretata dalla compagnia amburghese con gran classe. Soprattutto dai due protagonisti: una straordinaria Silvia Azzoni e un non meno eccellente Alexandre Riabko. ■

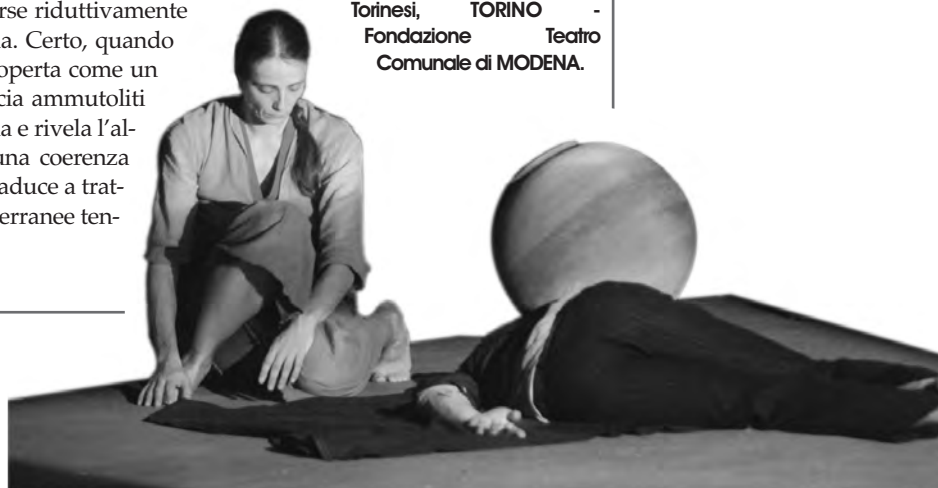
Raffaella Giordano

RESPIRO E AMORE lo scandalo della presenza

«Questa solitudine nasce nel respiro», dichiarava Raffaella Giordano due anni fa a proposito del bellissimo *Tu non mi perderai mai*, ritorno a una solitudine scenica accompagnata da "voci di vivi e di morti" dopo due lavori di impianto corale. E di nuovo tutta corale è *Cuocere il mondo*, ultima creazione della coreografa torinese modulata, come il "solo" precedente, in un unico piano sequenza scandito da un ritmo che non conosce strappi. Un ritmo che, nella sua regolarità fisiologica, riecheggia quello del respiro, scontrandosi violentemente con abitudini percettive tarate su equilibri compositivi qui radicalmente ignorati. Da sempre alla ricerca di una potenza espressiva generata dal prendersi a cuore cose e persone, Giordano prosegue, in compagnia di sei complici, un'indagine sull'amore come strumento di trascendenza che evoca le figure rilkiane degli amanti intenti a «consumare un po' la soglia di casa già vecchia, / anche loro, dopo i tanti di prima / e prima di quelli di dopo... leggeri». Alla cerimonia *in absentia* di *Tu non mi perderai mai*, si sostituisce qui lo scandalo della presenza, dello sguardo ricambiato, del contatto, di un lungo abbraccio muto. Eppure anche in *Cuocere il mondo* si insinua la questione dell'assenza: quella di un mondo che va sparando (o da cui l'uomo si sta sempre più assentando), un mondo fatto di stoffe e terracotte, di cose dicibili, manufatti in cui si avverte, appunto, l'impronta della mano che li ha modellati... e insieme all'assenza si insinua anche lo spettro della nostalgia verso una purezza originaria ormai inattingibile, una condizione affidata forse riduttivamente a una bellezza raffinatamente ruvida. Certo, quando la coreografa si cancella sotto una coperta come un pensiero dimenticato, la visione lascia ammutoliti per l'ardire con cui lambisce l'enigma e rivela l'altezza della sfida. Ma il rischio di una coerenza compositiva fin troppo esplicita si traduce a tratti in una monotonia insidiata da sotterranee tentazioni consolatorie. *Andrea Nanni*

CUOCERE IL MONDO, di Raffaella Giordano. Suono di Lorenzo Brusci/Imet. Luci di Bruno Gouberf. Con Aurélien Zouki, Elisabetta Sbiroli, Fabio Pagano, Raffaella Giordano, Olivier Mallinzi, Paola Comis, Valentino Infuso. Prod. Sosta Palmizi, CORTONA - Théâtre Garonne, TOLOSA - Théâtre les Bernardines, MARSIGLIA - Festival delle Colline Torinesi, TORINO - Fondazione Teatro Comunale di MODENA.

In apertura una scena di *Cinderella Story* dell'Hamburg Ballet; in questa pag. in alto, Donald Shorter in *Blind Date*, di Bill T. Jones (foto: Paul B. Goode); in basso Raffaella Giordano, autrice e interprete di *Cuocere il mondo* (foto: Rolando Paolo Guerzoni).



Yasmeen Godder

È una guerriera della danza, Yasmeen Godder. Un'amazzone scontroso che affronta gli incubi più violenti del suo (e del nostro) inconscio con le armi di un corpo preciso e superallenato, ma soprattutto con la forza di un immaginario affollato di simboli e citazioni, mostri e visioni. Nata a Gerusalemme nel 1974, cresciuta a New York e tornata per amore in Israele (a Jaffa, dove ha fondato la sua compagnia), da qualche anno sta seminando in giro per l'Europa e gli Stati Uniti spettacoli che non hanno nulla di accomodan-



Sembra uscita da un bestiario medievale la creatura metà umana e metà ferina che apre e chiude il nuovo spettacolo di Yasmeen Godder, trentaquattrenne coreografa israeliana cresciuta a New York e tornata otto anni fa in patria, dove ha fatto incetta di premi conquistando in pochi anni una visibilità internazionale. «Sono cattiva, dunque sono», suona programmaticamente il titolo della creazione presentata in prima nazionale al Teatro Comunale di Ferrara: ma più che a essere cattiva Godder sembra interessata a raccontarla, la cattiveria, e

IL SORRISO E LA ZANNA o la cattiveria del quotidiano

te. È il caso anche della sua ultima creazione, *I'm mean, I'm*. Un manifesto già dal titolo, ironicamente cartesiano, a segnalare il paradosso di un approccio razionale a quanto c'è di più irrazionale. Nascosta dentro la maschera di un leone ringhiante, Godder interpreta se stessa, ovvero la coreografa impegnata in un feroce corpo a corpo con il processo creativo. Che significa anche violentare, sottomettere, umiliare i suoi compagni di lavoro, spinti a loro volta a fare lo stesso l'uno con l'altro. Corpi-veicolo di una condizione umana che ci riguarda tutti e che Godder disegna con emozionante semplicità, senza temere di passare per ingenua. Ha ben compreso (e rielaborato) che la nostra è un'epoca dove la violenza e la sua rappresentazione si sovrappongono in un corto circuito che confonde significato e significato. E che quindi le domande, quelle serie, è necessario formularle in modo esplicito. Ecco allora una partitura impeccabile volutamente sporcata da una sovrabbondanza di linguaggi (dal pop all'horror) e di stili (butoh, contact) nel segno di una spudorata teatralità. *I'm mean, I'm* è la confessione di una danzatrice errante che fruga nella contraddizione e ha il coraggio della provocazione diretta. Come ogni vera *bad girl* nasconde imprevedibili vulnerabilità. Ma ce le mostra solo alla fine, quando esce dalla pelle di leone e si allontana dalla scena coprendosi con le mani il seno nudo. *Sara Chiappori*

per farlo abbandona ben presto il promettente cifrario allegorico iniziale dedicandosi a repertare le evidenze di una quotidianità in cui ogni sorriso scopre una zanna. L'incubo della violenza, personale e collettiva, si insinua in ogni gesto, sottolineando la banalità del male che lega saldamente il secolo appena iniziato a quello precedente. La scena del crimine è un non-luogo (ormai abusato equivalente visivo della spaesatezza che caratterizza questo tempo) in cui si incrociano fragilità e crudeltà di quattro figure (tre femminili e una maschile) che nell'anonimia e gratuità delle loro azioni sembrano inseguire una tacita legittimazione a farsi voce di un presupposto sentire comune. Ma in un'Europa che stenta a individuare i propri nemici - a differenza di quanto succede sia in Israele che in America, rispettivamente patria naturale e patria adottiva della coreografa - il dettato godderiano rischia di arenarsi in una dimostratività che non risparmia neanche la sfera amorosa. E se sul versante tematico la partitura coreografica si appiattisce su un'attualità di sapore massmediatico, sul versante formale il ricorso a un grottesco che strizza l'occhio ai film dell'orrore

implode in una miscela che, nell'oscillare dal freddo dell'analisi al caldo della sintesi, finisce per risultare tiepida. Non basta una *contact* sgarbata condita con mani artigliate stile butoh e smorfie *cartoon* a dar vita a un linguaggio capace di indurre nel pubblico disagio, commozione e spavento. Forse ci vorrebbe più cattiveria. *Andrea Nanni*

I'M MEAN, I AM, coreografie di Yasmeen Godder. Musiche di Keiji Haino. Drammaturgia di Itzik Gili. Scene di Oren Sagiv. Costumi di Maayan Goldman. Luci di Avi-Yona Bueno (Bambi). Maschere di Alona Rodeh. Con Yasmeen Godder, Maya Weinberg, Eran Shanny, Dana Yahalomi. Prod. Yasmeen Godder, GIAFFA - Centre Nationale de la Danse, PARIGI - Hebbel am Ufer Theater, BERLINO.

Biennale Danza

Tra scandali mediatici *Body & Eros* di Ismael Ivo

Bersaglio centrato? Sicuramente l'attenzione dei media non è venuta a mancare quest'anno alla veneziana Biennale Danza. Galeotto il suo tema "vischioso" e soprattutto la sua ruggente insegna. Il corpo anche in questa occasione a essere il protagonista privilegiato. Se nella sua direzione triennale Ismael Ivo nel 2005 era partito con *Body Attack*, ovvero l'indagine del corpo come arma di offesa e di difesa, poi nel 2006 era passato a *Underskin*, il corpo vale a dire sotto pelle nei suoi processi fisiologici ed emotivi, per l'edizione 2007 ha scelto il territorio del desiderio, e così ecco *Body & Eros*, il corpo come sede dell'eros. Un tema quello dell'eros, e non possiamo dargli torto, che per il coreografo di colore Ivo è «profondamente ancorato al nostro tempo, anzi è lo specchio dell'oggi». E allora ecco l'eros declinato sotto tutte le più varie, bizzarre forme. E tanto meglio, poi, se gli spettacoli apparivano circondati da un alone di scandalo. Ecco la pen-

sata di Ivo, quanto felice non si sa, ma utile per riempire colonne di giornali: mettere provocatoriamente alcuni ballerini e se stesso all'asta, a "battere" la *chamade* televisiva Rosanna Cancellieri. Quanto poi fosse il valore artistico degli spettacoli, la risposta è dubbia. Non certo a suscitare entusiasmi, e critiche positive, lo spettacolo d'apertura *Flowers flow, time congeals* della compagnia nipponica Batik, "scandalosamente" mediocre per qualità drammaturgica firmata da Ykuyo Kiroda e dove un gruppo di *jeunes filles en fleur* si esprime danzando non più sulla spiaggia proustiana di Balbec, ma entro una sorta di grande gabbia. In candide tunichette virginali prima, poi abbandonate per dedicarsi a grotteschi numeri circensi o da night (la liberazione dei sensi?). Sulla scena le vergini folli a replicare movimenti e stilemi di un teatrodanza occidentale che ha ormai fatto il suo tempo. Anche quest'anno la calata dei giapponesi è stata vistosa. Ecco il recidivo Fuyuki Yamakava il cui happening sinestetico *Spontaneous Core*, chiassoso e volgaruccio, è parso imbarazzante anche agli stessi organizzatori. Ed ecco, presenza almeno essa più rilevante, lo sconosciuto Kaihi Moriyama (ma al suo paese considerato un piccolo idolo televisivo) a cimentarsi con buona tecnica e forte espressività nel conturbante "solo" *The Velvet Suite*: storia d'amore notturna di una creatura più bestiale che umana sulle note struggenti di un violino. Ben altra attrattiva a suscitare invece *The Erotic Body* della serba Marina Abramovic. E qui passiamo nel campo della pura *performance*, di cui l'artista serba è maestra apprezzata. Una sorta di *Via Crucis* laica dove le "stazioni" si fermano a tredici, ma ciascuna offre raggelanti emozioni. Il dolore, l'amore, la solitudine, anche la perversione sessuale fissate in istantanee in movimento che rivaleggiano, in virtù della Abramovic e dei suoi cosmopoliti *performer*, con la macchina fotografica di un Cartier Bresson. In vetrina, la raffinata proposta, nel magnifico spazio delle Tese in una quieta atmosfera metafisica, dove il visitatore-*voyeur* non è certo andato incontro all'*hard* che stava nel titolo. Quell'*hard* che forse "abitava" in altri spettacoli che ci sono sfuggiti. Forse nell'argentino *Tango Toilet* di Rodrigo Pardo. Forse in quel *Messiah Game* del tedesco Felix Ruckert, che in certi ambienti ha sollevato scandalo prima ancora della sua visione per il suo riferimento a episodi evangelici riletti in chiave sadomasochistica. Idea prima ancora che scandalosa, infantile. Domenico Rigotti

Erodiade/Barucchieri

"Solo" con testa di profeta

Sempre più spesso, nel continuo dialogare tra le arti che contraddistingue il teatro-danza, i ballerini si cimentano nella recitazione con esiti altalenanti. Buona invece risulta la prova fornita da Elisa Barucchieri, allieva di Susanne Linke e Danio Manfredini, che ha presentato *Erodiade I*, terzo quadro di un trittico ispirato all'iconografia del tardo Rinascimento e del primo Barocco in cui è impegnata da anni. Non era certo facile rendere credibilmente il testo ispirato alla celebre madre di Salomè, anche perché la Barucchieri ha scelto quello sulfureo e disperato di Testori, magnifico delirio erotico contrassegnato da parole sontuose e plebee. Al loro fiammeggiare la danzatrice accosta un'affascinante scansione coreografica che si cristallizza prima intorno a un trono rifulgente d'oro e poi con epicentro un tavolo ricoperto da drappi viola e da petali di rosa e su cui spicca la testa mozzata del profeta Jokanaan. Un sommesso furore barocco, a cui dà un magistrale contributo il lavoro sulle luci di Francesco Catacchio, caratterizza una proposta che si fa ipnotica grazie a un movimento che spesso ha lentezze *butoh* - ammaliante il lento incedere verso il proscenio con la protagonista trasformata in donna insetto - mentre rivisita danze rinascimentali con accenni sensuali. Gesti minimi si alternano ad avvolgenti spirali, un che di algido viene negato da momenti emotivamente forti come quello in cui Erodiade sembra portar il capo del suo irraggiungibile profeta. Si crea un fecondo connubio tra il

ERODIADE I, ideazione e creazione di Elisa Barucchieri, Francesco Catacchio, Anna Moscatelli. Con Elisa Barucchieri e Riccardo Spagnulo. Prod. ResExtensa, BARI

dramma testoriano, moderna bestemmia in nome dell'amore, e questa sua messa in scena che mescola suggestioni antiche e contemporanee, che nello stesso tempo lo "tradisce" e lo esalta. Un risultato interessante e di notevole qualità, oltre che molto seducente, che premia il lavoro di una artista di talento. Nicola Viesti

Nella pag. precedente un'immagine da *I'm mean, I am*, di Yasmeen Godder; in questa pag., in alto, Fuyuki Yamakava in *Spontaneous core* (foto: Hiroki Obara); in basso, Elisa Barucchieri, ideatrice e interprete di *Erodiade I*.



Firenze

MITI E CAVALLI a Fabbrica Europa

Una prima italiana (*Daphnis et Chloè*) e una assoluta (*Symphony of psalms*) per Lucinda Childs, protagonista indiscussa della stagione della mitica avanguardia americana anni Settanta. Se il suo linguaggio, negli anni, si è - fatalmente - "normalizzato", la Childs si conferma maestra di un tipo di spettacolo in qualche maniera "totale": soprattutto nella coreografia della celebre partitura di Ravel, coreografia che affianca stili diversi, ma prende la forma anche di una creazione in cui la componente visiva e scenica è essenziale. In un contesto in cui il violento contrasto cromatico arriva a dare vitalità e drammaticità al gioco e all'atmosfera del balletto, la scultura-scenografia rotante di Roland Aeschlimann assume il ruolo, oltre che di una "presenza", di un vero e proprio personaggio: quello del dio Pan, che domina tutta la vicenda fatta di amori, passioni, inganni e prigionie. La creazione spaziale e soprattutto visiva mantiene un peso fondamentale anche nella più compatta e sobria *Symphony of psalms*, contrappunto in grigio e nero, di corpi e movimenti, di rigorosa astrazione lineare e geometrica, dove le luci creano momenti di estremo fascino e bellezza. Come le accensioni liriche, sempre sobrie, che colgono la poesia di ispirazione religiosa della composizione di Stravinsky. I ballerini di MaggioDanza affrontano con risultati più convincenti il secondo brano, mentre nel *Daphnis et Chloè*, che pure offre numerose - e ben sfruttate - occasioni di singoli pezzi di bravura si avverte qualche difetto di coesione e precisione. Il balletto di Ravel è comunque sostenuto dalla bella prova dei protagonisti, dall'ottimo Pierangelo Preziosa a Margherita Mana a Leone Barilli (Dafni), e soprattutto dalla intensità espressiva di Letizia Giuliani, fragile e dolente Cloe.

Tra coreografia e spettacolo equestre alla *Zingaro* (da cui proviene appunto Eva Schakmundès), *Wild* è un esperimento, sicuramente, di notevole fascino e di grande effetto spettacolare, i cui veri protagonisti sono, di fatto, tre magnifici cavalli bianchi che, alternandosi, hanno "interpretato" tre momenti di questo lavoro di teatro-danza in cui hanno dato un brillante saggio della loro intelligenza e dei risultati di un lungo addestramento. Suggestivo, senza dubbio, l'impatto visivo di questa creazione non sostenuta adeguatamente dagli interpreti umani - il pur bravo danzatore contemporaneo africano Kouassi Konan e la Schakmundès, che - paradossalmente - sono risultati poco "naturali" a confronto con gli imponenti compagni di scena equini. Questo senza nulla togliere alle qualità professionali di lei, abile addestratrice e cavallerizza - ma certo poco in linea con il compito di danzatrice - o di

Konan, che riesce a esprimersi con grande efficacia anche se il linguaggio della sua danza sembra poco adatto a questo esperimento. Tre soggetti protagonisti - cavallo, cavallerizza, danzatore - che corrono su binari paralleli che però sembrano non incontrarsi mai, e quasi mai raggiungere un'armonia e una coerenza espressiva.

All'esito artistico non soddisfacente di questo lavoro contribuisce non poco la musica, urlata e martellante, che poco si addice all'armonica, naturale eleganza

del cavallo e ai valori lirici e poetici inseguiti dallo spettacolo. Rita Sanvincenti

DAPHNIS ET CHLOÈ, musica di Maurice Ravel. **SYMPHONY OF PSALMS**, musica di Igor Stravinskij. Coreografie di Lucinda Childs. Scene e luci di Roland Aeschlimann. Costumi di Yoshio Yabara. Con i ballerini di MaggioDanza. Prod. Teatro del Maggio Musicale Fiorentino - Festival Fabbrica Europa, FIRENZE.

WILD, coreografia e regia di Karine Saporta. Musiche di Jean Kouassi Konan. Con Eva Schakmundès, Jean Kouassi Konan e i cavalli della Compagnie Salam Toto. Prod. Fabbrica Europa, FIRENZE - Pontedera Teatro (PI) - Compagnie Karine Saporta, CAEN.



Incunabula/Cesena

LA CULLA del linguaggio che verrà

Dopo la Biennale e la *Prima stagione* del teatro Comandini nel 2006, trova continuità la vena di curatore di Romeo Castellucci. Il suo *Incunabula* attraversa la materia indefinibile che presiede la creazione, e offre visioni che rivendicano un'impossibilità, quella di giungere a una forma perfetta. Ci si sposta, dunque, sulla fase della concezione, spesso caricata di premonizioni terminali. In *Corps 00* di Cindy Van Acker, il corpo femminile diventa materia per esperimenti di interazione con impulsi involontari e con suoni intermittenti prodotti dal vivo. Il movimento sembra rarefarsi attratto dalla forza di gravità di suolo e pareti, per rifugiarsi nel perimetro di luci che squadrono lo spazio, e la danzatrice si scopre irrorata da elettrodi. È un corpo spinto a una contorsione ininterrotta, che saggia tutte le possibilità di appoggio. È un corpo osteso su una funerea struttura metallica, è un corpo che si disfa in cadute che generano il buio scenico, come un *black out* repentino. Organico e inorganico, per la coreografa svizzera, sono intellettualismi di un passato ormai remoto, e il postumano un paesaggismo di evidenza materiale. La stesso spostamento verso un "prima della forma" percorre la seconda parte della rassegna, forse mettendosi maggiormente al riparo dalla deriva concettuale. *L'Altro sogno* di Raimund Hoghe, già drammaturgo di Pina Bausch, è un ritorno agli anni '60, agli «I remember» del coreografo e interprete tedesco, declinati in lenti e ripetitivi gesti sullo spazio scenico. Dal Vietnam a Martin Luther King, da passetti laterali a caviglie che eseguono minime rotazioni, fino a candeline, bicchieri di latte, fazzoletti rossi soffiati nell'aria, Hoghe racconta di uno spazio personale che rifiuta il privato, rievocando le canzoni di quegli anni quasi sempre in versioni non originali (*Yesterday* con la voce di Joan Baez, per esempio). Dal minuto bisogna tornare al collettivo, sem-





bra affermare Hoghe, passando per una geografia scenica lineare e per momenti di ironica noia. Il francese Boris Charmatz, con *Les disparates*, appare imprigionato nel suo personale codice di movimento. Percosse sul petto, versi inarticolati come schizofrenici, accenni a piroette e ad altri passi di danza mai completati si ripetono sia sul palcoscenico sia su una successiva immagine

filmica discontinua, in cui il danzatore è colto fra *docks* portuali e interni di fumosi bar. Charmatz dimostra che, mutando il contenitore, il risultato non cambia, e l'epilogo che torna dal vivo ci lascia con due figure avvinghiate da un fatidico cordone. È una rassegna rara e necessaria, dunque, questa *Incunabula*. Uno spazio che preserva le idee, che difende un pensiero sul fare artistico, sempre più in fuga dalla canonica suddivisione in generi: pensieri magmatici, che non precipitano in una forma, e che ci aiutano a descrivere l'incessante ronzio della mente che chiamiamo contemporaneo. *Lorenzo Donati*

cinamento rapido!

Playmate: Niente è vero. Tutto è permesso.

A più di vent'anni di distanza, gran parte del nuovo teatro sembra continuare a perseguire lo stesso obiettivo, almeno a giudicare dalla settima edizione del bolognese Festival internazionale sullo spettacolo contemporaneo, intitolata da *Xing Today is ok* (elegante scritta bianca su scomposta verzura selvatica). In entrambi i casi - sia per i Magazzini che per *Xing* - non si tratta di affermazioni formulate in preda a momentaneo e sconsiderato ottimismo, quanto di tentativi di apertura al possibile in prossimità di un limite; e se il possibile è il mondo reale, il limite è la nostra capacità di penetrarlo. Proprio questo tentativo di stabilire un contatto con il fuori di sé, in un continuo gioco a rimpattino con le insidie della forma, sembra essere l'obiettivo già accennato. In questa prospettiva, la diversità dei linguaggi e la molteplicità delle procedure adottate nel tempo dagli artisti appaiono, più che marcatori di singolarità, strumenti di una comune gueriglia mutante.

Esemplare, a questo proposito, l'intervento bolognese di Kinkaleri, che, invece di presentare uno spettacolo, ha proposto per quattro sere «intuizioni sul mondo in attesa che diventino una costruzione compiuta», come recita il sottotitolo di *Wanted*, progetto presentato nella sotterranea Galleria Accursio con la collaborazione di altri artisti (da Romeo Castellucci ai Forced Entertainment). Il risultato, ogni sera diverso, è naturalmente ingiudicabile secondo i consueti parametri critici, ma apre uno spazio di riflessione, sui temi del coinvolgimento e della responsabilità, acco-

gliente e lucidamente utopico. Tentativi di polverizzazione della forma-spettacolo sono anche quelli messi in atto dal norvegese Brynjar Bandlien e dall'ungherese Eszter Salamon, artefici di due quartetti che attraverso un uso estremo della laconicità (il primo, *O*) e del rallenti (il secondo, *Nvsbl*) lasciano intravedere abissi in un tessuto quotidiano colto nel suo continuo s-farsi. E se talvolta la temperatura emotiva cede ai rigori concettuali, per fortuna c'è la felice anarchia di Yves-Noël Genod, autore di "progetti improbabili", che in *Elle court dans la poussière, la rose de Balzac* accompagna il pubblico in

un sorprendente viaggio nell'infanzia (in scena anche un impagabile bambino che incarna a meraviglia il piacere del gioco). Una miscela volatile di umorismo e verità mette a soqquadro le convenzioni suscitando sorrisi increduli, ed è con un (purtroppo) inconsueto senso di gratitudine - per l'invidiabile leggerezza con cui Genod raggiunge l'obiettivo: mettere in comunicazione arte e vita - che si torna a casa.

Andrea Nanni

Nella pag. precedente un'immagine da *Wild* (foto: Agus); in alto una scena di *Les disparates*, di Boris Charmatz; in basso, un'immagine da *Wanted*, di Kinkaleri (foto: Gaetano Cammarota)



Nel 1980 i Magazzini Criminali aprivano il secondo atto di *Crollo nervoso* con questo dialogo tra Joseph Beuys e un'anonima playmate in una camera d'albergo a Saigon:

Beuys: Cosa fai stasera?

Playmate: Ti aspetto, boy. Siamo d'accordo. È tutto ok.

Beuys: È tutto ok. Tutto andrà per il meglio. Obiettivo in avvi-

Andrea Bisicchia, *Pirandello in scena. Il linguaggio della rappresentazione*, Milano, Utet Università 2007, pagg. 232, € 16,00.

Partendo da una storia delle messinscene e mettendo a confronto la ricerca degli studiosi con quella delle analisi registiche, specie quando queste risultano dei veri e propri saggi scritti per la scena, l'autore sottolinea il contributo che il linguaggio scenico ha dato alla "lettura" dell'opera pirandelliana, favorendo lo svecchiamento di certe metodologie critiche e verificando le relazioni che esistono tra gli studi accademici e quelli che preparano l'evento teatrale. L'analisi scende nel dettaglio quando le messinscene sono quelle dei maestri della regia, come Orazio Costa, Giorgio Strehler, Giorgio De Lullo, Giuseppe Patroni Griffi, Luigi Squarzina, Mario Missiroli, Massimo Castri, Luca Ronconi, Anatoly Vasil'ev. Lo studio è teso a dimostrare come le loro interpretazioni siano state spesso stimolo per forme di indagine che, pur utilizzando bibliografie tradizionali, a contatto della scena permettono di scoprire nuovi riscontri oltre che diverse maniere d'approccio al testo. *Pirandello in scena* dimostra come l'apparato, che sta dietro particolari messinscene, abbia lo stesso valore scientifico dell'analisi estetica di una commedia e che si può fare ricerca in maniera diversa rispetto ai canoni tradizionali.

Simonetta Brunetti e Marzia Maino, *Ruzante sulle scene del '900*, Padova, Esedra Editrice, 2006, pagg. 396, € 26,00.

Con il coordinamento di Cristina Grazioli, esce la precisa e accurata catalogazione di tutti i materiali relativi agli spettacoli che sono stati messi in scena su Ruzante. A un rapido inquadramento introduttivo seguono le centosessanta schede che illustrano le messinscene dal 1902 al 2005 in un percorso affascinante che ripercorre anche la storia dello spettacolo novecentesco attraverso gli interpreti e i registi, primo fra tutti Gianfranco De Bosio. Inoltre, le schede, molto curate, sono completate da giudizi critici e da materiale iconografico (foto di scena, bozzetti, locandine), offrendo una ricognizione completa delle rappresentazioni dell'opera di Ruzante.

Louis Jovet, *Ascolta, amico mio*, Roma, Bulzoni, pagg. 80, 2007, € 11,00.

Tradotto in italiano da Dina Saponaro e Lucia Torsello, con una nota di Franca Angelini, in un saggio non sistematico, ma forse proprio per questo folgorante, si penetrava in quello che Jovet chiama il "segreto" dell'attore, segreto da svelare, da testimoniare rivelandolo. Pubblicato postumo nel 1952, apparve dopo appena due anni in traduzione italiana. A distanza di oltre cinquanta anni è sembrato opportuno ripensare con diversa consapevolezza critica a questo scritto. È nata così l'idea di una nuova traduzione tesa a rendere più chiare al pubblico di oggi le intenzioni dell'autore nonché la musicalità, il movimento e la struttura del testo, la cui circolarità interlocutoria e accattivante trasmette, chiarisce, ribadisce un nodo centrale del pensiero di Jovet: l'importanza che per ogni *comédien* ha il pensare le proprie sensazioni nella costruzione della propria consapevolezza esistenziale e artistica.

Gaetano Oliva, *La letteratura teatrale italiana e l'arte dell'attore 1860-1890*, Milano, UTET Università, 2007, pagg. 329, € 26,00.

Un'accurata indagine della radicale trasformazione che maturò in Italia alla fine dell'Ottocento (tra il 1860 e il 1890). Come sottolinea Oliva, infatti, prima era l'attore a dominare, costruendosi

Sulle *Tracce* dell'Odin Teatret

Roberta Carreri, *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, Milano, Il principe costante, 2007, pagg. 218, € 22,00.



L'unica attrice italiana che tutt'oggi fa parte del gruppo di Olstebro, inseritasi giovanissima in una tradizione che aveva già iniziato il suo corso - la ragazza che a ventuno anni fece una scelta per sempre e che Eugenio Barba nella sua lettera introduttiva ricorda come «una piccola Venerdì approdata sull'isola di Robinson» - è oggi un nodo di sapienza espressiva, una pedagoga e un'ironica scrittrice. Del rapporto con Barba conosceremo lungo le pagine del libro la forte relazione di sguardo che il regista-pedagogo ha posto su questa Venerdì, da una parte aiutandola a trovare il proprio linguaggio fuori dai cliché, e dall'altra nutrendosi a sua volta dei preziosi materiali da lei scaturiti e poi diventati elementi compositivi degli spettacoli. Ma altrettanto creativo è lo sguardo che l'attrice ha saputo rivolgere a se stessa, sia interiormente che sul piano della consapevolezza artistica. Con limpidezza la Carreri racconta un *training* fatto di esplorazione, di acquisizione, di fertile "spreco", di nuove grammatiche dell'energia, di pratica degli opposti, e anche di attese e fallimenti. Il testo si completa inoltre di un ampio e analitico corredo fotografico in bianco e nero, una post-fazione di Ferdinando Taviani e una nota della curatrice Francesca Romana Rietti. *Cristina Ventrucchi*

Tutte le storie di Celestini

Patrizia Bologna, *Tuttestorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, Milano, Ubulibri, 2007, pagg. 312, € 23,00.



Dire, come si usa, che il bel libro di Patrizia Bologna "colma un vuoto" non sarebbe giusto nei riguardi di chi ha già dedicato studi e monografie al narratore laziale, né renderebbe giustizia al lavoro della giovane studiosa, che, concentrandosi sul suo soggetto/oggetto d'indagine, seguendolo, raccogliendone dati e confessioni, ha piuttosto stabilito un pieno. Anch'io, come Andrea Porcheddu, Cristina Valentì, Simone Soriani, Concetta D'Angeli, Guido Di Palma, Rodolfo Sacchettini e tanti altri, ho scritto saggi e contributi critici su Celestini e sulla sua drammaturgia, però, avendo avuto sotto mano per tempo, in quanto correlatore, la monumentale tesi di laurea di cui questo libro è sviluppo e compimento, mi sono reso immediatamente conto che fra il mio lavoro e quello di Patrizia c'era una differenza di natura e sostanza. Io, come gli altri critici e intellettuali, studiavo Celestini, lei lo consegnava al lettore. Impossibile pensare alcunché su Ascanio senza confrontare il proprio ragionamento alle pagine di Patrizia Bologna. Una volta che sai che il suo libro esiste, devi necessariamente ricorrerci: è come avere Celestini stesso a disposizione per un tempo infinito. Il libro si compone di quattro parti: la prima nasce da una lunghissima intervista, iniziata nel 2003 e conclusa nel 2005; la seconda affronta il teatro di Celestini, esaminandone i metodi, le tematiche, le forme e le concezioni; la terza analizza tutti gli spettacoli; la quarta è dedicata ai laboratori che hanno reperito e prodotto i materiali utilizzati in *Pecora nera*. La pienezza documentaria di questo lavoro non ha quasi paragoni fra le opere critiche dedicate ad artisti contemporanei, d'altra parte, però, si distacca anche dalla tensione bibliografica che anima le grandi biografie. *Gerardo Guccini*

oteca

a cura di Albarosa Camaldo



L'autore-attore nel Novecento

Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007, pagg. 424, € 28,00.

Il volume tende a costituire un sotterraneo percorso incentrato sulla linea attore-autore che non è solo interprete, né soltanto attore-che-scrive, ma attore creatore anche nel tempo della regia, di cui incorpora i tratti innovativi e salienti. L'analisi muove dall'alternanza eduardiana di maschera e volto, d'affabulazione e silenzi, e procede attraverso la pluralità vocale e metamorfica di Fo, privilegiando una metodologia che sottopone lo stile attorico al microscopio per trarne connotazioni drammaturgiche o registiche. Si passa poi al napoletano sussurrato di Troisi, al toscano blasfemico e interiore di Benigni, alla conversazione multilingue di Moscato: soluzioni artistiche alla crescente difficoltà di comunicare della nostra epoca. La drammaturgia dell'attore-autore è esaminata come testo da sondare anche per mezzo di materiali eterogenei, ma ricchi d'incontri e nodi significativi, sullo stesso versante europeo. Interessanti i colloqui con artisti da cui affiorano sia la provenienza da un teatro minore o sperimentale (la cantina napoletana per Silvio Orlando) sia la ricerca nella tradizione (de Berardinis e Toni Servillo) sia il richiamo al cabaret, al varietà, alla polifonia della Commedia dell'Arte. Per ritornare, direttamente o indirettamente, a Eduardo e a Fo, contaminati con il teatro dell'assurdo (Benvenuti), il teatro epico (Rossi) o con quelle "voci di dentro" che per Moscato e Santagata evocano il personaggio Artaud.



I ricordi di Paola nella saga dei Gassman

Paola Gassman, *Una grande famiglia dietro le spalle*, Venezia, Marsilio, 2007, pagg. 284, € 16,00.

Un quarto di secolo fa Vittorio Gassman diede alle stampe un libro di memorie dolcemente amaro, *Un grande avvenire dietro le spalle*. Oggi Paola Gassman, la figlia, ci consegna la sua storia, che è la storia di tre generazioni di attori, con un titolo che è, ironicamente affettuosa, la parafrasi del titolo paterno. Non, o non soltanto, un'autobiografia, o una saga familiare: piuttosto un andare - come aveva fatto il padre - alla "ricerca del tempo perduto". Per adempiere ad una promessa: «Ricordi, papà? Te lo avevo promesso tanti anni fa, che ci avrei provato; che mi sarei "sforzata"». Nella sua maturità di donna e di attrice, Paola si è dunque "sforzata" di mantenere la promessa: che per lei voleva dire raccontarsi e raccontare un patrimonio di memorie, di sentimenti e di idee che ha saputo esporre con i colori del lessico familiare. Con l'orgoglio, oggi, di dire a suo padre: «vedi? Non ho dimenticato»; con la tenerezza, tipicamente femminile, di riscoprirlo, il padre, anche nei suoi aspetti più fragili e indifesi. Il ritratto che ne fa è di una penetrante verità psicologica, esposta con le ragioni del cuore. Non la già risaputa biografia di un "mostro sacro", ma la verità che s'appalesava fuori dal palcoscenico: è questo il valore inestimabile del libro. Dove il bisnonno Ermete Zacconi, monumento vivente; il nonno materno Renzo Ricci e la sua deliziosa compagna Eva Magni, la figlia Nora Ricci madre di Paola, e la tribù di Vittorio, Shelley Winters e la loro figlia Vittoria, Alessandro figlio di Juliette Mayniel, Jacopo figlio di Diletta emergono in ritratti ora puntuali e ora sapidi. Che sono - ed è, credo, il grande pregio del libro - non statue del Museo delle Cere del teatro, ma figure di viva, immediata umanità. *Ugo Ronfani*

le parti, organizzandosi la regia e spesso modificando a suo arbitrio il testo in modo da poter primeggiare. Fu solo nella seconda metà del XIX secolo che cominciò a delinearsi la nuova figura del drammaturgo professionista, che non era al servizio stabile di una compagnia, né voleva scrivere per attori o per capocomici, ma intendeva produrre testi originali. Il tramonto del Grande Attore lasciò lo spazio alla nascita di una nuova figura: quella del regista, l'esperto addetto alla supervisione generale dell'opera e colui che acquisiva il compito di interpretare l'idea dell'autore, ponendosi come intermediario tra il testo e l'attore.

Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Bari, Laterza, 2007, pagg. 277, € 22,00.

La tensione a produrre "nuovo" che ha caratterizzato le arti di tanta parte del Novecento ha investito anche l'ambito del teatro. Così al teatro d'autore è seguito quello di regia e poi quello d'attore, al teatro di interpretazione il teatro di immagine, il teatro rituale e cerimoniale, sino al parateatro che annulla la distanza fra attori e spettatori e alla *performance* che tende a escludere il personaggio drammatico. Lungo un appassionante percorso per generi, Cesare Molinari esplora l'intreccio di stimoli e sperimentazioni che contrassegnano l'arte teatrale dal secondo dopoguerra a oggi.

Maricla Boggio, *Orazio Costa, Maestro di teatro*, Roma, Bulzoni, 2007, pagg. 326, € 25,00.

Dopo *Il corpo creativo* e *Mistero e Teatro*, Maricla Boggio propone un approfondimento del lavoro costiano. Ripercorre le lezioni tenute nel 1991 da Orazio Costa all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico", in cui indicava le modalità di lavoro per raggiungere una capacità interpretativa libera da condizionamenti gestuali, regole mnemoniche, trucchi o prescrizioni, sollecitando nell'attore le potenzialità creative per metterle al servizio del testo, secondo il percorso ideato dall'autore nel realizzare la sua opera. Costa suggerisce di sollecitare in sé questa creatività, risolvendola da una piattezza di cui sono responsabili soprattutto le modalità livellatrici indotte, a partire dall'età scolare, da comandi uniformanti. Costa insegna "segnando dentro", addentrandosi nella profondità dell'essere umano, in continuo scambio e confronto con gli allievi. Completano il libro un "glossario" in cui sono raccolte le definizioni, talvolta insolite, che il Maestro offre di fenomeni ed elementi collegati all'interpretazione, e un seminario laboratoriale sul metodo mimico con allievi di un corso di Scienze della Formazione tenuto da Maricla Boggio, infine un dialogo con Orazio Costa.

Andrea Derchi e Marco Biggio, *Gino Cervi. Attore protagonista del '900*, Genova, Erga Edizioni, pagg. 373, € 17,50.

In un volume, arricchito da un ampio apparato iconografico, la vita e la carriera di un attore indimenticabile. I due autori liguri hanno svolto un paziente lavoro di ricerca per riunire materiale sulla straordinaria attività teatrale, cinematografica e televisiva. Inoltre sono pubblicate non solo la biografia e la bibliografia, ma decine di foto e di locandine dei suoi maggiori spettacoli, aneddoti e curiosità, la filmografia completa corredata da recensioni e testimonianze, ma anche schede e notizie puntuali sui dischi incisi, sui doppiaggi di film americani registrati, sugli sketch e le pubblicità che lo videro protagonista. Per gli appassionati del cinema e per quanti continuano a ricordare uno degli attori più importanti e significativi di tutta la storia dello spettacolo italiano.

Gennaro Colangelo, *Maschere e volti. La figura attoriale dall'hypokritès al performer*, Roma, Bulzoni, 2007, pagg. 108, € 12,00.

Il volume è costituito da un saggio introduttivo, che enuclea alcune problematiche aventi come *trait-d'union* la figura attoriale attraverso i secoli, e una serie di colloqui con alcuni fra i più significati-

vi personaggi del teatro contemporaneo, accomunati da un'alta coscienza professionale. L'intenzione è quella di stimolare riflessioni autonome nel lettore, che un domani sarà fruitore della rappresentazione teatrale.

Declan Donnellan, *L'attore e il bersaglio*, a cura di Pino Tierno, Roma, Dino Audino Editore, 2007, pagg. 159, € 18,00.

Pubblicato prima in Russia e poi in tutta Europa, arriva ora in Italia il manuale per superare le difficoltà, le paure e le inibizioni che ostacolano le capacità interpretative dell'attore. Il volume procede in modo metodico e avvincente, a vantaggio di una interpretazione fluida e colma di energia. Propone esercizi pratici e acute considerazioni, così da liberare l'attore da ogni *empasse* emotivo.

Moreno Cerquetelli, *La MaMa dell'avanguardia. Il teatro di Ellen Steward, i rapporti con l'Italia*, Edizioni Interculturali, Roma, 2006, pagg. 187, € 20,00.

Con una prefazione di Maurizio Scaparro, rivive il teatro di Ellen Steward e l'esperienza del Caffè La MaMa. L'autore, oltre a ripercorrerne i momenti salienti con saggi critici, testimonianze, fotografie, propone la cronologia delle attività dal 1990 al 2006 fino al recente allestimento de *Il Corvo* di Carlo Gozzi per la 38° Biennale di Venezia.

Carla Dente (a cura di), *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, Pisa, Edizioni ETS, 2006, pagg. 252, € 19,00.

Un'analisi del rapporto tra il potere di rappresentazione che il teatro esercita e la considerazione sociale di cui le manifestazioni della sua prassi godono nella società e negli ambienti politici. I modelli di impianto comparatistico utilizzati nel volume offrono una prospettiva interdisciplinare e strumenti precisi e disegnano un ampio quadro di riferimento di portata europea. Il volume è articolato in tre sezioni complementari alla discussione sui rapporti tra potere, etica ed estetica nella storia del teatro. Si viene così a creare una prospettiva diacronica intorno al nucleo dell'Europa della modernità.

Davide Barbato, (a cura di), *I teatri della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa*, Roma, Editoria & spettacolo, 2007, pagg. 352, € 19,00.

Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa da venti anni opera nell'ambito della ricerca italiana, ricerca gioiosa e inesausta di un Teatro Moderno, sempre in bilico fra esaltazione del particolare e deflagrazione della visione. Davide Barbato ripercorre con precisione la vicenda esistenziale e artistica della compagnia, e le idee del vulcanico regista/demiurgo Marco Isidori e di Maria Luisa Abate, attrice storica della Marcido. Corredano il testo immagini, disegni, locandine, dipinti, riproduzioni di costumi e una panoramica sulle macchine sceniche ideate da Daniela Dal Cin, a cui si aggiungono racconti e pensieri di alcuni testimoni che hanno studiato e ammirato la compagnia in questi anni.

Gianfranco Pedullà, *Alla periferia del cielo*, Corazzano (PI), Titivillus, 2007, pp. 208, € 15,00.

Come raccontare un'esperienza teatrale e umana intensa, otto spettacoli, dal 1996 al 2004, nel carcere di Arezzo? Gianfranco Pedullà, regista del Teatro popolare d'arte, si affida a una polifonia fatta delle riflessioni di operatori e studiosi, delle testimonianze di artisti e detenuti, di articoli di giornale. Le fotografie di Alessandro Botticelli aiutano il lettore a figurarsi un lavoro che cerca di misurare l'emarginazione con la drammaturgia, in una situazione di passaggio quale un carcere per detenuti in attesa di giudizio. I temi della pena e della rieducazione, della coercizione e della libertà, di un teatro rigoroso e popolare si affacciano, in modi diversi, nel volume.

L'umanità dolente di Franceschi

Vittorio Franceschi, *Il sorriso di Daphne tra regine e naufragi*, Milano, Ubulibri, 2007, pagg. 168, € 16,95

Dell'ampia produzione drammaturgica di Vittorio Franceschi, Ubulibri propone tre testi assai diversi tra loro per ambientazione e stile; in tutti però un'umanità dolente, ogni volta portata in scena con profonda empatia e sapienza artigianale, trova riscatto alle sue pecche e sconfitte in una dimensione fantastica. Tale dimensione affiora con delicatezza nel recente *Il sorriso di Daphne*, elegio agrodolce che accompagna nel suo libero addio alla vita un anziano e scorbuto (ma seduttivo) luminare di botanica, circondato dagli affetti tra loro rivali di una sorella piccoloborghese e di una giovane amante dai contorni idealizzati. Se qui a sfaldare l'apparente realismo da commedia di conversazione c'è soprattutto il ricordo, confinante con il sogno, di sei mesi di passione sull'isola di Sumatra, direttamente in un'atmosfera da fiaba ci immerge *La Regina dei cappelli* (1997), la cui comicità allucinata ricorda certo Rosso di San Secondo. Vi spicca Regina, modella bellissima ma afflitta da una segreta malattia, cui viene negata la *chance* di guarire al magico tocco di una banale *love story*. L'intensità del suo bisogno, frustrato, di essere amata la accomuna alla piccola protagonista di *I naufragi di Maria* (1993-99), dramma intenso e scabroso che regala al lettore le pagine più originali di un libro importante. *Renato Gabrielli*



Fra i canovacci della Commedia dell'Arte

Annamaria Testaverde (a cura di), *I canovacci della Commedia dell'Arte*, Torino, Einaudi, 2007, pagg. 854, € 90,00.

Sappiamo che, a partire dalla fine del Cinquecento fino a Goldoni, si recitava "a soggetto". Ma che cosa erano i soggetti? Com'erano scritti? Quali le loro caratteristiche linguistiche? È stato Ludovico Zorzi, negli anni Settanta e primi Ottanta, a lavorare sistematicamente sui canovacci della Commedia dell'Arte nell'intento di ottenerne il quadro completo a livello di inventario e di trascrizioni, e avere dunque gli strumenti per comprendere nel profondo la natura e i meccanismi del teatro "all'improvviso". La morte dello studioso, nel 1983, ha interrotto questo imponente lavoro, ma alcuni suoi allievi hanno continuato a studiare in quella direzione. Una di loro, Annamaria Testaverde, con la collaborazione di Anna Evangelista, riunisce ora in questo volume una cospicua raccolta dei più interessanti canovacci, o scenari che dir si voglia, tutti tratti da stampe o manoscritti seicenteschi. Nel presente volume vengono raccolti settantatré canovacci fra quelli messi in scena nel periodo d'oro della Commedia dell'Arte: il Seicento. Leggendoli si può capire il livello culturale degli attori-autori che li scrivevano: le conoscenze dei classici da un lato, l'inestricabile gioco dei debiti e dei crediti con il coevo teatro spagnolo, inglese e francese dall'altro. Questa raccolta di canovacci può farci comprendere più da vicino i testi sui quali si basavano le rappresentazioni e a farci intuire che cosa fosse quel teatro così caratteristico della nostra storia culturale quanto scarso di testimonianze. Il lavoro di introduzione e restituzione testuale di Anna Maria Testaverde e Anna Evangelista è preceduto da un prezioso scritto di Roberto De Simone.





Nel laboratorio della Tragedia Endogonia

Societas Raffaello Sanzio, Romeo Castellucci, *Tragedia Endogonia*, Roma, Gruppo Editoriale Minerva-Rarovideo eccentriche visioni, 2007, cofanetto contenente 3 dvd + 1 cd audio + libro pagg. 84, € 60,00.

Il progetto teatrale in undici episodi, che ha impegnato per tre anni la compagnia diretta da Romeo Castellucci, con Chiara Guidi e Claudia Castellucci, viene qui ricapitolato per mezzo di un'opera video realizzata insieme a Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti con le musiche di Scott Gibbons. È l'occhio cinematografico che spia il mondo parallelo del teatro, dove il teatro interroga l'oggi e scompone gli strumenti del dramma. Il risultato ha l'effetto di una sonda calata nei meandri della creazione, come in un laboratorio, o in un antro amniotico nel quale si muovono figure enigmatiche e ricorrenti, si rompono le tavole della legge e si scatena l'ira degli elementi, si accoglie l'ombra e si confonde la colpa, si sprigionano atti del passato e del presente, riconoscimenti iconografici e domande sanguinanti sull'invisibile, e si lavora alla reinvenzione di una visione collettiva. Un'opera che procura il piacere magnetico di riaffondare in nodi aperti dal teatro e catturati dall'occhio silenzioso del video, e di sicuro impatto per un pubblico avvezzo ai più espansi alfabeti dell'arte introdotti da Matthew Barney. Il libretto allegato è prezioso di eloquenti indicazioni - sinossi, interviste, contributi esterni, dichiarazioni di poetica - che rileggono gli accadimenti scenici arricchendoli di altre possibilità e che illustrano la chimica filmica utilizzata. *Cristina Ventrucci*



Vescovi e il "Terzo teatro"

Renzo Vescovi, *Scritti dal Teatro Tascabile*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2007, pagg. 367, € 28,00.

A distanza di due anni dalla scomparsa, Bulzoni pubblica una raccolta degli scritti teorici di Renzo Vescovi. Il volume - corredato da una teatrografia aggiornata e dalla ristampa di interviste e testimonianze di attori e collaboratori del Teatro Tascabile di Bergamo - offre un prezioso contributo alla memoria di uno dei principali registi italiani del cosiddetto "terzo teatro". Ma c'è di più. Scorrendo di seguito i testi, tratti da programmi di sala, articoli di rivista, saggi d'occasione, se ne coglie la compattezza e soprattutto l'univoco orientamento teorico: quella che Vescovi ha formulato, distillandola attraverso l'esercizio quotidiano del teatro e la sperimentazione con il Tascabile, è una vera e propria teoria generale della scena. Che consente, oltre tutto, di vedere il regista bergamasco in una luce diversa: da cocciuto e appartato seguace di un "terzo teatro" di ferrea osservanza barbiana, a sperimentatore coerente e tenace, aperto a sollecitazioni diverse, pronto a riconoscere, anche in esperienze lontane, affinità e ricorrenze di problemi comuni. In questa chiave, la lunga immersione nel teatro-danza indiano attende di essere rivalutata. Come da rivalutarsi è il suo apporto più originale - se non unico - alla regia italiana del dopoguerra: il teatro e la drammaturgia degli spazi aperti. *Pier Giorgio Nosari*

Ippolito Nievo, *Drammi giovanili, Emanuele, Gli ultimi anni di Galileo*, Venezia, Marsilio, pagg. 391, € 20,00.

Dopo la pubblicazione nel 2004 delle *Commedie, Pindaro Pulcinella, Le invasioni moderne*, prosegue l'edizione nazionale delle opere di Nievo con i *Drammi giovanili*, unificati dal tema del conflitto tra i fautori del progresso della ragione, della libertà e della giustizia e le forze dei conservatori. La lettura dei due testi consente di delineare più chiaramente il percorso che porta l'autore dall'iniziale vicinanza agli ideali mazziniani all'adesione critica al programma cavouriano da cui si allontanerà poi per la scelta garibaldina.

Marco Martinelli, *Scherzo, satira, ironia e significato profondo*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007, pagg. 128, € 10,00.

Scherzo, satira, ironia e significato profondo è una riscrittura dell'omonimo testo di Christian Dietrich Grabbe, drammaturgo tedesco di inizio Ottocento. La favola romantica del diavolo che crea scompiglio sulla terra, si intreccia a incubi dei giorni nostri. È un diavoletto-marionetta, quello di Grabbe, che si vede superato da quegli umani che vorrebbe tentare. La riscrittura, che tiene viva la strampalata fantasia del drammaturgo prediletto da Alfred Jarry accostata allo humour anarchico di Marco Martinelli, costruisce una farsa nera, sguardo "politittico" sul paesaggio dell'Occidente contemporaneo.

Giuseppe Culicchia, *Ritorno a Torino dei signori Tornio*, Torino, Einaudi, 2007, pagg. 38, € 7,50.

Torino. Un tram è fermo al capolinea, una coppia siede alle spalle del tranviere: sono il signore e la signora Tornio. La Torino che i signori Tornio vedono dal tram, non è quella dei loro tempi, colma di certezze, ma è una Torino passata, che attraverso il tram si confronta con un presente totalmente nuovo. Attraverso una pièce di straordinaria densità Giuseppe Culicchia racconta una città ormai cambiata, descrive una generazione e un Paese diversi ma disorientati, che sanno bene ciò che non sono più ma non sanno ancora cosa diventeranno. *Ritorno a Torino dei signori Tornio* verrà rappresentata a Torino in occasione del centenario dell'Azienda Tranviaria Torinese su un palcoscenico inusuale: una motrice tranviaria appositamente modificata.

Antonello Cossia, *A fronte alta*, Napoli, Guida, 2007, pagg. 55, € 5,00.

Dallo spettacolo teatrale andato in scena al Mercadante Stabile di Napoli nella stagione 2006-2008 e interpretato da Antonello Cossia, con la collaborazione artistica di Raffaele Di Florio e Riccardo Veno, il testo racconta il sogno di Agatino, un uomo semplice, un muratore che con passione e tenacia si prefigge un obiettivo: diventare un *boxeur*. E il sogno diventa realtà quando entra a far parte della nazionale azzurra che rappresenta l'Italia ai giochi olimpici a Melbourne, Australia, nel 1956. Un testo ricco di suggestioni, ricordi personali, resoconti di persone care, incontri accaduti nel corso del 1956, in un difficile periodo storico di tensioni e ribellioni.

Donatella Donati, *Tutto a te mi guida. L'ultimo giorno di Maria Antonietta*, Venosa, Osanna Edizioni, 2007, pagg. 53, € 7,00.

Il mito di Maria Antonietta è recentemente tornato di moda tra film e teatro: nella pièce della Donati viene presentato come un personaggio che, a vari livelli, fatica a trovare la sua identità prima per il peso degli obblighi a cui deve sottostare, poi per il discredito a cui va incontro. L'autrice, giornalista e scrittrice, per la composizione del testo si è ispirata a un abbozzo tragico del giovane Leopardi di cui esistono solo due monologhi, uno della figlia e l'altro di Maria Antonietta, qui adoperati come cornice.



IL FILO DI RE' ANNA

di Maria Altomare Sardella

testo segnalato al Concorso nazionale "Atto solo"
del Teatro d'Occasione di Bergamo

Sono le prime ore di un grigio pomeriggio di metà ottobre nel soggiorno di Renata Alderigi, settantenne ex dirigente di un pubblico ufficio. I modi della donna, signorili e persino arroganti, sono in contrasto con l'abbigliamento quasi grottesco e il disordine della stanza arredata con gusto medio - borghese. Renata, in piedi, immobile davanti a uno specchio a figura intera, sembra persa nella propria immagine. Si sente bussare. È la vicina Anna, matura insegnante dall'aspetto démodé.

Anna - Renata? Re', posso entrare?... Cosa stai facendo? Renata, entro... (Si sente girare piano la chiave nella serratura, l'uscio si socchiude). Non ti spaventare... (abbassando la voce), non risponde, starà riposando? (La porta si apre del tutto, sull'uscio compare Anna con un vassoio. Estrae la chiave dalla serratura e la ripone in tasca, fa qualche passo avanti)... Renata? Ah, eccoti! È permesso, signora Renata?

Renata - (Senza guardarla) No!

Anna - Re', sono io.

Renata - (Sempre fissando lo specchio) Fuori!

Anna - Sono Anna, la tua vicina. (Chiude l'uscio a chiave, continuando a parlare come a se stessa) Abitiamo sullo stesso pianerottolo da vent'anni, conosciamo una le abitudini dell'altra, abbiamo bevuto decine di caffè insieme, perciò possiamo dire di essere amiche... anzi, quasi parenti... In fondo, se ci penso, sei tu, Re', la mia famiglia. L'unica che ho.

Renata - Aspetta! Non dicevo sul serio. Rimani ancora un minuto... Se mi arrabbio è perché ti amo, ma come vivo il resto della giornata, sapendo che sei amareggiato per colpa mia? Non ti darei il più piccolo dispiacere. Dimmi che lo sai.

Anna - (Sospirando) Amore. Gli innamorati dicono sempre le stesse cose, eppure ogni storia è diversa... Vattene, non ti voglio più vedere, resta, ho bisogno di te... (posando il vassoio), così, sei stata innamorata, Renata. Questo non me l'avevi detto. Mi parlavi di un matrimonio tiepido, forse d'interesse, comunque sull'orlo della noia. Invece eri innamorata o lo sei stata per qualche tempo. E adesso lo rivivi nel tuo specchio quell'amore. Chissà! Forse non tutto il male viene per nuocere, se ti riporta un'emozione... Ho detto una bestialità! È che non mi ascolti, se no mi tireresti le orecchie. Ma cerca di capire... lo, ti amo, l'ho detto solo alle foto dei miei attori preferiti. Che tristezza, se nessuno ha mai detto di amarti. Mai una volta nella vita.

Renata - (Rivolgendosi improvvisamente ad Anna) Hai ragione, ti torturo senza un motivo. Ma la tua mente è altrove. Dove? Con chi?... Ho fatto un sogno stanotte. Un cane enorme mi inseguiva. Ero terrorizzata, non riuscivo a scappare e tu non c'eri! (Scrollando l'amica) Tu non c'eri!! Tu non c'eri!!!

Anna - (Liberandosi) Basta, Renata! Calmati. A volte mi fai paura. Diventi imprevedibile. Potresti uccidermi, pensando di avere a che fare con chi sa chi. Ma la tua vita è un mistero che mi affascina... Non stai parlando a tuo marito, ma a un amante... Re', tu hai avuto un amante!... È orrendo guardare dal buco

PERSONAGGI

Renata Alderigi,
ex dirigente in pensione

Anna Santoro,
sua vicina di casa

Lucia, Roberto e Alessandro Ferli,
i figli

Dottor Longo,
medico di famiglia

Voce fuori campo

L'azione si svolge in una piccola città dell'Italia Settentrionale.

della serratura degli altri... Spero che nessuno guardi mai dalla mia. Ma se dovesse capitare, vorrei che chi mi ascolta provi pietà e giri lo sguardo da un'altra parte. Torna in te, per favore, o taci o dovrò andarmene. Torna in te, Renata! Fai uno sforzo. Stai parlando con me, con Anna. Non mi riconosci? Dio, perché permetti che accadano queste cose? Io non dubito di te, tu lo sai, ma abbi pietà!... Ho fatto una torta, Renata, vedi? Te ne ho portato una fetta.

Renata - Forse dovremmo chiuderla questa storia. Tornare liberi. (Va a rannicchiarsi in un angolo)

Anna - Povera Renata. Vuoi essere libera, ma Dio è l'unico che può lasciarci liberi. Noi non siamo padroni del nostro destino. Gli antichi parlavano di colonne da non superare. Il fatto è che noi non possiamo superarle. Dovremmo avere una vista che abbraccia tutto il mondo e non è così... Vieni qui, Renata. Non sederti sul pavimento. Vieni ad assaggiare la mia torta. Non ha un bell'aspetto, ma è buona. Un po' di dolcezza non può che farti bene. Alzati, su! Vieni a sederti qui al tavolo vicino alla tua amica Anna. Il pavimento è piuttosto freddo, siamo già a metà ottobre... Come passa il tempo. Mi sembra ieri che è cominciato il nuovo anno scolastico. Se ne va così anche la mia vita, una verifica dopo l'altra da correggere.

Renata - (Riemergendo dal suo stato) Che vergogna, che vergogna! Perdo il controllo sempre un po' di più ogni giorno che passa.

Anna - Ogni giorno, in effetti, chiacchieriamo sempre più a lungo così. Tu parli chissà a chi e io ti racconto di una donna che continua a preparare torte che non sa con chi mangiare.

Renata - I tuoi dolci non sono mai allettanti. (Si alza, avvicinandosi al tavolo) A prima vista sono da buttare.

Anna - Ciao, Re'!

Renata - Ciao, Anna.

Anna - Le mie torte somigliano alla pasticceria. Non hanno colore. Ecco, mangiane una fetta.

Renata - Solo un pezzetto... È buona.

Anna - Vero?

Renata - Certo... Hai...?

Anna - (Con noncuranza) Sì, Re', cosa?

Renata - Quando sono così confusa so che... è che... è che sono stata fuori... So che posso aver detto o fatto cose che poi non mi ricordo. Mi rimane l'impressione di un... corridoio...

Anna - Com'è... il corridoio?

Renata - È lontano. Stretto. È come un sogno... Schiaccia...È come una notte buia. C'è un punto luminoso. Mi sento impedita nei movimenti, non respiro, non c'è aria in quel luogo e non sono sicura più di niente. Ora non so se tu, Anna, sei proprio tu o se la mia mente mi gioca un brutto tiro.

Anna - Sono io proprio io, Anna in carne e ossa. Vuoi un pizzicotto? ...No, non ti spaventare! Non è necessario farti un livido. Dopo aver mangiato la mia torta, non puoi più avere dubbi. Solo Anna Santoro sa fare simili schifezze! (Scoppiano a ridere, ma Renata quasi singhiozza, si prende la testa fra le mani)

Renata - Ti ho aperto io?

Anna - Ho aperto io, Re'. Tua figlia...

Renata - Lucia.

Anna - Sì, Lucia. È venuta a prepararti il pranzo e mi ha lasciato le chiavi. Amina non è potuta venire oggi, ha un impegno.

Renata - Amina, la mia baby sitter.

Anna - Una dama di compagnia per non lasciarti sola tutto il giorno, una persona a cui tu consenti di vivere, dandole del lavoro. Una compagna di viaggio, direi.

Renata - Un viaggio, sì! Un viaggio all'inferno, ma senza il biglietto di ritorno.

Anna - Non disperare. Finché c'è vita ...

Renata - È vita ridursi un vegetale? Ma non di colpo, così che puoi non rendertene conto. Troppa grazia! Un poco al giorno, invece, tanto per rendere più atroce la beffa.

Anna - Sì troverà un rimedio.

Renata - Non dire sciocchezze! Non ce ne sono.

Anna - Bisogna avere fede.

Renata - Balle! Affogo nella merda e vuoi farmi aggrappare a una palla!

Anna - Vorrei che tu pregassi con me qualche volta. La preghiera ti fa sentire nelle mani di chi può aiutarti e ti consolerà di ogni male.

Renata - Favole! Non ne ho bisogno!... Fa freddo.

Anna - Ti prendo un golfino.

Renata - Non voglio un golfino! Non mi trattare come una bambina stupida!... Ti preparo il tè, prega, abbi pazienza, sopporta... Io non ho pazienza, non sopporto e non voglio niente! Voglio invecchiare in pace col mio corpo. Voglio capire dove piscio e voglio essere presente quando muoio! È chiedere troppo? Vengo espropriata della mente e tutto quello che mi dici è di sopportare! Lasciami sola!

Anna - Siamo soli la maggior parte del nostro tempo, Re'. La solitudine è la nostra condizione normale. Non te ne sei accorta?

Renata - Che palle!

Anna - Ma oggi cacci via tutti. È giornata, si capisce.

Renata - Chi... ho cacciato? Cos'è successo che

non mi ricordo? Cos'ha combinato (*schiaffeggiando si davanti allo specchio*) questa stupida macchina impazzita?

Anna - (*Allontanandola con dolcezza dallo specchio e portandola a sedere*) Parlavvi di un uomo che ti amava... e... sono rimasta ad ascoltare. Non me ne volere. Non è stata curiosità e che è dolce sentire parlare d'amore. Mentre parlavvi, ti invidiavo da morire... D'accordo, in cambio del tuo segreto, ti dico il mio... Desidero con tutta l'anima un amore. Essere quella che si aspetta sotto la pioggia, quella a cui si mandano fiori. Vorrei essere invitata a cena e... e...

Renata - E capire che si è quella con cui si desidera fare sesso.

Anna - Ma a me tutto questo non è stato dato.

Renata - Ti sei mai chiesta perché?

Anna - Sì, me lo sono chiesta.

Renata - E cosa ti sei risposta?

Anna - Che... che devo aver già ricevuto dei doni, per cui non me ne vengono concessi altri.

Renata - Sei un caso patologico. Almeno io il senno lo sto perdendo da vecchia... Accendi la luce.

Anna - Cosa?

Renata - Accendi la luce e sali sulla sedia. Su, non sgranare gli occhi! Sono in me... Sei ancora in tempo.

Anna - Vuoi che succeda adesso quello che non è accaduto quando ho avuto vent'anni o trenta?

Renata - Non tutti i frutti maturano nello stesso periodo dell'anno. Allora sali su questa sedia? Ecco, proviamo ad accorciare e stringere la gonna... non ho gli spilli, fa niente! Usiamo le mollette per la biancheria... così! Adesso prova a infilarti queste scarpe... le ho nell'armadio (*rovista nell'armadio*). Eccole! Coraggio, infila queste scarpe con i tacchi... Vedi? Già sei diversa. Un reggiseno con un po' di imbottitura?... Prova con queste. (*Le porge due mele*)

Anna - No! Le mele no!

Renata - Perché no? Prova!

Anna - E va bene! (*Infila le mele nel reggiseno*) Ma solo perché me lo chiedi tu.

Renata - Brava! ...Poi, colori più vivi, un taglio sbarazzino, ti fai bionda...

Anna - No! La scodella arancione in testa non me la mettil!

Renata - (*Riesce a metterle la scodella in testa*) Così! E il gioco è fatto!

Anna - Povera me!

Renata - Sei meravigliosa! (*Scoppiano a ridere*)

Anna - Questa... sarebbe la tua ricetta per trovare un marito?... Sembra simile a quella delle mie torte, fallimentare.

Renata - Allora trovati un amante, che è molto meglio! I mariti fanno venire la depressione.

Anna - E dove lo trovo un... amante?

Renata - Magari in chiesa! Okay, ho detto una sciocchezza. Allora a scuola. A scuola non c'è qualche professore carino, a cui fare il filo?

Anna - Da noi, in Italia, l'insegnamento è un lavoro mal pagato. Di uomini ce ne sono pochi e quelli interessanti sono già impegnati.

Renata - Ottima cosa! Mia cara, niente è più allettante del peccato.

Anna - Sei incorreggibile.

Renata - Dici? Buon segno. Non sono ancora alla fine.

Anna - Posso scendere dalla sedia?

Renata - Tranne che tu non abbia da fare un comizio...

Anna - (*Scendendo dalla sedia e riordinandosi*) Come si chiamava?

Renata - Chi?

Anna - Hai capito. Lui. Ma non sei obbligata a parlarne, se non ne hai voglia.

Renata - Ne ho una voglia matta, invece... Nessuno ha mai saputo di lui e di me. Ho nascosto tutto così bene... che io stessa sono diventata una tomba, una forma del presente proiettata da altro tempo e da altri luoghi... Voglio parlarvene, prima che sia tardi e perché se c'è una persona con cui posso farlo, quella sei tu. Ma se dovesse capitare, nei momenti di incoscienza, che io racconti... non permettere che altri sentano.

Anna - Ti do la mia parola, Renata... Era bello?

Renata - Io... lo vedevo bello. Mi sembrava un dio greco. Ma era un uomo dai sentimenti dozzinali. Sentimenti... per cui ho fatto a pezzi la mia anima.

Anna - Come si chiamava?

Renata - Che importa il nome? Alcune tribù pelorossa credono che nel nome risieda una forza vitale. Giurai di non pronunciare mai più il suo nome.

Anna - Perché lo odi tanto? Cosa ti ha fatto?

Renata - Cosa mi ha fatto?... Mi ha fatto vivere i momenti più belli della mia vita, che poi ha trasformato in una cosa orrenda. Poteva essere una vita qualunque la mia. Per causa sua è diventata un deserto... Hai ragione a rimpiangere l'amore. Nell'amore, nel sesso che fai con l'uomo che ami davvero c'è tutto il paradiso, ma non dura... Nei suoi occhi c'erano foreste, la sua voce era un canto di sirene e mi ingannò. Per lui avrei camminato sui carboni ardenti e l'ho fatto. L'ho fatto, sì che l'ho fatto e lo faccio ancora. (*Suonano*)

Anna - Questa è Lucia.

Renata - Sì.

Anna - Ha detto che sarebbe passata alle tre e mezzo.

Renata - Davanti agli altri, recita il ruolo della figlia affettuosa. Ma non facciamoci prendere in giro. Di me non gliene frega niente. Se ha qualche interesse, è per il patrimonio di famiglia. Non è granché, ma è abbastanza per stuzzicare gli appetiti di una tipa avida come lei.

Anna - Re', stai parlando di tua figlia.

Renata - Pensi che sia sufficiente partorire per essere madri e figlie? Anche gli animali partoriscono, ma non si fanno obbligo di amare la prole, se non gli somiglia. E io non mi sento affatto rappresentata dalla mia. Ma questo è un discorso troppo lungo. Va' ad aprire, per favore, se no si incavola. Non che (*fa spallucce*)... comunque, meglio evitare, non ho voglia di discussioni inutili oggi.

Anna - (*Facendo entrare Lucia*) Ciao, Lucy.

Lucia - Ciao, Anna. Come stai, mamma? (*Non rice-*

vedo risposta) Sei di cattivo umore.

Anna - Vuoi una fetta di torta?

Lucia - L'hai fatta tu?

Anna - Certo.

Lucia - Allora più che volentieri. Sono a dieta, ma per farti onore...

Renata - È disposta ad abbuffarsi come fa da quando è nata.

Lucia - Attenta, metti in imbarazzo Anna!... Ma non c'è da prendersela troppo, ho letto che la tua malattia fa emergere i lati più aggressivi della personalità... Perciò, credo che andrà sempre peggio.

Renata - Stai dicendo che sono naturalmente stronza?

Lucia - Ognuno conosce bene se stesso.

Anna - Scusate, ma ora che sei in compagnia, Re', approfitto per controllare la lavatrice. Magari torno più tardi.

Lucia - Ciao, Anna. Grazie di tutto e scusaci.

Anna - Lascio le chiavi sul caminetto.

Lucia - Tienile, fammi la cortesia. Stasera risolveremo questa situazione, ma non si sa mai. Se dovessi renderti conto che qualcosa non va, entra liberamente. Ci fai un grande favore. Io ho i doppioni.

Anna - D'accordo. Ci vediamo più tardi, Renata. (*Esce*)

Lucia - ... Soddisfatta? Riesci a schifare tutti.

Renata - Hai dato le chiavi del mio appartamento ad Anna senza chiedere il mio permesso! Da quando sei la padrona della mia casa?

Lucia - Non ci tengo a essere la padrona di casa tua, che comunque non puoi più gestire e che sarà venduta presto.

Renata - Fottiti!

Lucia - Abbassa la voce. A me non fai impressione, ma i vicini...

Renata - Me ne frega un cazzo dei vicini!

Lucia - Un'altra parola e ti rinchiudo nel ripostiglio... Ah! È questo il sistema per farti stare zitta! E dire che da bambina avevo paura di te. Ricordi quando mi picchiavi con la ciabatta con la scusa di educarmi? Ma da quando metti la giacca del pigiama sul vestito da sera, mi fai ridere. (*Trascinandola davanti allo specchio, mentre Renata si divincola*) Guardati, sei uno spettacolo.

Renata - Stupida.

Lucia - E puzzi!... In bagno a lavarti, sporcaccional! Togliti questi stracci di dosso. Sarà un mese che non ti cambi le mutande!

Renata - Non mi toccare!

Lucia - Ah, beh! Come vuoi. Vorrà dire che il bagnetto te lo faranno le tue nuore stasera.

Renata - Non voglio nessuno qui, stasera. Ho già un impegno.

Lucia - Non hai nessun impegno, ma tanta paura si!

Renata - Non ho paura di niente!

Lucia - Ce l'hai stampata sulla faccia... Non ti preoccupare. Ho scelto per te la migliore delle cliniche che ho trovato. Un posto dove i malati non vengono mai picchiati. Solo qualche volta, quando ne combinano una grossa come quella che hai fatto l'altro giorno.

Renata - L'altro giorno?

Lucia - Hai pisciato fuori dalla tazza. Non te lo ricordi. Amina quasi vomitava, mentre raccoglieva la tua sporcizia. Ma bisogna pur guadagnarsi da vivere. Ti odia con tutto il cuore. Non è facile sopportare per ore i tuoi odori... E i tuoi malumori.

Renata - Anna, lei non mi odia.

Lucia - È una zitella rinsecchita, che non ha niente da fare dopo il lavoro. E viene qui, a fare la buona samaritana. Quando ti viene a trovare, si guadagna un po' di paradiso la carina.

Renata - Sarà, ma intanto la invidi come la bile.

Lucia - Cazzate.

Renata - Mentre tu trascorrevi il tempo a pettegolare con le amiche e a fantasticare sul niente, lei studiava, si impegnava per diventare la persona colta e aggraziata che tu vorresti essere, ma che non sarai mai, perché sei rimasta imbottigliata nella tua ignorante arroganza. Nonostante ciò, hai un marito, quattro figli, non sei costretta a lavorare per vivere. Perché hai il cuore così pieno di rabbia?

Lucia - Forse, perché tu, sputasentenze dei miei stivali, mi hai venduta? Ho un marito che non ho voluto io! Quattro figli che ho scodellato come una schiava negra a un uomo che ancora adesso mi fa schifo! Non lavoro perché non mi hai permesso di qualificarmi come hai fatto con i tuoi figli maschi! Tu, boia, mi hai rovinato la vita!

Renata - ...Toglierti dalla scuola fu un atto di pietà. Non ti raccapezzavi, gli insegnanti ti facevano paura. Non tutti nascono per fare i dottori. C'è bisogno anche di chi lava le scale.

Lucia - Tutte le madri stravedono per i figli. Lottano per metterli in condizioni migliori di quelle che meritano! A te io vado bene come donna delle pulizie. Perché mi odi tanto?

Renata - A una ragazza senza qualità particolari, trent'anni fa, non restava che la vita matrimoniale.

Lucia - Potevi chiedermi cosa ne pensavo.

Renata - Piacevi a Giuseppe, il figlio dei nostri vicini. Era un buon ragazzo, un onesto lavoratore e combinammo il matrimonio. Scusa se ti ho evitato la solitudine di Anna.

Lucia - Svendendomi come un pezzo di carne che può avariarsi.

Renata - Avevi diciotto anni. Se ne avevi voglia potevi parlare.

Lucia - Me ne hai dato la possibilità? Si fiatava in casa nostra? Tutti ai tuoi ordini.

Renata - Se nessuno pensava, qualcuno doveva farlo. Tuo padre...

Lucia - Un altro cane! Potevi farci a pezzi e metterci in pentola, lui avrebbe mangiato la zuppa!

Renata - L'unica volta che ti ho picchiato, avevi rubato i soldi dalla giacca di tuo padre. Non ho fatto nulla che qualunque altra madre non abbia fatto qualche volta.

Lucia - Certo! Ma un frigorifero sarebbe stato una madre migliore di te.

Renata - Non ho nulla da rimproverarmi. Ho fatto tutto ciò che ho ritenuto più giusto per te, per i tuoi fratelli, per tuo padre... Al cuore, poi, non si coman-

da, almeno in questo ci possiamo capire... Ho sbagliato. Non mi sarei dovuta sposare. Non ero adatta per avere figli. Per questo, vi chiedo perdono.

Lucia - Non perdono chi mi ha fatto violentare la prima notte di matrimonio.

Renata - Oh, questa è un'altra storia!

Lucia - È una storia di ogni giorno. Ci sono cose che non si dimenticano.

Renata - È colpa mia, se a diciotto anni compiuti, la notte in cui ti sei sposata, correvi intorno al tavolo come un'idiota, per scappare da tuo marito? È colpa mia?

Lucia - Come lo sai?

Renata - Giuseppe me lo disse. Pensi che lui non fosse rimasto ferito da quella situazione? E non ti ha violentato! Ha aspettato mesi...

Lucia - Prima di farlo.

Renata - Aspettò pazientemente che tu fossi pronta, perché io gliel'avevo chiesto! L'unica colpa che ha Giuseppe è di aver sposato te! Credi che sia facile stare con una a cui non si possono confidare pensieri, sogni, paure? Credi che tutto si risolve in quella mezz'ora settimanale nel letto? Una moglie non è una governante! Quel poveretto è solo! E non lo so perché continui a sopportarti, io ti avrei dato una pedata nel sedere fin da quella notte di nozze, quando ti sei sentita violentata! ...Evidentemente, la dote che ti abbiamo dato ha avuto il suo peso.

Lucia - Sei cattiva anche mentre ti trasformi in

immondizia.

Renata - Anche nella devastazione più nera, c'è sempre uno spiraglio... dimenticherò...

Lucia - Che esisto? Pagherai per quello che mi hai fatto.

Renata - Sei patetica.

Lucia - Nella clinica che ho visitato, pensa, alcuni malati li tengono nudi, per non farli strozzare con i loro stessi vestiti. Verrò a guardarti, quando sarai nuda come un verme. Come ti meriti.

Renata - Fossi in te, non mi prenderei tanto disturbo. Ma, stai tranquilla, non andrò da nessuna parte. Resterò qui, in casa mia. Faremo un contratto con qualcuno che si prenderà cura di me in cambio della mia pensione e del mio patrimonio.

Lucia - E chi sarebbe questo santo che non vede l'ora di dedicarti la vita? Cioè, la santa? Perché è a una donna che stai pensando...

Renata - Infatti.

Lucia - Chi sarebbe? Provo a indovinare?

Renata - Ne parleremo stasera.

Lucia - Pur di farmi sfigurare, andresti all'inferno!

Renata - Che dici? Io ho un bisogno. Tu, il peso di una famiglia sulle spalle. D'accordo, non lavori, i tuoi figli sono adulti, ma siete pur sempre una famiglia di sei persone. Per di più hai una casa grandissima da curare. Che male c'è se paghiamo qualcuno che si occupi di me a tempo pieno? Voi figli?... Mi verrete a trovare, quando ne avrete il tempo e la voglia.



SCHEDA D'AUTORE

MARIA ALTOMARE SARDELLA, docente di Lettere presso l'Istituto Tecnico Commerciale "Primo Levi" di Seregno (Mi), nasce a Canosa di Puglia nel 1958. Si laurea in Pedagogia e nel 1984 vince la cattedra di Lettere in provincia di Milano. Si trasferisce a Nova Milanese. A Monza nel 1986 pubblica, con le Edizioni Metropolis, la raccolta di poesie *Lo spirito dagli occhi verdi*. Da questa raccolta, nel 1994, il laboratorio teatrale "Il Cortile" trae un recital. Riceve una targa per meriti culturali dal Comune di Nova Milanese e dal 1995, per sette anni, col patrocinio del Comune di Seveso, dirige un laboratorio teatrale sperimentale che fonde le proprie attività con quelle della scuola media in cui ha sede. Nascono così gli spettacoli *Più importante del pane*, tratto dall'omonima raccolta di poesie dell'autrice, *Tutti eravamo là*, sul tema dei diritti dell'infanzia, e *Donne come noi*. Nel 1998 scrive la commedia in due atti *Indossando il vestito* e ne realizza la *mise en espace*. Nel 2002 Radio Seregno trasmette il dramma *Sotto un altro cielo*; nel frattempo, consegue l'abilitazione all'insegnamento di Filosofia, Psicologia e Scienze dell'Educazione. Nel 2006 alcuni componimenti poetici vengono pubblicati nell'antologia edita dai promotori del Concorso nazionale di poesia e disegno "P. G. Semeria" a Sparanise (Caserta). L'atto unico *Il filo di Re' Anna* viene segnalato al Concorso nazionale "Atto solo" bandito dal Teatro d'Occasione di Bergamo, viene pubblicato dalla Biblioteca Circo-scrizionale di Città Alta ed è in allestimento per la stagione 2007-8 del Teatro d'Occasione con la regia di Ferruccio Giuliani. Nell'aprile scorso l'audiovisivo *Più importante del pane* riceve la Menzione d'onore della Giuria del Premio nazionale di poesia "Astrolabio 2006" a Pisa e, a maggio, il racconto *Lorenza* si aggiudica la Menzione di merito della Giuria del premio letterario "Parole... per crescere" a Torino. Info: mariaaltomare.sardella@virgilio.it

Controllerete, amorevolmente, che non mi capiti nulla di male, che venga accudita bene.

Lucia - Ne pensi una più del diavolo. Il tuo obiettivo è far dire che io non sono stata all'altezza di badare a te.

Renata - Cosa vai a pensare. Non è così.

Lucia - E comunque, le tue proprietà erano anche di mio padre. Non ti cederò la parte che mi spetta.

Renata - Invece lo farai! (*Suonano*)

Lucia - (*Ad alta voce*) Mamma cara, fatti pettinare. (*Suonano ancora*) Stanno suonando, vediamo chi è. (*Va ad aprire*) Dottor Longo! Si accomodi, prego.

Longo - (*Entrando*) Ciao, cara. Come stai?

Lucia - (*A bassa voce*) Non bene, dottore, con lei sono sincera. Mia madre, la mia mamma muore ogni giorno. È un dolore che non sopporto.

Longo - Ma per il bene che le vuoi, non devi crollare. Tu, per lei, rappresenti la sua stessa vita che continua. Tua madre è perfettamente consapevole di ciò che le sta succedendo. L'affetto dei suoi figli, il tuo sostegno soprattutto è l'unica vera medicina che possiamo darle contro la disperazione. Coraggio... Buonasera, Renata, come stai?... Non mi rispondi?

Renata - Trovo estremamente irritante che lei parli di me con mia figlia senza che io possa udire ciò che state dicendo; che lei usi con me un tono condiscendente e che sia venuto senza che io l'abbia chiamata. Sappia che trovo tutto ciò decisamente di cattivo gusto.

Longo - Scusami. Tu non sei certo donna che ha bisogno di commiserazione. Sono passato per misurarti la pressione. (*Prende gli strumenti dalla borsa*)

Renata - Perché mi dà del tu? L'ho forse autorizzata io? Siamo forse a scuola? Lei è il professore e io l'alunna? Il fatto che sono malata fa sentire lei, uomo, medico e sano al di sopra delle regole della buona educazione?

Longo - No di certo, Renata. Ma è venuto spontaneo il tu, quando abbiamo scoperto che...

Renata - Sono malata gravemente... Allora, scusami tu... Lucia, vacci a preparare un tè, per favore.

Lucia - Un tè?

Longo - Vada, Lucia. Per favore.

Lucia - (*A malincuore*) Vado. (*Esce*)

Renata - Accomodati. (*Longo sembra esitare*) Per favore (*Longo si siede, lei resta in piedi, si muove pensierosa, si ferma davanti alla finestra, non lo guarda*). Dici di essere mio amico.

Longo - Lo sono, Renata.

Renata - Bene, perché è di un amico vero che ho bisogno.

Longo - Ti ascolto.

Renata - (*Sedendosi di fronte al medico e guardandolo negli occhi*) Aiutami a morire dignitosamente. (*Silenzio*) La mia mente si spegne. Stacciamo l'interruttore che tiene in vita un contenitore inutile. (*Silenzio*) Hai detto che sei mio amico. Un amico per il corpo e per la mente, spero... Il pensiero rende umani, non la massa organica che lo contiene. La mia mente si sgretola come un puzzle e questo corpo, tra non molto, sarà nient'altro che il rottame di

un computer alla deriva. Avrei già avuto pietà di me stessa e mi sarei regalata un gesto d'amore, se quelli che dicono di amarmi non avessero messo sbarre alle finestre e tolto di torno persino gli spilli. Dottor Longo, aiutami. La funzionalità del mio cervello è già povera cosa, ma l'angoscia di una fine miserabile è grande come nella mente di un genio. Coraggio, dottor Longo, metti a disposizione, di chi te lo chiede, la tua competenza tecnica. Tu sarai la mano della mia volontà. Tu puoi essere il mio dio liberatore. Colui che mi riconcilia con il mondo... È così che il dio in cui molti credono esiste... nell'aiuto che ci viene dal gesto generoso di un nostro simile. Questi gesti sono rari. Sii tu uno che li compie. Aiutami a morire.

Longo - (*Scattando in piedi*) Un medico aiuta la vita non la morte.

Renata - Ovvero, dalla sopravvivenza del mio corpo dipende la tua.

Longo - Sei ingiusta.

Renata - Davvero?

Longo - Considera che non si è mai certi della prognosi di una malattia. Di questa in particolare. Per quanto ne sappiamo, potrebbe arrestarsi e tu potresti vivere altri trent'anni arguta come sei sempre stata.

Renata - Ci credi?

Longo - Non siamo Dio Onnipotente. Solo lui sa per certo. Noi siamo umili strumenti nelle sue mani.

Renata - Quanta retorica! Per dire che non hai interessi per accollarti responsabilità morali e penali.

Longo - Dobbiamo difendere la vita a qualunque costo.

Renata - Condanneresti te stesso a un'esistenza bestiale?

Longo - La vita di un essere umano va difesa anche quando non serve a nulla.

Renata - E perché mai?

Longo - Vieni qui, Renata. Guarda fuori dalla finestra. Cosa vedi?

Renata - Dimmelo tu. Immagino sarà un discorso importante.

Longo - Gente frettolosa. Avida. Cupa. Che non crede più in nulla se non nel cibo, nei motori, nei soldi che comprano tutto, salute, giovinezza, bellezza, persino la vita o... la morte, se lo si decide. Gente dallo sguardo spento, che mette il sentimento, l'onore, la giustizia al di sotto del proprio interesse per minimo che sia. Vedi quella giovane donna col suo bambino? Probabilmente, è disposta a tuffarsi in acqua senza saper nuotare per salvarlo, se lo considera un simbolo della propria riuscita sociale e biologica. Ma è altrettanto probabile che è pronta a piantarlo in asso, se questi bisogni non saranno soddisfatti o il prezzo dell'amore per lui sarà troppo alto... Vedi quell'uomo con la valigetta ben vestito? Di sicuro una persona perbene, un avvocato o un ingegnere. Novanta probabilità su cento che ha rinchiuso i vecchi genitori in un ospizio, se sono diventati troppo ingombranti per potergli permettere di accumulare più denaro e divertimenti. Questo è il

mondo... Quanto tempo pensi che impiegherebbero gli esseri umani per passare dal libero arbitrio di una persona su se stessa a eliminare con la forza chi è malato, vecchio, debole, chi pesa senza dare nulla in cambio? Magari giustificando il tutto con una filosofia umanitaria.

Renata - E tocca a me salvare il mondo?

Longo - Hai il dovere di non pensare solo a te stessa, ma a quelli a cui in futuro potrebbe non essere data la possibilità di scegliere.

Renata - In altre parole non mi aiuterai.

Longo - Io curo la vita. Non do la morte.

Renata - Se si trattasse di tua madre o di tua sorella?

Longo - Direi le stesse cose e agirei nello stesso modo.

Renata - Hai idea di che significa uscire dal bagno nuda, mentre ci sono i tuoi nipoti che guardano e ridono?

Longo - Sei sempre stata forte. Dovrai esserlo anche nell'accettare la tua malattia, i limiti che ti comporta. Chi è padrone del proprio destino, non si suicida, non scappa. Sperimenta la vita e combatte fino all'ultimo respiro.

Renata - Ero e a parole. Codardo nei fatti.

Longo - Non merito questo insulto.

Renata - D'ora in poi è superfluo che vieni a misurarmi la pressione.

Longo - Come vuoi, Renata. (*Ripone gli strumenti nella borsa*)

Renata - Prima che te ne vada...

Lucia - (*Bussando*) Dottor Longo, mamma, siete pronti per il tè?

Renata - Grazie, Lucia.

Lucia - Un tè profumato con biscotti e frutta è quello che ci vuole per tirare su il morale. Dopo una buona merenda, ti sentirai meglio, mamma. Solo qualche minuto... (*Esce*)

Renata - (*Si alza*) lo ho ucciso... No, non pensarlo. Sono perfettamente in me. Mi chiamo Renata Alderigi, ho settant'anni, abito in via delle Betulle... lo ho ucciso e non me ne pento.

Longo - ... Se sei pienamente consapevole di ciò che dici... lo non sono un prete. Non posso accogliere la tua confessione.

Renata - Ci sono momenti, nella vita, in cui bisogna fare ciò che si deve... Nessuno possiede la verità assoluta. Forse hai ragione tu e io ho torto o forse è il contrario. Ognuno ha la propria verità. Tu, per il tuo potere tecnico, credi di avere il diritto di potermi privare della mia verità, lecita, in quanto non coinvolge nessun altro che me... Ti facevo di una pasta più tosta, dottor Longo.

Longo - Sono un uomo semplice. Con principi semplici, ma solidi.

Renata - Uno dei tanti che passano sotto la mia finestra.

Longo - Auguri, Renata.

Lucia - (*Entrando*) Dottor Longo!

Longo - Arrivederci, Lucia. (*Esce*)

Lucia - Il dottor Longo è letteralmente scappato. Lui così educato... se n'è andato praticamente senza salutarmi. Cosa gli hai fatto? Cosa gli hai detto?

Renata - Niente che non sapesse già.

Lucia - Sei un'ingrata insopportabile!

Renata - Il tè?

Lucia - Niente tè, finché continui a comportarti da incivile maleducata! Stasera prenderemo delle decisioni! Non possiamo andare avanti in questo modo. Devi andare in un posto dove sarai curata. (*Prende le chiavi dalla borsetta*). Dirò ad Anna di prepararti qualcosa per cena (*Esce, quasi sbattendo l'uscio e chiudendo a chiave*)

Renata - (*Imitando la figlia*) Niente tè, se continui a comportarti da incivile maleducata, ragazzina! Marsch! In camera tua a finire i compiti! (*La stanza cala in un gran disordine di immagini e di rumori. Si sentono fruscii, suoni deformati. Echi ora vicini ora lontani. A tratti, prevale il pianto di un neonato. Nella confusione dei suoni, si sente bussare, poi la voce deformata di Anna, il rumore di chiavi che aprono la porta*)

Anna - Come immaginavo sei al buio. Dov'è l'interuttore? Eccolo... Vedo che ti sei cambiata, pettinata e ti sei seduta sul tuo dondolo... Hai un bell'aspetto e questo scialle azzurro ti dona molto... Basta, fissare il muro! Guardami, Renata. Stasera ceniamo insieme. Vedi?! Ho portato le stoviglie e tutto quello che serve per trascorrere una piacevole serata tra amiche.

Renata - Sei qui. Sei venuta.

Anna - Certo, Renata. Ora, apparecchio per la cena... Niente di speciale. Bistecca, verdura cotta e un dolce, comprato. Ma il servizio dev'essere okay. Tovaglioli di lino e posate d'argento. Mia madre diceva... mangia pure frugalmente, ma nel lusso. Ed ecco per te, Re', autentiche porcellane di Bavaria del secolo scorso. Pensa, sono appartenute a tre generazioni della mia famiglia. Mia madre le ha lasciate a me e io... beh! Le regalerò a qualche mia studentessa che mi dia l'illusione di somigliarmi. Con la speranza che non resti pure lei single e senza figli. Single passi, ma senza figli... È triste pensare che gli oggetti che ami non apparterranno più a nessuno... Dai, Renata, vieni a vedere. Ti piace così? Se ci mettiamo dei fiori, sarà la tavola di una nobildonna. Su! Cosa aspetti? Vieni! Forza! (*Le si avvicina per aiutarla ad alzarsi*) Ti aiuto io.

Renata - (*Alzandosi di scatto e afferrandole le mani*) Vieni tu qui alla luce! Fatti vedere! Hai un bel viso. Mani aristocratiche e gli occhi di tuo padre.

Anna - Ci risiamo. Re', a chiunque stai parlando, non sono io. Tu non hai mai conosciuto mio padre e io somiglio in tutto a mia madre. Le mie mani? Sono corte e tozze come quelle di una contadina del Sud. La mia bisnonna e mia nonna erano contadine. I piatti in cui mangerai stasera furono regalati alla mia bisnonna, quando si sposò, dalla padrona dei terreni, che il mio trisavolo coltivava a mezzadria. E ora, per piacere, aiutami a riordinare questa stanza... Non c'è niente di più deprimente che cenare nel disordine. Non credi? Diamoci da fare. Dai, aiutami! (*Comincia a riordinare*)

Renata - Non posso sbrigare le faccende, mentre il

cuore mi batte così forte che tra poco scoppia. Non capita tutti i giorni che tua figlia... la figlia che ho tanto aspettato, mi venga a trovare e mi porti dei regali.

Anna - Capisco. Tornerò, quando ti sarai calmata.

Renata - Dove vai? Resta, non puoi andartene così, dopo il lungo viaggio che hai fatto per venirmi a trovare!

Anna - Renata, stammi a sentire. Ascolta bene. Io non ho nessuna intenzione di venire a conoscenza dei fatti tuoi o delle tue fantasie, mentre sei, come hai detto? Nel tuo... corridoio stretto e buio.

Renata - Sei una donna matura, ormai. E devo dirti, prima di ogni altra cosa, che non sono pentita di quello che ho fatto! Non mi sento in colpa. Non sono tua debitrice in nessun modo!

Anna - Allora devo andare. Sì, ora devo proprio andare... Io non posso...

Renata - Non puoi e non vuoi andare! Sei venuta per sapere cos'è successo!

Anna - Oh, mio Dio!

Renata - Con lui ho chiuso, quando gli ho chiesto di salvare te e me e non l'ha fatto! Allora ho capito che dio è una favola.

Anna - Tu mi farai venire un esaurimento. Di cosa stai parlando?

Renata - Amavo quell'uomo dagli occhi color delle foreste e dai modi aristocratici. Aveva già dei figli. Ma una sera mi disse che sarebbe stato felice di veder vivere un bambino nostro.

Anna - Tu gli credesti.

Renata - Ma quando restai incinta...

Anna - Ti abbandonò.

Renata - Sì!

Anna - E ai tuoi tempi, doveva essere dura per una ragazza madre. I tuoi sarebbero stati disonorati. Tu padre sarebbe morto di dolore... Tutto così prevedibile. Tutto così squallido. (*Sembra avere un malore*) Una storia scontata... Dio del cielo! (*È costretta a sedersi*) Provasti ad abortire?

Renata - Volevo... volevo farlo!... Meglio subito che dopo... meglio subito che dopo... Ma non trovai nessuno disposto ad aiutarmi... Nessuno, capisci?! Allora l'aborto non era legale, si rischiava grosso.

Anna - Cosa facesti?

Renata - Dissi ai miei che avevo bisogno di soldi per completare gli studi all'estero. Mio padre era orgoglioso delle mie capacità. Me li diede e mi lasciò andare.

Anna - Come finì?

Renata - Affittai una camera e lì ti partorii.

Anna - Da sola?

Renata - Con l'aiuto di una vecchia levatrice.

Anna - Poi cosa successe?... Re', cosa successe?... Dopo che partoristi, cosa facesti della bambina? Era una femminuccia, vero?

Renata - Eri piccola e denutrita. La levatrice disse che non saresti sopravvissuta. Le diedi tutto il denaro che mi restava...

Anna - Per fare cosa?

Renata - Per...

Anna - Cosa facesti della tua bambina?

Renata - Ti avrei difesa contro il mondo intero! Contro il mondo intero...

Anna - Invece...

Renata - (*Diventando rabbiosa*) Per te ero stata un passatempo!!!... Puoi negarlo?! Una delle tante evasioni dal tuo matrimonio!!!

Anna - (*Assecondandola*) Sapevi che ero sposato. Non potevi pretendere nulla. Una ragazza accorta non si fa ingravidare.

Renata - Ero incinta per amore! Io ti amavo.

Anna - L'amore... una parola senza senso. L'amore è piacere, sesso. L'amore altruista, romantico non esiste. Al più, lo trovi nei film.

Renata - (*Credendola l'amante le si avventa contro con grande violenza*) Mascalzone! Mascalzone!! Cinico, lurido verme della terra!!! Meritasti la tua punizione!

Anna - (*Assecondandola e provocandola, per poter conoscere la verità*) Ho continuato a vivere la mia vita. Non mi hai fatto nulla.

Renata - Sì, invece, maledetto! Ti ho distrutto!

Anna - Come?

Renata - Se un figlio è la nostra vita che continua, tu non meritavi di vivere.

Anna - Così...

Renata - Avvolsi la piccola in un lenzuolo, poi la chiusi in un sacco.

Anna - E condannasti a morte tua figlia.

Renata - Non si possono generare figli senza amore. I figli di un mostro.

Anna - Dopo, hai partorito ancora. Hai messo al mondo i figli di un uomo amato?

Renata - No.

Anna - Dov'è la coerenza nelle tue scelte?

Renata - Non chiedo assoluzione.

Anna - Io non te la do. (*La stanza precipita nel solito caos sonoro. Scende il buio, si intravede una fiammella, poi comincia un vortice luminoso, che, infine si dissolve. Renata è stesa a terra, prona, le braccia allungate lungo la testa, le palme delle mani in giù. Così la trova il figlio Alessandro*)

Alessandro - Mamma, cosa fai stesa a terra? Tirati su. Sono Alessandro, mi riconosci? (*Aiutandola*) Vieni qui. Siediti sul tuo dondolo.

Renata - Alessandro.

Alessandro - È già buio, ma non è ancora sera.

Renata - È tardi. Sì è fatto tardi e non me ne sono accorta.

Alessandro - Accendo la luce? (*Accende la luce*)

Renata - Mi fai un favore?

Alessandro - Dimmi.

Renata - Ho mal di testa. Vammi a comprare qualche analgesico.

Alessandro - Perché li vuoi?

Renata - Ho mal di testa, te l'ho già detto!

Alessandro - Ti ho portato delle caramelle. Mangia una caramella.

Renata - Ti ho chiesto di andare a comprare degli analgesici per il mal di testa!!! Ho finito quelli che avevo in casa.

Alessandro - Tu non ne hai analgesici in casa e

Lucia ha detto...

Renata - (*Interrompendolo*) Non mi interessa quello che dice tua sorella!

Alessandro - Il dottor Longo non vuole che tu prenda medicine senza il suo permesso. Ed è pericoloso che ce ne siano in casa. Perciò, no! Ma, se vuoi, gli telefoniamo.

Renata - Lascia perdere.

Alessandro - Non è vero che hai mal di testa. Perché vuoi gli analgesici?

Renata - Lascia perdere.

Alessandro - Un massaggio è quello che ci vuole! Ti massaggio il collo e le spalle, vedrai che il mal di testa ti passa.

Renata - Usciamo a fare due passi, allora. È tanto che non vado in centro a fare shopping. Mi piacerebbe andare in quella erboristeria che sta in via Diaz. Hai presente? Mi mancano i profumi, i colori delle erbe.

Alessandro - Anche le erbe sono pericolose. Se ne possono fare intrugli mortali.

Renata - Ma no! Cosa dici... cosa pensi... Diventi anche tu paranoico? Voglio solo curiosare, uscire! Non hai un'ora per tua madre? Aiutami a indossare un abito giusto e andiamo in centro. Desidero tanto passeggiare e chiacchierare al tuo braccio, guardare le vetrine e, magari, fare un po' di acquisti... in quell'erboristeria...

Alessandro - Fa freddo questa sera.

Renata - È una scusa? Hai qualche altro impegno?

Alessandro - No, ma Lucia si arrabbia, se ti prendi un raffreddore.

Renata - Qualche volta ci provi a pensare qualcosa con la tua sola testa? Mi chiedo cosa faresti solo in un deserto!

Alessandro - Mi dispiace farti arrabbiare. Ne parlo con Lucia e magari usciamo domani. Domani c'è il mercato e ti divertirai molto di più. Io chiedo un permesso al lavoro e ti porto a spasso tutto il giorno, se vuoi.

Renata - (*Calmandosi*) D'accordo Ale, non ti agitare. Tu sei buono. Non voglio approfittare. Rimandiamo a un altro giorno, un giorno più fortunato di questo... Come va con la tua ragazza?

Alessandro - Luisa... bene.

Renata - Tutto qui? Solo questo hai da dire della tua fidanzata? Ehi, che faccia scura! Avete litigato?

Alessandro - No, ma...

Renata - Ma...

Alessandro - Non so... Speravo mi aiutasse a risolvere questo problema, invece...

Renata - Quale problema?

Alessandro - Il tuo, mamma. La tua malattia.

Renata - La mia malattia non deve essere un problema per te né per nessuno di voi, tanto meno per la tua fidanzata. Che c'entra lei con me e i miei acciacchi? Povera stella, l'ho appena intravista! Ci conosciamo appena, vero?

Alessandro - Un paio di mesi.

Renata - E allora? Non capisco cosa ti salta in mente.

Alessandro - Roberto, Lucia, tutti...

Renata - (*Interrompendolo*) Tutti chi?

Alessandro - Gli zii, i cugini, tutta la famiglia dice che è meglio se mi sposo. Mia moglie potrebbe collaborare per accudirti.

Renata - Ti sposi per questo?

Alessandro - Anche.

Renata - E poi perché ti sposi?

Alessandro - Ho trent'anni.

Renata - La tua fidanzata sa cosa pensi? Sa che la sposi per interesse?

Alessandro - Il matrimonio è un contratto. Ognuno dà qualcosa all'altro.

Renata - Tu cosa le darai?

Alessandro - La fede nuziale. Pare che ci tenga.

Renata - Chi vi garantisce che da sposata farà ciò che vorrete?

Alessandro - Giuseppe dice...

Renata - (*Interrompendolo*) Alien! Ho partorito degli alieni! (*Tossisce violentemente*)

Alessandro - Mamma, respira, respira profondamente. Va tutto bene, va tutto bene. Risolveremo tutto, non ti preoccupare.

Renata - (*Calmandosi*) Voglio parlare con questa ragazza. Subito. Bisogna avvertirla, metterla in guardia. È in trappola!

Alessandro - Oh, mamma, povera mamma!

Renata - Che c'è da piangere?

Alessandro - Voglio aiutarti, ma non so come. Non so che fare.

Renata - Bisogna trovare una badante. Questo bisogna fare. Non c'è bisogno di incastrare nessuno. Occorre una persona, una donna a cui dare un giusto compenso e che si occupi di me, lavorando. È semplice.

Alessandro - Ci abbiamo già pensato, ma non ce lo possiamo permettere. La tua pensione, la tua casa, gli oggetti di antiquariato, le proprietà di papà basterebbero a coprire pochi anni di assistenza. Per te occorre un'infermiera fissa. Siamo nei guai.

Renata - Che c'è? Avete paura di rimetterci?... Troveremo una persona, un'extracomunitaria, se sarà necessario, ma io credo che potremo cercare più vicino. Sì! Qualcuno disposto a stipulare un contratto notarile. In cambio di vitto, alloggio, stipendio e delle mie proprietà, mi assisterà fino alla fine. Il punto è... sei disposto a cedere la tua parte di eredità?

Alessandro - Io sì, mamma.

Renata - E siamo in due, piegheremo gli altri... Ma ora vieni qui, Alessandro. Prendi quella poltrona, siediti vicino a me. Sì, così... facciamo due chiacchiere. Io sto ancora abbastanza bene per riuscire a dirigere la mia vita, parliamo della tua, invece... Non ingannare quella ragazza, lasciala andare. Cerca una donna a cui vuoi bene davvero, se ti vuoi sposare. O resta solo, se preferisci. Il matrimonio è di per sé una prigione, non ti legare a una persona con cui non hai interessi in comune. Tu sopporterai lei e lei sopporterà te e questo per tutti i giorni della

vostra vita, se tutto va bene.

Alessandro - Tu amavi mio padre?

Renata - No.

Alessandro - Ma l'hai sposato lo stesso.

Renata - Una donna senza un uomo, ai miei tempi, era commiserata se non disprezzata. In quel periodo della mia vita, non potevo permettermi un fallimento. (*Abbassando la voce*) Così sostituì un sogno con un incubo.

Alessandro - Cosa vuoi dire? Mio padre è stato così terribile?

Renata - No. Lui no. Io... lo fui con me stessa, perché mi sposai per convenienza.

Alessandro - No, non ti ci vedo a ubbidire alle regole.

Renata - Le regole ci schiacciano, ma ci tolgono il peso delle decisioni, la responsabilità del futuro. Sono comode, soprattutto quando non sappiamo ciò che vogliamo o quando stiamo subendo forti pressioni, soprattutto quando non siamo lucidi per scegliere. Quando sposai tuo padre, io mi trovavo in queste condizioni. Ero... io...allora... non vedevo la strada...

Alessandro - ...Se Lucia e Roberto non accetteranno la tua proposta, l'alternativa sarà la casa di cura che...

Renata - (*Interrompendolo*) Dovevo avere cinque anni quella volta che catturai una farfalla enorme, fiduciosa, splendida di colori. Mi dissero di conficcarle uno spillo in testa così non sarebbe più volata via. La vidi dibattersi per ore, prima di morire. Non fu una gioia... Ale, capisci che voglio dire? Ci batteremo perché i tuoi fratelli facciano ciò che vogliamo, non occorre sacrificare nessuno. E se alla fine... casa di cura dovrà essere che casa di cura sia! Da qualche parte deve pur scendere la notte. Non è necessario imporre sacrifici a nessuno, figlio... Ora vai, torna a casa tua, pensa a quello che ti ho detto, rifletti e... fai scelte da uomo.

Alessandro - (*Alzandosi*) Sì, ma tu riguardati, mantieni attiva la mente.

Renata - (*Alzandosi e seguendolo verso la porta*) Certo, ho ancora due sogni! Uno è del passato, ma, sai, non si può più fare nulla per quel sogno... Non si può più tornare indietro, vero Ale? Sarebbe bello tornare indietro, sarebbe come togliermi uno spillo dalla testa... poter tornare indietro... volare libera nel cielo con lei... lei... (*piega le braccia a culla*) la mia farfalla bellissima... che io ho ucciso... quando? Quando avevo cinque anni?... Ma io ero una bambina, facevo quello che mi dicevano, non avevo colpa... L'altro sogno è del presente (*porta le mani alle tempie*), ma non so come realizzarlo. Nessuno mi ascolta, a nessuno importa del mio dolore, nemmeno a te, Ale. Nemmeno tu, che sei il figlio più buono, mi capisci, nemmeno tu vuoi aiutarmi. Ma basta poco. Basta poco, Ale. Basta portarmi fuori di qui... (*Alessandro scuote la testa, addolorato ma impotente ed esce, chiudendo piano l'uscio. Renata si aggrappa alla porta, mentre il buio invade la stanza. Si sentono voci deformate, risate, a volte pianti di bambini, frammenti di dialoghi già svolti. Si vedo-*

no sovrapposizioni di immagini. Tutto si trasforma in un carosello da circo. Su tutto, emergono due voci, una è quella di Renata)

Voce di Renata - La morte non è la peggiore delle soluzioni.

Voce - Per questo devi vivere.

Voce di Renata - Guadagnerò la mia morte.

Voce - Non hai strumenti. Sei sola. Sei debole. (Si sente un urlo) Sei un burattino senza fili. Se almeno tu credessi in un burattinaio... La tua morte, comunque, non ti appartiene. Quella degli altri forse... (Ancora risate e schiamazzi. Quindi, la nota prolungata di un pianoforte. Silenzio, affiorano incerti rumori di stoviglie. I suoni diventano nitidi. Torna, gradualmente, la luce. Anna sta mettendo del cibo nei piatti)

Anna - È ora di cenare. Hai fame? Io non ho mangiato nulla tutto il giorno e...

Renata - (Interrompendola con affanno) C'era qualcuno qui, un momento fa. Dov'è andato? Chi era?

Anna - Ero io, Re'. La tua amica Anna.

Renata - Non eri tu!

Anna - Sì, c'ero io e ti raccontavo di una bistecca bruciata e...

Renata - (Interrompendola violentemente) Sei una bugiarda! C'era qualcun altro qui! Vigliacco, vieni fuori!

Anna - Solo io, Re', solo io. (Conducendola verso la tavola) Vieni, spezza il pane.

Renata - Spezzo il pane? Non siamo mica in chiesa! Non si usano coltelli in questa casa?!

Anna - Sono pericolosi.

Renata - Abbiamo due anni?

Anna - Collabora, Renata. Non rendere ogni cosa più difficile. Sii umile, accetta l'aiuto degli altri senza discutere. Soffrirai meno e renderai meno pesante il compito di accudirti.

Renata - No, io discuto quanto mi pare! Vi piacerebbe, piacerebbe a tutti voi trasformarmi in un... in che cosa mi sto trasformando? Che cosa oscena... in un ammasso di carne e sangue senza volontà. È bello vedere in ginocchio chi è stato sempre...

Anna - Sprezzante?

Renata - Cosa dici?

Anna - (Sedendosi) Niente, ceniamo. Siediti.

Renata - D'accordo. Mi siedo... Cosa fai?

Anna - Ringrazio il Signore per questo cibo.

Renata - Nell'era della telematica?

Anna - Più che mai c'è bisogno di Dio.

Renata - Non ho più fame. (Allontana il piatto)

Anna - Dio ti sconvolge così tanto?

Renata - Una proiezione dei nostri sogni non può sconvolgere nessuno.

Anna - Non pensi quello che dici.

Renata - Negli ultimi tempi, dico fin troppo quello che penso. Ma vedi, sono generosa non lo attribuisco al tuo Dio, che non esiste, ma se anche ci fosse s'è dimenticato di noi o fa goliardicamente il sadico, perché condanna te a guardare la vita, mentre altre della tua età amano, si incazzano con i figli, si diver-

tono. E che mi dici dei milioni di morti per fame, mentre altri affogano nel grasso? o dei torturati, dei malati, mentre c'è chi tortura e si gode la vita? Non interviene, perché ci lascia liberi, però sia fatta la volontà di Dio. Quale volontà? Insomma ce l'ha o non ce l'ha una volontà questo Dio? Oppure è una volontà che agisce a seconda del nostro bisogno di giustificare la presenza o l'assenza?

Anna - Mosè ci ha dato i suoi comandamenti.

Renata - Mosè era un grande legislatore.

Anna - Gesù ci ha parlato di Lui.

Renata - È stato il più grande rivoluzionario mai esistito. E chi lo mette in dubbio? Ha cambiato il volto dell'umanità. D'accordo! Ma chissà cosa voleva dire, quando parlava di un padre nei cieli. Di sicuro non c'entra niente con l'interpretazione dei credenti. I cieli potrebbero essere la parte migliore di noi che gioisce nel fare il bene. Ammiro Gesù più di ogni altro al mondo e condivido i suoi principi.

Anna - Quindi, non vorresti essere stata assassinata da tua madre.

Renata - (Scattando in piedi) Cosa?!

Anna - Cosa hai fatto alla tua bambina? Alla figlia dell'uomo che amavi?

Renata - Niente che ti riguardi!

Anna - Mi riguarda invece, perché sono un essere umano! Puoi non credere in Dio, non puoi vivere nell'anarchia più totale. (Si alza) L'umanità, far parte dell'umanità comporta l'accettazione di alcune regole come quella del rispetto della vita degli altri! O ti dichiarare una bestia che ubbidisce solo a istinti e interessi immediati?

Renata - Se sei venuta a conoscenza del mio segre-

to, questo non ti dà il diritto di trattarmi da imputata.

Anna - Non reclamo nessun diritto, ma dal momento che so, non posso fare finta di nulla! O da stasera ti ignoro o parlo con te e cerco di capire perché non devo piantare in asso un'assassina! ...Dici che stai diventando un mostro a causa della tua malattia. Un mostro, invece, lo sei diventata cinquant'anni fa e continuerai ad esserlo finché non avrai capito l'enormità di ciò che hai fatto e non te ne pentirai.

Renata - È troppo facile, mia cara Anna, pentirsi mentre si sta scivolando nelle sabbie mobili. Supponiamo che il tuo Dio esista, sarebbe un bacchettone se accettasse per buoni simili pentimenti come una mamma che crede alle lacrime di pentimento del figlio che sta per ricevere una sonora scullacciata dopo che ha rubato le caramelle. No, Anna, io non mi pento.

Anna - Sono stanca. Il cuore mi pesa come una montagna.

Renata - E perché mai, se sei pura come acqua di sorgente?

Anna - Non lo so.

Renata - Sei così fragile che la vita ti sconvolge anche solo guardandola da lontano?

Anna - Può darsi.

Renata - ... Di qualcosa mi pento con tutto il mio essere. È di aver amato quell'uomo come un dio... Fino a tributargli il sacrificio di... mia figlia.

Anna - Oggi... non lo rifaresti?... Lo rifaresti, Renata?... Abbandoneresti ancora tua figlia?... La chiuderesti ancora... in un sacco per... buttarla in un bidone della spazzatura?

Renata - ... Nessun uomo... vale un simile sacrifi-

AUTOPRESENTAZIONE

MEDEA dei nostri giorni

Anni fa, un amico mi confidò che era stato lasciato in un orfanotrofio presumibilmente dalla levatrice. Mi diceva dei genitori adottivi e del loro affetto, che non era bastato a placare il bisogno di trovare risposte ai perché che lo tormentavano: come può una donna abbandonare un figlio e non preoccuparsi di ciò che gli succederà? Non sarebbe stato pietoso abortire, piuttosto? Fra i due genitori biologici, era stata la figura materna a ossessionarlo: poteva capire il disinteresse di un padre, ma non quello di una madre. Mentre parlava, riflettevo sulle implicazioni maschiliste del suo ragionamento... Mi diceva di come a lungo e inutilmente si fosse ostinato a fare ricerche in tutta Italia seguendo le tracce della levatrice, di come avrebbe voluto ritrovare "quella madre", che comunque immaginava "donna di grande sofferenza", per mostrarle che lui era diventato un uomo stimato, che aveva saputo costruire e che, ora, più delle origini gli importava il futuro, cioè i suoi figli e il loro amore. Ho scritto *Il filo di Re' Anna* per tentare di consolare il dolore del mio amico, che, nella scrittura, per ragioni di privacy, è diventato un personaggio femminile. Come antefatto della storia ho scelto una delle tante verità possibili, nella casistica odierna forse la più probabile: quella di una giovane delusa che, sopprimendo la propria creatura, vuole in realtà uccidere dentro di sé l'amore per l'uomo che l'ha abbandonata. È emersa la figura di una donna spregiudicata e arrogante, ma disperata fino alla follia per il tragico errore commesso; colpevole, ma profondamente innamorata della figlia perduta. *Maria Altomare Sardella*

cio. Quello meno di ogni altro, perché era stato amato... Aveva abbandonato tutt'e due... Dovevo voltargli le spalle ed essere solidale con la mia bambina.

Anna - Chi è senza peccato scagli la prima pietra.

Renata - Dopo... la mia vita è scivolata sui binari della consuetudine... Apparentemente, sono stata moglie, madre, una dirigente irreprensibile... Ma il mio tempo... si è fermato quella notte in quella piccola camera presa in affitto... Un'altra ha vissuto per me.

Anna - Della tua piccola... non hai saputo più nulla? Nemmeno una volta... ti sei chiesta come è andata, com'è finita?

Renata - Non avrei potuto sapere più nulla nemmeno volendo... Ero all'estero senza soldi. La levatrice me l'avevano indicata le donne del paesino in cui abitavo. Era una vecchia italiana di passaggio. Qualche giorno dopo il parto era ripartita... Non seppero dirmi per dove... Nessuno l'aveva vista. Nessuno sapeva nulla... Cercai... Cercai per giorni fra la spazzatura, nella campagna intorno. Mi presero per matta... Poi... (*Silenzio*) Faresti una cosa per me?

Anna - Questa sera... per te... potrei fare quasi tutto.

Renata - Voglio una quantità di barbiturici sufficienti a uccidermi.

Anna - La vita, comunque sia, è un dono. Non possiamo toccarla.

Renata - La mia vita mi appartiene. Ne faccio ciò che voglio.

Anna - Dai tuoi errori non hai imparato nulla... Poco fa mi ha telefonato tuo figlio Roberto. Diceva che sarebbe arrivato per le otto. Tra qualche minuto sarà qui. Vuoi restare sola con lui?

Renata - Sì, per favore.

Anna - Bene. (*Raccoglie le stoviglie e gli avanzi della cena in una cesta ed esce*)

Roberto - (*Entrando*) Mamma.

Renata - Ciao, Roberto.

Roberto - Ti trovo bene.

Renata - Grazie. Tu?... Sei venuto con la solita maschera o, una volta tanto, parliamo a cuore aperto?

Roberto - Speravo di poterti salutare senza dover affrontare un match, ma con te è impossibile.

Renata - Per questo non ti fai mai vivo? Hai paura di parlare con tua madre?

Roberto - Perché mi hai chiamato? Ho pochi minuti.

Renata - Sei un uomo impegnato, lo so. Lavoro, moglie, figli, il cane come sta? Non mi rispondere, perderemmo tempo.

Roberto - Risparmiami il tuo sarcasmo. Cosa vuoi?

Renata - La cessione della tua parte di eredità.

Roberto - E perché?

Renata - Ora sei tu che svicoli. Hai capito benissimo.

Roberto - Lucia non accetterà mai.

Renata - Ti ho chiamato a rispondere per te non per tua sorella.

Roberto - Devo pensarci.

Renata - Per cedere ciò che non è tuo, hai bisogno del parere dell'avvocato? Cioè del parere di quella gallina assennata che è tua moglie.

Roberto - Se non insulti, forse porti acqua al tuo mulino.

Renata - Se no?

Roberto - Sarà difficile convincere Ida.

Renata - Finalmente un barlume di sincerità.

Roberto - Non hai fatto mai il minimo sforzo per farti amare. Sempre a criticare, a disprezzare.

Renata - Questo non giustifica che volete arraffare ciò che non è vostro.

Roberto - Se non fosse nostro, non avresti bisogno di una cessione.

Renata - In cambio di qualche centesimo, preferisci vedermi in un ospizio trattata chissà come e chissà da chi? O qualche centesimo vale la leggerezza della tua coscienza? Il sapere che tua madre sofferente è comunque ben accudita e rispettata nella sua casa di sempre?

Roberto - I soldi non bastano mai.

Renata - Parole di tua moglie.

Roberto - Non si può buttarli via, regalandoli a qualcuno che...

Renata - (*Interrompendolo*) Non sarà un regalo, ma un pagamento.

Roberto - Come fai a essere certa che ti tratterà bene? E se si pappa tutto e poi ti dà una pedata nel sedere? Come la mettiamo poi?

Renata - Il contratto notarile sarà chiaro. La pensione e l'usufrutto di questa casa, subito. Il resto alla mia morte. Se la persona in questione dovesse rivelarsi non adempiente nell'esplicazione dei suoi doveri, il contratto sarebbe nullo e le proprietà tornerebbero a voi. Alla persona scelta toccherebbero anche le spese dei miei funerali in modo che voi non avrete, in pratica, più nulla a che fare con me almeno da un punto di vista economico... Che lavoro fai, Roberto?

Roberto - (*Con insofferenza*) Amministro una società di trasporti. Lo sai.

Renata - Guadagni bene?

Roberto - Abbastanza.

Renata - Tanto da avere la doppia casa, i figli in scuole private, vacanze di lusso. Vale la pena barattare la serenità di tua madre con qualche migliaio di euro?

Roberto - Non sono da solo a decidere.

Renata - Alessandro è d'accordo, tua sorella cederà se sarai dalla mia parte. Resta tua moglie.

Roberto - Se solo ti fossi resa più simpatica... L'hai messa sempre alle corde.

Renata - Pensavo che fosse mediocre per te. Accanto a te, volevo una donna dagli ampi orizzonti, che ti aiutasse a spiccare il volo. Lei ti ha trascinato verso il perbenismo qualunque appariscente e privo di principi autentici. Si è fatta mettere incinta per farsi sposare, hai smesso di studiare. Ti ha evitato al punto che non sai prendere una decisione immediata e sincera. Per te, avevo sognato qualco-

sa di diverso. Sai, il solito vizio dei genitori, vedere i figli migliori di se stessi.

Roberto - Rifletterò.

Renata - Arrivederci. (*Roberto esce, Renata va a guardarsi nello specchio*) Specchio... Chi c'è in questo specchio?... Sei tu, Renata? Sono io nello specchio?... Com'è?... Dimmi com'è che tu ed io restiamo sempre sole?... Dottor Longo, hai ragione... Il mondo... è pieno di mostri... Tu, lì dentro... Hai due gambe, due braccia, due occhi per vedere e... il cuore... un cuore per amare. Così dicono... il cuore ama. Il cuore ha coraggio. Ma tu non hai amato. Tu non hai avuto coraggio... Forse tu non hai avuto un cuore. Forse a te non l'hanno mai dato. Così tu non hai un cuore... Hai orecchie per sentire. Due mani per consolare. Tu sei una come tante... Una delle tante senza cuore... C'è chi non ha mani, c'è chi non ha braccia o occhi per vedere... C'è chi non cammina, c'è chi non sente... Tu... non sai amare... Tu sei il mostro peggiore. (*Afferra un oggetto e lo lancia contro lo specchio, spaccandolo. Il frastuono nella stanza diventa parossistico. Renata prende lo scialle va sedersi sul dondolo. Nella stanza scende il buio, poi, gradualmente, si illumina la parete di fondo Dalla confusione emerge, con effetto di lontananza, le voci dei tre figli di Renata, quindi si intravedono sagome che si muovono e discutono. Sono Lucia, Alessandro e Roberto in riunione in cucina*)

Voce di Alessandro - Esigo che la mamma sia presente.

Voce di Lucia - Non è lucida.

Voce di Roberto - È troppo fragile, meglio lasciarla in pace, Alessandro.

Voce di Alessandro - Si tratta della sua vita.

Voce di Lucia - Della nostra, se permetti!

Voce di Alessandro - Avete paura di dire quello che pensate, guardandola in faccia?

Voce di Lucia - Fallo smettere, Roberto!

Voce di Roberto - Siamo qui per trovare una soluzione. Calmiamoci e andiamo avanti.

Voce di Alessandro - Avanti con la testa nella sabbia come gli struzzi.

Voce di Lucia - Non alzare troppo la cresta che questa situazione l'hai creata tu!

Voce di Alessandro - Io? Perché io?

Voce di Lucia - Perché te ne sei andato da casa quando c'era bisogno di te. Si dice che i topi abbandonano la nave quando affonda.

Voce di Alessandro - Mi avete detto voi di trovarmi una ragazza e che era ora che mi sposassi.

Voce di Roberto - Non ti abbiamo mai suggerito di piantare la mamma proprio quando si è ammalata.

Voce di Alessandro - Come potrei io da solo far fronte ai suoi bisogni? Anch'io vado a lavorare.

Voce di Lucia - Ti sposi e venite ad abitare qui.

Voce di Roberto - Se ci pensi, è un bel vantaggio per una coppia giovane. Non dovrete pagare l'affitto e in più avreste la pensione della mamma che è consistente. Proprio un bel vantaggio.

Voce di Alessandro - Ma Luisa non ne vuole sapere. Allora, che faccio, la pianto? Ditemi voi cosa devo fare. La lascio e io torno qui, ma voi mi darete una mano. Faremo i turni.

Voce di Roberto - Così non va bene. Io ho i miei problemi.

Voce di Lucia - E io i miei.

Voce di Roberto - Oppure si può pensare a turni lunghi. Tu, Ale, ti sposi e vieni ad abitare qui per un anno e, ovvio, per un anno intero ci pensi tu senza pretendere che noialtri... Il secondo anno toccherà a te, Lucia.

Voce di Lucia - E perché proprio a me? Perché non a te?

Voce di Roberto - Perché tu abiti qui vicino. Con i soldi della pensione paghi un'extracomunitaria che resti con lei e ogni tanto vieni a dare uno sguardo.

Voce di Alessandro - Nel frattempo accenderai un cero al giorno, sperando che la mamma muoia?

Voce di Roberto - Ehi, non esagerare! Cosa stai insinuando?

Voce di Alessandro - Luisa, comunque, non sarà d'accordo.

Voce di Lucia - Quella ragazza comanda troppo. A questo punto mollala.

Voce di Roberto - Se vogliamo salvare il patrimonio di famiglia senza metterla in un ricovero per i poveri, non ci sono altre soluzioni che i turni di un anno.

Voce di Alessandro - D'accordo, se cominci tu, Roberto.

Voce di Roberto - Non posso essere io a cominciare.

Voce di Alessandro - E perché?

Voce di Roberto - Perché Ida è rimasta incinta e, con i problemi di cuore che ha, dovrà abortire. Non immaginate nemmeno cosa stiamo passando, eppure sono qui, stasera.

Voce di Lucia - Fammi capire, Ida è rimasta incinta con le tube legate? Ah, forse non sai che io lo so che tua moglie si era fatta legare le tube dopo la nascita di Micaela. Trovane un'altra di scusa!

Voce di Alessandro - Imbroglioni!

Voce di Roberto - Sono venuto qui, nonostante i miei problemi, per risolvere la situazione. Ma se non la smettete di insultarmi, stasera finisce male!

Voce di Alessandro - Che vuoi fare? Ci prendiamo a botte?

Voce di Lucia - La piantate voi due?! (*Le voci di Lucia, Roberto e Alessandro diventano un brusio di sottofondo. Emerge la voce di Anna, che sussurra il nome di Renata*)

Renata - Anna! Come sei entrata?

Anna - (*Emergendo dal buio*) Ho le chiavi, Renata. I tuoi figli urlano talmente che li sentivo dal mio appartamento. Infatti, non si sono accorti che entravo.

Renata - Siediti e guarda un po' di teatro. Che cosa deprimente vederli accapigliarsi, quando la soluzione è a portata di mano. Ma sono affamati di soldi. È una famiglia malata di antichi rancori. Sono così insensibili che non si sono nemmeno preoccupati di non farmi ascoltare le loro miserie. Ma non c'è nulla

di cui meravigliarsi, devono avere un'alta percentuale del mio dna.

Anna - Ti capita qualche volta di... rimpiangere...

Renata - La figlia che non ho voluto?... Sarebbe stata migliore di me e di loro?... Se potessi tornare indietro... Se potessi... le darei la possibilità di diventare donna... Vorrei vedere i suoi occhi, sentire la sua voce... Lei che chiacchiera con me... Lei che mi mostra un vestito nuovo... lei che discute di politica... Lei... è un medico? Un avvocato, un ingegnere? Ha figli? I suoi bambini... mi somigliano?... Mi somigliano i suoi bambini?

Anna - Lui... L'hai più rivisto?

Renata - Vive in un'altra città o viveva, non so più. Non si è mai più fatto vivo. Per quello che ne sa, potrebbe avere un figlio che non conosce. Di lui non voglio più parlare... Poco fa, ascoltavo Lucia e... riflettevo. Ha ragione di rimproverarmi di non averla amata. L'ho sempre sentita come un'usurpatrice dell'amore che dovevo... all'altra... Anna, io ho causato soltanto sofferenza. Come può essere che da un grande amore derivi tanta distruzione?... Succede, quando non si fanno scelte secondo giustizia... Vorrei che smettessero di urlare. Falli smettere! Non li sopporto più.

Anna - Faremo di meglio. Tu adesso ti alzi, prendi le cose necessarie e vieni via con me.

Renata - A casa tua?

Anna - Certo. (*Prende un borsoncino dall'armadio e lo riempie delle cose necessarie*)

Renata - Sei gentile. Ma non importa. Tra poco si stancheranno e andranno via. Domani Amina mi accompagnerà al ricovero dei poveri. In fondo, per finire, un posto vale l'altro. Alcune situazioni è più difficile immaginarle che viverle. Quando non tornerò più indietro da quel posto buio, sarà come essere morta e nulla avrà più importanza.

Anna - Non finirai in un ricovero di poveri né in una casa di cura per malattie mentali.

Renata - Non ci sono alternative. Non mi appartiene più nulla. Non possiedo più nemmeno la mia stessa vita.

Anna - Il borsone è pronto. Solo le cose necessarie. Ti trasferisci da me. Nei prossimi giorni, usciremo e comprenderemo tutto nuovo. Sono mesi che sei tappata in casa, un po' di shopping ti farà bene. Hanno aperto una pasticceria nuova in centro. Domani è il mio giorno libero, andremo a fare colazione lì. Ci divertiremo, Re! Per il resto, daremo un po' più di lavoro ad Amina. Sarà contenta, vedrai.

Renata - Stai dicendo che...

Anna - Verrai a vivere da me.

Renata - E loro? Potrebbero denunciarti per plagio di anziana inferma. Ti metti nei guai?

Anna - No, se non chiederò nulla in cambio. La pensione la molleranno. E se faranno storie, ho alcuni amici avvocati, li sistemereмо. Fidati, Re!

Renata - Perché tutto questo? Perché ti vuoi accollare una rognna di tale portata?

Anna - Perché al tuo posto, vorrei che qualcuno mi

tendesse una mano.

Renata - Questo è molto di più che dare una mano.

Anna - Io non ho parenti. Mi hai sempre dato la sensazione di essere la mia famiglia. Ora lo diventerai sul serio. Cosa ci trovi di strano?

Renata - Non è reale. Sto immaginando tutto. Sono nel corridoio lungo e buio e sto sognando.

Anna - Allora continua a sognare. Se è un sogno non devi preoccuparti più di nulla. Non ci sono pericoli da affrontare e tutto andrà bene.

Renata - Non capisco. Non è reale.

Anna - Allora mettiamola così. Supponiamo che quella bambina nel sacchetto sia stata lasciata in un ospedale del Sud. Che sia stata data in affido per essere allattata a una coppia di contadini benestanti a cui era morto il figlioletto. Che quella mamma si sia innamorata della piccola e abbia deciso di tenerla. Che non abbia nascosto alla bambina la sua origine e che questa, una volta grande, abbia cercato la madre biologica.

Renata - Come ha potuto rintracciare la madre? La madre non era riuscita a ritrovare lei.

Anna - La ragazza aveva un vantaggio, un punto di riferimento, l'orfanotrofio. Da lì è risalita alla levatrice fortunatamente longeva. Il resto lo puoi immaginare.

Renata - Sembra una fiaba. Finisci di raccontarla.

Anna - La giovane donna rintraccia la madre naturale e dopo che i genitori adottivi muoiono, si trasferisce nella città in cui abita.

Renata - Compra un appartamento sul suo stesso pianerottolo e fa amicizia con lei.

Anna - Hai fantasia, Re', potrebbe essere andata così!

Renata - È andata così o sono nel tunnel?

Anna - Siamo tutti in un tunnel. Tu, i tuoi figli chiusi a discutere in cucina, io... Dov'è l'uscita?... Dammi la mano, Re', andiamo fuori di qui.

Renata - Hai mani morbide e aristocratiche.

Anna - No, Re'. Le mie mani sono corte e tozze come quelle delle contadine del Sud. (*Frastuono di suoni che si esauriscono nella prolungata nota di un pianoforte. La luce si abbassa gradualmente fino a condensarsi in una fiammella lontana. Silenzio. Sipario*)

FINE

In apertura: acrilico su tela di Virginia Rizzo.

La società teatrale

notiziario

a cura di Roberto Rizzente

EDINBURGH INTERNATIONAL

FESTIVAL

07



NORD

Con la conclusione del **Festival delle Colline Torinesi**, **Astiteatro 29** e **Teatro-Arlecchino d'oro** di Mantova, non restano che l'itinerante **Festival della Montagna** (14 luglio-11 agosto, www.lospettacolodellamontagna.it) e il **Festival di Borgio Verezzi** (15 giugno-11 agosto, www.festivalverezzi.it) - con le ospitalità di Maurizio Panici (*L'appartamento è occupato*), Eros Pagni (*La recita di Bolzano*) e Mario Scaccia (*Il signore va a caccia*) - a documentare l'alternante stato di salute dell'estate festivaliera in Piemonte, Lombardia e Liguria. Più incoraggiante il panorama nel Triveneto, con la rilettura dell'*Amleto* proposta da Gabriele Lavia all'**Estate Teatrale Veronese** (19 giugno-25 agosto, www.estateteatraleveronese.it), le celebrazioni goldoniane al **Festival di Serravalle** (23 giugno-21 luglio, www.serravallefestival.it) e alla **Biennale di Venezia** (18-29 luglio, www.labiennale.org) e la rivisitazione, in chiave femminile, di *Madama Butterfly* a **Pergine Spettacolo Aperto** (7-25 luglio, www.perginepsa.it). Ma il grosso della programmazione, da noi monitorata a partire dalla metà di luglio (periodo di uscita della rivista), è concentrato in un trittico di rassegne: **OperaEstate Festival Veneto** (28 giugno-2 settembre, www.operaestate.it), con la prima di *Odissea: viaggio verso parole e musica* di Mario Perrotta e i Ttes de Bois, la rilettura della *Locandiera* proposta dal regista di *Desperate Housewives* David Warren e i reading di Laura Curino (*Viaggiatori di pianura*) e Mariangela Gualtieri (*Senza polvere senza peso*); **Drosedera Festival** (27 luglio-4 agosto, www.drosedera.it), con le ospitalità di Rodrigo Garcia (*Arrojad mis cenizas sobre Mickey* e *Performance Site specific per la Centrale di Fies*), Teatrino Clandestino (*Candide*), Virgilio Sieni (*Un respiro*) e Sonia Brunelli (*A NN A*), e soprattutto il **Mittelfest di Cividale del Friuli** (14-22 luglio, www.mittelfest.org), che conferma, sotto la direzione di Moni Ovadia, il livello delle edizioni precedenti, grazie ai debutti di Danio Manfredini (*Atelier di pittura*), Ulderico Pesce (*Triangolo degli schiavi*), Sandro Lombardi e Virgilio Sieni (*Le ceneri di Gramsci*) Renzo Martinelli (*Claustrofilia* di Letizia Russo) e l'ospitalità di Josef Nadj (*Journal de l'inconnu*).

Sotto l'ombrellone dell'estate festivaliera

di Roberto Rizzente

Se il buon esito del progetto di legge sul rifinanziamento al Fus dipendesse dalla qualità espressa durante quest'estate non ci sarebbe da stare allegri. Il programma dei festival si presenta sorprendentemente avaro di grossi nomi e produzioni realmente innovative, con una forte percentuale di riprese invernali. Nemmeno il Tricentenario Goldoniano sembra aver scosso il panorama: la sensazione generale è che certi festival, al di là di poche, lodevoli eccezioni (Mittelfest, Benevento, Santarcangelo, Colline Torinesi, Mantova, Biennale, Drosedera, OperaEstate, Taormina), siano diventati meri contenitori di eventi, al crocevia tra teatro, musica e danza, privi di un reale radicamento sul territorio e di una convincente progettualità.

CENTRO-SUD

Mentre volgono al termine il **Festival di Santarcangelo** (www.santarcangelofestival.com), il **Festival dei Due Mondi** di Spoleto (www.spoleto-festival.it), **Inequilibrio Festival** di Castiglioncello (www.armunia.it) e il **Ravenna Festival** (www.ravennafestival.org) - esemplare, quest'anno, per la wagneriana *Valchiria*, diretta da Eimuntas Nekrosius - è la Toscana a tenere banco, grazie al tradizionale appuntamento con la Compagnia della Fortezza di Armando Punzo (*Buffoni ovvero la scuola del disimpegno*) a **Volterrateatro** (16-29 luglio, www.volterrateatro.it) e con l'autodramma (*A(h)ia*) interpretato dagli abitanti di **Monticchiello** (21 luglio-12 agosto, www.teatropovero.it); la LXI edizione della **Festa del Teatro a San Miniato** (9-25 luglio, www.drammapopolare.it); e la personale di Stefano Massini al **Festival di Radicondoli** (22 luglio-13 agosto, www.radicondoliarte.org). Nessuna novità di rilievo, invece, per il Lazio - da segnalare, in attesa di **Enzimi** (www.enzimi.com) e **Romaeuropa** (7 novembre-15 dicembre, www.romaeuropa.net), il solo

Cosmophonies (28 giugno-31 luglio, www.cosmophonies.com) - e le Marche, sempre di più, terra della lirica, con il **Rossini Opera Festival** (8-21 agosto, www.rossinioperafestival.it), lo **Sferisterio Opera Festival di Macerata** (26 luglio-12 agosto, www.sferisterio.it), e **Civitanova danza** (1 luglio-4 agosto, www.civitanovadanza.it); mentre la Campania mostra una rinnovata vitalità grazie all'edizione, firmata da Enzo Moscato, di **Benevento Città Spettacolo** (31 agosto-9 settembre, www.cittaspettacolo.it), che sembrerebbe aver trovato una sua identità nel vasto repertorio partenopeo di Antonio Petito (*Don Fausto*, regia di Arturo Cirillo), Manlio Santanelli (*Un eccesso di zelo*), Enzo Moscato (*Le doglianze degli attori a maschera*) e Mimmo Borrelli (*A Sciaveca. 'U mare assomma e affonna*, regia di Davide Iodice). Nel generale immobilismo che connota il panorama teatrale a Sud, spiccano, accanto alle pluriennali edizioni dei pugliesi **Festival Internazionale Castel dei Mondi** (9-18 agosto, www.casteldeimondi.it) e **Festival della Valle d'Itria** (19 luglio-8 agosto, www.festivaldellavalleditria), il piccolo ma vivace **Festival di Teatro Civile di FestambienteSud** (25-29 luglio, www.festaambientesud.it), **Catonateatro** (21 luglio-21 agosto, www.catonateatro.it), diretto da Walter Manfrè, entrambi in terra calabrese, e soprattutto, in Sicilia, **Taormina Arte** (30 giugno-10 agosto, www.taormina-arte.com), con i debutti del *Satyricon* di Renato Giordano, interpretato da Giorgio Albertazzi e Michele Placido, e del *Filottete* di Vincenzo Pirrotta.

ESTERO

Il panorama internazionale è dominato dai gettonatissimi **Edinburgh International Festival** (10 agosto-2 settembre, www.eif.co.uk), quest'anno dedicato all'*Orfeo* di Monteverdi, *fil rouge* di un fitto cartellone operistico e di stampo classicista, con le premiere di *The Bacchæ* di John Tiffany e *Orpheus X* dell'American Repertory Theatre, **Edinburgh Fringe Festival** (5-27 agosto, www.edfringe.com, **foto in apertura**), riservato agli artisti di strada, e **Festival d'Avignone** (6-27 luglio, www.festival-avignon.com, **foto sotto**), generoso, come sempre, di



grossi nomi, dall'artista associato Frédéric Fisbach a Valère Novarina (*L'acte Inconnu e Ajour*), dal Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine con *Les Éphémères* a Sasha Waltz (*Insideout*), fino a Jean-Pierre Vincent, autore di un adattamento dal ronconiano *Il silenzio dei comunisti*. Immane, in autunno, gli appuntamenti con lo slovacco **Festival di Nitra** (21-26 settembre, www.nitrafest.sk), con le ospitalità di Nicolas Stemmann (*Don Karlos*) Béla Pintér (*The Queen of the Cookies*) e Jan Anton Pitínský (*Le affinità elettive*) e con il parigino **Festival d'Automne** (12 settembre-22 dicembre, www.festival-automne.com), che schiera quest'anno un programma di tutto rispetto, tra cui segnaliamo la videoperformance di Abbas Kiarostami (*Looking at Tazieh*) e le regie di Christoph Marthaler (*Geschichten aus dem Wienerwald*) e del gruppo fiammingo TgStan (*Sauve qui peut*, da Thomas Bernhard). ■

I VERTICI DELL'ANFOLS - Il sovrintendente del Teatro Regio di Torino, Walter Vergnano, è stato rieletto per il prossimo biennio presidente dell'Associazione Nazionale Fondazioni Liriche e Sinfoniche (Anfols). Confermato anche Francesco Ermani dell'Opera di Roma alla vicepresidenza, mentre Gennaro Di Benedetto (Carlo Felice di Genova), Francesco Giambone (Maggio Musicale Fiorentino) e Giocchino Lanza Tomasi (San Carlo di Napoli) sono i nuovi membri del consiglio di presidenza. Lo ha decretato l'assemblea dell'associazione, riunitasi in primavera a Roma, presso l'Agis.

PROTOCOLLO D'INTESA

ETI-ONDA - Si rinnova, dopo dieci anni di collaborazione, il sodalizio tra l'Eti e l'Onda (Office national de diffusion artistique). Obiettivo del nuovo protocollo d'intesa, siglato a Roma lo scorso maggio dai direttori Fabien Jannelle e Ninni Cutaia, è quello di rafforzare la cooperazione tra i due enti, favorendo la circolazione delle informazioni, la mobilità degli artisti e la circuitazione degli spettacoli, propedeutici alla costituzione di un fondo comune per co-produzioni, residenze, progetti di formazione e di editoria. Info: www.enteteatrale.it.

UN TURISMO FESTIVALIERO - È stato presentato a maggio, presso la sede romana dell'Enit, il progetto di collaborazione tra Italia Festival e Astoi "Turisti, ma non per caso". Tre operatori turistici, Vacanze Smeralde, Mare Club e Ici International, proporranno per

l'estate otto pacchetti turistici al Nord, al Centro e al Sud Italia, in concomitanza con otto festival nazionali. Segnaliamo, tra le diverse proposte, gli itinerari dedicati al Mittelfest di Cividale del Friuli (14-22 luglio), al Teatro Festival di Parma (25 ottobre-4 novembre) e al Ravenna Festival (fino al 22 luglio). Info: www.astoi.com.

A GARANZIA DEL DIRITTO D'AUTORE - Il presidente della Siae Giorgio Assumma e il presidente dell'Authority per le Garanzie nelle Comunicazioni hanno firmato lo scorso maggio a Roma un accordo per coordinare le attività dei due enti in tema di prevenzione delle violazioni della legge sul diritto d'autore. Secondo l'intesa, verranno istituiti gruppi di ispettori e un comitato permanente, composto da rappresentanti dei due organismi, per pianificare studi e ricerche sulle più recenti forme di diffusione dei contenuti culturali. Obiettivo dell'accordo è quello di favorire la fruizione di contenuti culturali sulle reti a banda larga e mobili, tutelando al tempo stesso l'ingegno e la proprietà intellettuale. Info: www.siae.it.

PUBBLICO DA RECORD - Con 1.165.186 spettatori, Roma conquista il titolo di capitale del pubblico teatrale nella stagione appena conclusa. I dati, diffusi dal Giornale dello Spettacolo, si riferiscono al periodo compreso tra il 1° luglio 2006 e il 13 maggio 2007. Seguono Milano (1.123.717 spettatori) e, nettamente più distanziata, Napoli (645.301). L'indagine offre altri dati interessanti, come quelli relativi ad alcuni centri nei quali il numero di

Il vecchio e il nuovo l'ultimo valzer delle poltrone

Dopo le nomine, in primavera, di Cutaia, Tiezzi, Civica e Alessandro Gassman, si completa il mosaico dei nuovi potenti del teatro italiano. Come era facile prevedere, Luca Ronconi è stato riconfermato all'unanimità direttore artistico del Piccolo Teatro e della Scuola di Teatro fino al 2010. Scelgono la via della continuità anche l'Associazione Teatrale Pistoiese - Saverio Barsanti continuerà a dettare la linea artistica del teatro fino al 31 dicembre 2008 - e il Teatro Stabile di Torino, con la riconferma alla direzione artistica di Walter Le Moli. Il solo cambiamento riguarda la presidenza dello Stabile torinese, dove si registra l'abbandono, dopo undici anni, di Agostino Re Rebaudengo a favore di Evelina Christillin, coadiuvata dal vice Filippo Fonsatti e da un nuovo consiglio di amministrazione, privo della Provincia di Torino, a corto di denari da investire nella cultura. In questo contesto di generale immobilismo, desta particolare interesse il cambiamento al vertice al Teatro Stabile di Catania, protagonista, nei mesi scorsi, di una vera e propria telenovela iniziata in aprile con il cambio di statuto della Fondazione, tornata Ente Regionale, proseguita con le dimissioni a sorpresa di Orazio Torrisi e Pippo Baudo, in polemica con il consiglio d'amministrazione, e conclusasi con la nomina del nuovo direttore artistico, il regista Lamberto Puggelli, e del presidente, il giornalista Pietrangelo Buttafuoco.

spettatori nei teatri risulta essere superiore al numero di abitanti. Il record spetta a Savignano sul Panaro (Modena) il cui unico teatro vanta un indice di pubblico del 175%. Tra i capoluoghi stupisce il 100% di Bergamo e il 93% di Trieste, mentre Milano sbaraglia le altre metropoli con un indice dell'89%. Il teatro che singolarmente ha avuto più spettatori è l'Augusteo di Napoli (216.000); tra i teatri più piccoli, invece, vince ancora Milano con il suo Teatro Libero (21.000).



in breve DALL'ITALIA

ADDIO, MARINA - Si è spenta l'11 giugno presso l'ospedale di Vittorio Veneto, dove era ricoverata, Marina Dolfin. Nata a Milano nel 1930, Maria De Muro, questo il suo vero nome, divenne celebre grazie a Giorgio Strehler, che la lanciò a Venezia per l'XI Festival internazionale del Teatro come interprete de *La putta onorata*. Negli anni successivi, continuò

a lungo a lavorare per il Piccolo Teatro, prima di iniziare, negli anni '60, una lunga collaborazione con la compagnia di Fantasio-Piccoli e lo Stabile del Friuli, per il quale interpretò testi di Arthur Miller e Pasolini. Negli anni '80, dopo qualche partecipazione televisiva e una breve esperienza di doppiatrice, si ritirò dalle scene, interrompendo il lungo silenzio solo negli anni '90, quando fu chiamata da Giorgio Strehler a insegnare teatro veneto nella scuola del Piccolo Teatro.

II PREMIO RICCIONE omaggia CALVINO

È dedicata a Italo Calvino la 49ª edizione del Premio Riccione per il Teatro. A sessant'anni dalla nascita, Calvino, primo vincitore, nel 1947, della sezione letteraria del Premio con *Il sentiero dei nidi di ragno*, è stato ricordato nella serata inaugurale del 29 giugno con il libro di Andrea Dini *Riccione, 1947: Italo Calvino e il Premio Riccione*, le mostre monografiche a Villa Mussolini e l'inaugurazione del Giardino delle Ville, a lui dedicato. Come da tradizione, la giornata successiva è stata riservata ai vincitori, selezionati da una giuria presieduta da Franco Quadri e composta da Roberto Andò, Anna Bonaiuto, Sergio Colomba, Luca Doninelli, Edoardo Erba, Maria Grazia Gregori, Renata Molinari, Renato Palazzi, Ottavia Piccolo, Giorgio Pressburger, Luca Ronconi e Renzo Tian. Il Premio Riccione è andato a Ugo Chiti per *La conversazione di Anna K.*, il Premio Tondelli a Mimmo Borrelli per *'A sciaveca*. Ex aequo nella sezione Premio Speciale della Giuria "Bignami/Quondamatteo" con Roberto Cavosi e Sergio Pierattini, rispettivamente, per *Antonio* e *Cleopatra alle corse* e *Un mondo perfetto*. Segnalazioni anche per Mimmo Sorrentino con *Ave Maria per una gatta morta* ed Enzo Moscato per *Del falso biondo-ariano di frau Edda Morsicano*. Dacia Maraini con *Notarbartolo, un uomo giusto* ed Egum Teatro sono i vincitori, rispettivamente, del Premio Marisa Fabbri e Aldo Trionfo. Info: www.riccioneteatro.it.

SOLERI AMBASCIATORE UNICEF - Chi ritiene che un attore di teatro non possa godere della stessa notorietà di un divo del cinema, dello sport o della televisione, sarà costretto a ricredersi. Dopo Francesco Totti, Paolo Maldini, Lino Banfi, Milly Carlucci e altre personalità del mondo dello spettacolo, l'Unicef ha nominato Ferruccio Soleri Goodwill Ambassador. Per tre anni, il popolare attore metterà a disposizione la propria immagine pubblica per pubblicizzare le iniziative dell'Unicef. La nomina è stata conferita lo scorso maggio al Piccolo, al termine della rappresentazione di *Arlecchino servitore di due padroni* (foto a lato).

TORNA IL PREMIO EXTRACANDONI - Sono state presentate a maggio presso il Teatro San Giorgio di Udine le sei opere commissionate dal Premio Extracandoni 2007: *Psych'aprile* (Logoplays) di Enzo Moscato per il Nuovo Teatro Nuovo di Napoli, *La coda di Dio* di Gaetano Colella per il Teatro Kismet di Bari, *Lina* di Massimo Salvianti per Arca Azzurra Teatro di San Casciano (Fi), *Gli straccioni* di Tiziano Scarpa per il Teatro Litta di Milano, *Bocconi amari* di Eleonora Danco per il Teatro Eliseo di Roma e *Canto per Fallujah* di Francesco Niccolini per il Csa di Udine. Presieduta da Franco Quadri, la commissione, composta dai rappresentanti artistici dei sei teatri, ha scelto per il progetto di produzione *Lina* di Salvianti (pubblicato su *Hystrio 4.2006*): il debutto dello spettacolo, co-prodotto dai teatri della rete, è previsto per la prossima stagione. Info: www.cssudine.it.

CANTIERE CARIGNANO - Sono iniziati il 30 maggio e termineranno probabilmente nel luglio del 2008 i lavori di restauro dello storico Teatro Carignano, sito nel centro di Torino e sede privilegiata del Teatro Stabile. La ristrutturazione, affidata dopo una regolare gara d'appalto a un'associazione di imprese guidate dalla piemontese Zoppoli & Pulcher, è finalizzata sia a un rinnovamento e a un ampliamento dei servizi al pubblico, sia alla restituzione allo storico edificio dei suoi tratti fondamentali. Tra i lavori previsti, la riorganizzazione della torre scenica

e la realizzazione di un golfo mistico, il restauro degli elementi decorativi e vari interventi di miglioramento acustico. Un obiettivo, infatti, è quello di rendere il teatro adatto alle rappresentazioni musicali, benché la sua prima destinazione continuerà a essere la prosa.

GABER AVRÀ UN TEATRO - Mentre ancora imperversano le polemiche intorno al restauro del Teatro Lirico di Milano, una cosa appare certa: il nuovo teatro verrà dedicato a Giorgio Gaber (foto sotto), che qui portò i suoi maggiori successi, dal *Signor G.* a *Com'è bella la città*, imponendo all'attenzione generale il teatro-canzone. La struttura, che dovrebbe essere inaugurata nel 2009, ospiterà inoltre la sede della Fondazione Giorgio Gaber e sarà attiva su più versanti, dalla prosa alle performing arts, dalla danza alla lirica, dalla musica classica alla musica d'autore, con l'obiettivo di promuovere la conoscenza delle opere e della figura del cantante milanese.

PREMIO GASSMAN - Sono stati consegnati lo scorso maggio a Lanciano (Ch) i premi della quarta edizione del Premio Gassman, assegnati annualmente dal pubblico. Miglior spettacolo dell'anno è *Due partite* di Cristina Comencini, cui è andato anche il premio per la drammaturgia. *Sweet Charity* di Saverio Marconi e *Tootsie, il gioco delle ambiguità* di Maurizio Nichetti si aggiudicano il premio per il miglior musical e spettacolo per la stagione estiva, mentre Carlo Cecchi e



Lunetta Savino sono miglior attore e attrice, rispettivamente, per *Il tartufo* di Cecchi e *Casa di bambola - L'altra Nora* di Leo Muscato. Questi i vincitori delle altre sezioni: regia, Giuseppe Marini con *Les bonnes* di Genet; talento emergente, Massimiliano Varrese con *Tre metri sopra il cielo*; premio alla carriera, Carlo Giuffrè; scenografia, Alessandro Camera con *Delitto e castigo*, *Cabaret* e *Sweet Charity*; costumista, Chiara Donato con *Cabaret*; festival estivo, Borgio Verezzi, diretto da Antonio Calenda; stagione teatrale 2006/2007, Il Rossetti - Teatro Stabile Friuli Venezia Giulia.

I MAESTRI DELLA SCENOGRAFIA -

Si è concluso in primavera all'Accademia di Brera di Milano il primo dei 12 incontri con i maestri della scenografia internazionale, organizzati dalla rivista *The Scenographer*. In occasione dell'evento, cui ha preso parte il regista Pier Luigi Pizzi, è stata presentata la Rimini Fiera Sib International 2008 (5-8 aprile 2008), che sarà dedicata alle Tecnologie per lo Spettacolo, l'Installazione e il Broadcast. Il secondo incontro è previsto il 10 ottobre, verosimilmente presso la Fondazione Cini di Venezia, con la scenografa costumista Setsu Asakura, il maestro Masataro Imafuyi, musicista che suona lo Shiamisen (uno strumento a corde del teatro Kabuki) e la drammaturga Masako Takeda. Seguiranno altri appuntamenti con Hugo De Ana, Maurizio Balò, Pierluigi Pieralli, Margherita Palli, Ming Cho Lee, William Dudley, Alex McDowell, Tino Schaedler, Peter Lamont e Patrick Tatopoulos. Tappa finale del progetto è la Central Saint Martins of Arts & Design di Londra. Info: www.thescenographer.com.

SCENDE IN PISTA COSTANZO - Ha suscitato grande attenzione sui giornali l'idea, presentata a giugno da Maurizio Costanzo, di unire sotto il marchio "Voglia di teatro", simboleggiato da un timbro di ceralacca rossa, venti esercenti pubblici e privati di tutta Italia: il Teatro 88 di Roma, il Massimo di Palermo, l'Augusteo di Napoli, il Centro Servizi Santa Chiara di Trento, il Circus Visioni di Pescara, il Comunale di Teramo, il Cose di Teatro e Musica di

Potenza, l'Essevuteatro News di Firenze, l'Europauditorium di Bologna, il Goldoni di Livorno, il Metropolitan di Catania, il Michelangelo di Modena, il Nuovo e il Nuovo Oscar di Milano, il Parioli e l'Eliseo di Roma, il Politeama genovese e quello pratese, il Team di Bari e il Verdi di Firenze. Se l'idea, di per sé, non è nuova - unire le forze per coproduzioni, scambi, ricerca di sponsor - ci auguriamo che il "nome" di Costanzo possa sensibilizzare la politica e l'opinione pubblica sulla difficile situazione finanziaria in cui versa lo spettacolo in Italia.

MUSEI MAZZUCHELLI -

C'è tempo fino al 28 ottobre per visitare l'interessante mostra "Il teatro degli artisti" ai Musei Mazzucchelli di Ciliverghe di Mazzano (Bs). Promossa dalla Fondazione del Teatro dell'Opera di Roma e dai Musei Mazzucchelli, con il contributo dell'International Arts and Museums Foundation, la mostra presenta oltre 300 opere - costumi, bozzetti, scenografie - provenienti dall'archivio del Teatro dell'Opera di Roma, create da alcuni dei più significativi artisti del XX secolo, da Picasso a Calder, da De Chirico a Guttuso, fino a Burri e Pomodoro. Info: tel. 030.2120975, www.museimazzucchelli.it.

PREMIO GERUNDO -

Si è tenuta a maggio a Paullo (Mi) la cerimonia di consegna del Premio Letterario Nazionale Lago Gerundo (V edizione), organizzato dall'Associazione Culturale Frontiera. Roberto De Robertis e Chiara Cervoni vincono nella sezione teatro con *Radio Notte 83*, al secondo e al terzo posto, rispettivamente, Stefania Porrino con *Futuro prossimo* e Camilla Migliori con *Il femminista*. Segnalazioni anche per Elisa Giovannini, Laura Giustini ed Elisa Loli con *Di là...* e per Bruno Spadaccini con *1942 Vernichtungslager*. I premi speciali della giuria sono andati a Franca Nuti e Giancarlo Dettori. Info: associazione-frontiera@hotmail.com.

UN MUSICAL PER PADRE PIO -

Prenderà il via in ottobre, dopo il debutto, lo scorso maggio, al Parco del Papa di San Giovanni Rotondo, la tournée ufficiale di *Actor Dei*, il musical ispirato

Milano

I Premi della Critica per un teatro a 360 gradi



Confermando una tendenza emersa lo scorso anno, l'edizione 2007 dei Premi della Critica, consegnati lo scorso giugno presso il Piccolo Teatro di Milano, mostra un'incoraggiante apertura verso tutte le manifestazioni dell'arte scenica in Italia. Se Umberto Orsini, Paolo Poli, Pier Luigi Pizzi e Margherita Palli appartengono, infatti, alla storia del teatro italiano, non possono dirsi degli *habitué* Franco Scaldati, artefice di un personale e immaginifico mondo poetico, e soprattutto Antonio Latella, la cui *Medea* conquista il premio per l'interpretazione femminile grazie al talento multiforme di Nicole Kehrberger. Per il resto, questa edizione sembra premiare, giustamente, gli spettacoli che hanno avuto il coraggio di rischiare, sforzandosi di aprire nuove vie alla drammaturgia: suscita, così, generale interesse la proposta dell'inedito Tolstoj fatta da Sciacaluga con *Svet, la luce splende nelle tenebre* (foto sopra), o la messa in scena del torrenziale *Angels in America* del Pulitzer Tony Kushner, a cura di Bruni e De Capitani, o il *Faust* di Goethe, vera e propria sfida di Nekrosius alle abitudini percettive degli spettatori, o ancora le pièce proposte dagli attori Libera Scena Ensemble nel progetto "Museum". Senza trascurare, per questo, la tradizione, tutta italiana, della maschera (coi premi a Massimo Schuster, autore di un applaudito *L'ultimo guerriero - La guerra di Troia* per burattini, al Museo internazionale della maschera di Amleto e Donato Sartori e agli studi di Siro Ferrone su Arlecchino e la Commedia dell'Arte), l'animazione (significativo il premio a Vito Minoia) o le nuove leve del teatro, da Leo Muscato a Mariangela Granelli, fino al Festival delle Colline Torinesi, da anni vera e propria fucina di nuovi talenti. Per la seconda volta, inoltre, è stato concesso spazio alle riviste specializzate, che hanno espresso le loro preferenze per Massimiliano Civica (*Hystrio*, foto a lato), Graziana Maniscalco (*Inscena*) e lo spettacolo multidisciplinare *Dmitrij Sostakovic-Michelangelo*, prodotto dal Teatro dell'Opera di Roma (*Sipario*). R.R.



alla vita di Padre Pio, prodotto dalla Sound & Co Music Entertainment di Marco Luppa. Protagonista dello spettacolo, diretto da Giulio Costa, sotto la direzione artistica di Attilio Fontana, autore delle 27 canzoni, è l'esordiente terlizese Vincenzo Caldarola. Info: www.actordei.com.

PETRUZZELLI: LAVORI IN CORSO - Sono iniziati lo scorso maggio a Bari i lavori di restauro del Teatro Petruzzelli, distrutto nel 1991 da un incendio doloso. L'inaugurazione del teatro ricostruito è prevista per il 2008, con un concerto diretto dal Maestro Riccardo Muti. Lo ha annunciato il ministro Rutelli, in occasione della consegna ufficiale dei lavori di restauro alle imprese.

ADDIO, ACCETTELLA - È mancato a Roma lo scorso maggio Bruno Accetella, uno dei padri fondatori del teatro di figura italiano. Premio Sirena d'Oro nel 1993 al Festival "Arrivano dal Mare!", Accetella è stato per oltre quarant'anni direttore, regista e scenografo, insieme ai fratelli Icaro e Anna, del Teatro di Marionette degli Accetella, presso il Teatro Mongiovino a Roma. Info: www.acctellateatro.it.

GOLDEN GRAAL 2007 - Ha avuto luogo lo scorso 31 maggio al Teatro Argentina di Roma la premiazione del "Golden Graal 2007", evento-premio, giunto alla terza edizione, rivolto ai giovani artisti che si siano distinti per ricerca e innovazione nei campi del cinema e del teatro. Per la sezione commedia teatrale il premio come miglior attore è stato consegnato a Giampiero Ingrassia (*Quattro matrimoni e un funerale*) e Paola Cortellesi (*Gli ultimi saranno ultimi*), mentre miglior regista è stata eletta Anna Marchesini (*Le due zitelle*). Nella sezione dramma teatrale sono stati premiati Alessandro Gassman (*La forza dell'abitudine*), Alessandra Fallucchi (*A cuore aperto*) e Ascanio Celestini (*La pecora nera e Radio Clandestina*), mentre è andato a Maurizio Scaparro il Premio alla Carriera. Info: www.goldengraal.com.

TORNA IL CIRQUE DU SOLEIL - *Delirium*, il nuovo spettacolo del Cirque du Soleil, dopo il debutto all'Adriatic Arena di Pesaro, toccherà il Datchforum di Milano (13-16 novembre) e il Palaolimpico di Torino (18-21 novembre). Creato da Michel Lemieux e Victor

Pilon, lo spettacolo vanta un cast internazionale di 36 artisti - 6 musicisti, 12 ballerini, 6 cantanti, 9 acrobati e 3 attori - e un ampio apparato multimediale di luci, musiche e proiezioni video. Info: www.cirquedusoleil.com.

CLOROFILLA FILM FESTIVAL - Si terrà a Monte Sant'Angelo, in provincia di Foggia, dal 25 al 29 luglio, la rassegna di cortometraggi, dedicati al teatro, "A corto di teatro". La rassegna è inserita nel programma di Festambiente Sud, nell'ambito dell'edizione 2007 del Clorofilla Film Festival. Info: www.festambiente.it.

CORTES IN ITALIA - Dopo quattro anni di assenza, torna in Italia Joaquin Cortes con il suo ultimo spettacolo, *Mi soledad*. Dopo il debutto, il 17 luglio al Ravenna Festival, la tournée toccherà 12 città (Lignano, Orbetello, Firenze, Assisi, Foggia, Palermo, Taormina, Pescara, Cattolica, Gardone Riviera) e si concluderà il 13 agosto alla Versiliana di Forte dei Marmi. Info: www.ticketone.it.

LIRICA ALL'ARENA - Si è aperto ufficialmente l'85° Festival Lirico della

Fondazione Arena di Verona. Cinque i titoli in cartellone, in programma fino al 1° settembre: *La bohème* di Giacomo Puccini, diretta dal francese Arnaud Bernard, *Il barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini, regia dell'argentino Hugo de Ana, e tre nuove produzioni verdiane, *Aida*, curata da Giampiero Solari, *Nabucco*, affidato al regista franco-italiano Denis Krief, e *La traviata* dell'inglese Graham Vick. Info: www.arena.it.

LEONE D'ORO A PINA BAUSCH - È andato alla danzatrice e coreografa tedesca Pina Bausch il Leone d'Oro alla carriera 2007. La cerimonia di consegna si è svolta a giugno al Teatro Piccolo Arsenale, in occasione della quinta edizione del Festival Internazionale della Danza. Nel 2006 il Premio era stato assegnato a Carolyn Carlson.

CAMPO D'ARTE A ROMA - È stato inaugurato a maggio a Roma, in via dei Cappellari 93, un nuovo spazio teatrale. Campo d'Arte, questo il nome del teatro, diretto da Andrea Bellocchio, presenterà spettacoli e corsi dedicati alla recitazione, il canto e la danza. Info: 347.2926032.

COSTUMI DEL TEATRO DELL'OPERA

- È di scena fino al 5 agosto alla Casa dei Teatri di Roma l'interessante mostra "Armonie del '900. Costumisti di eccezione per la lirica e il balletto". Curata da Luisa Viglietti, con la collaborazione scientifica di Francesca Rachele Oppedisano e l'allestimento di Maria Alessandra Giuri, la mostra ripropone l'atmosfera creata dai grandi artisti delle opere liriche e dei balletti, da Filippo de Pisis a Lila de Nobili, da Giorgio de Chirico a Giacomo Manzù, da Renato Guttuso a Enrico Trampolini da Fabrizio Clerici a Corrado Cagli. Info: tel. 06.45440707, www.casadeiteatri.culturaroma.it.

PREMIO TOTOLA - Si è svolta lo scorso maggio al Teatro Camploy di Verona la nona edizione del Premio Giorgio Totola, riservato al teatro amatoriale. Presieduta da Giuseppe Liotta, la giuria

Festival Iceberg

Senza vincitori il concorso dedicato agli emergenti

Si è conclusa senza vincitori l'ottava edizione del Premio Iceberg, sezione spettacolo, il festival biennale promosso dal Comune di Bologna con l'intento di scovare nuovi talenti nel campo delle arti e della letteratura. «Nessuna identità in grado di distinguersi a sufficienza per forza e completezza» ha decretato la commissione (formata da Marinella Manicardi, Barbara Regondi, Paolo Ruffini, Claudio Longhi e Stefano Casi) che al termine delle due serate a Teatri di Vita ha deciso di non assegnare il premio a nessuno dei cinque spettacoli in concorso (*Strabus* dei Sineglossa, *Lo schiaccianoci dei Broche* dell'omonimo gruppo - **foto a lato** -, *A Penelope* di Matteo Garattoni per la Compagnia Mirasole, *N° eden* della Compagnia Progetto 5 e (*f = -f*) di Nicole Arbelli), pur segnalando i Sineglossa per le potenzialità e i Fratelli Broche per l'autoironia. E l'esito è sintomatico di una scarsa ricerca del nuovo da parte delle giovani formazioni, mai banali come hanno mostrato a Iceberg, ma educate a una spettacolarità ormai abusata e astratta, che, dopo aver rifiutato la parola prima e poi la drammaturgia, ora abbassandosi agli inferi del linguaggio, ora innalzandosi verso l'empireo del senso, comincia a girare su se stessa. F. T.



ha assegnato il premio per il miglior spettacolo e drammaturgia alla commedia di Giovanni Clementi *Il cappello di carta*, cui è andato anche il premio della giuria giovani. Riconoscimenti anche per l'Accademia Campogalliana di Mantova: *Nel nome del padre* di Luigi Lunari si è aggiudicato il premio per l'allestimento, regia (Aldo Signoretti), attore (Claudio Soldà) e attrice (Francesca Caprari). Info: www.comune.verona.it/teatrocamploy.

TEATRO BONSAI - Ha debuttato lo scorso maggio al Teatro delle Erbe di Milano, *Saul* della compagnia S139. Ideato da Matteo Mo, lo spettacolo inaugura il progetto Teatro Bonsai, una formula di teatro che prevede scenografie, durata e numero dei performer ridotti ai minimi termini. Info: www.teatrobonsai.org.

40 ANNI IN 100 MANIFESTI - Si concluderà il 31 luglio, presso il Salone Aulico della Biblioteca Civica Villa Amoretti di Torino, la mostra monografica "40 anni in 100 manifesti. Immagini dai 14.600 giorni di Assemblée Teatro", organizzata dalla compagnia torinese Assemblée Teatro per festeggiare i quarant'anni di attività. Info: tel. 011.3042808, ufficiostampa@assembleateatro.com.

DELBONO REGISTA LIRICO - Debutterà il prossimo 6 settembre in prima mondiale al Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto *"A.Belli" Opera Maestra* di Giovanni Mancuso, su libretto di Pilar Garcia. La regia dello spettacolo, ispirato a un progetto mai realizzato di Frank Zappa, è di Pippo Delbono. Info: www.tls-belli.it.

SPAZIO CORROSIVO - Ha aperto i battenti lo scorso maggio a Marcanise, in provincia di Caserta, Spazio Corrosivo. Diretta da Massimiliano Mirabella e Mimmo Di Dio, la nuova struttura, collocata all'interno di una "cortina" rurale, ospiterà spettacoli, workshop, residenze, stages, mostre e video-installazioni. Info: tel. 335.7190345, 339.1196725, info@miramediastudio.com, www.miramediastudio.com.

CORTI TEATRALI - Si è conclusa a maggio a Roma la settima edizione del festival dei corti teatrali "Schegge d'autore", patrocinata dall'Enap e dalla Snad con la direzione artistica di Renato Giordano. Il premio per il miglior autore è andato a Vito Caporale e Chiara Hervatin per *Encicolestetica*; miglior spettacolo, *Dottor sale in zucca e Mister lupo mannaro* di Paola Bedinelli, regia di Oreste Rizzini. Tra gli altri premiati, Gianni Salvo (regia), Milo Vallone (attore), Sara Calanna e Carmen Manzo (attrice), Rosario Palazzolo (attore emergente e scrittura drammaturgica), Antonio Tramontano (premio speciale della giuria) e Felicità Mbzele (attrice non protagonista).

CONCORSO DRAMMATURGIA ETI - È Giovanni Clementi con *L'ebreo* il vincitore della prima edizione del "Concorso di drammaturgia contemporanea", promosso da Siae, Eti e Agis. La giuria, composta da Biagio Proietti e Franco Scaglia per la Siae, Maria Bolasco de Luca e Massimo Pedroni per l'Eti, Maurizio Panici e Attilio Corsini per l'Agis, ha segnalato anche *Storie. Diario intimo fatto a pezzi* di Lucilla Lupaioli, *L'anima sotto la città* di Leonardo Petrillo e il lavoro di Mauro Palombo, *E miserabile*, ascrivibile al genere musical. Info: www.enteteatrale.it.

NUOVO TEATRINO A FIRENZE - È stato inaugurato a maggio nel centro storico di Firenze il Teatrino del Gallo. La struttura, ricavata dall'ex limonaia della Libreria Libri Liberi, ospiterà spettacoli di burattini, laboratori, conferenze, mostre e rassegne cinematografiche. Info: tel. 055.2658324, www.teatrinodelgallo.it.

RANIERI E L'OPERA - Dopo Riccardo Cocciantè e Gianna Nannini, anche Massimo Ranieri si dà all'opera. Ha debuttato lo scorso maggio a Tirana *La traviata* di Giuseppe Verdi, con l'interpretazione dei cantanti albanesi Inva Mula ed Ermoneta Saho. È la quarta esperienza di Massimo Ranieri come regista, dopo l'allestimento, nel 2003 e 2005, de *I pagliacci*, *La Cavalleria Rusticana* e *L'elisir d'amore*.

Festival Contemporanea 07



PAESAGGI GENERAZIONALI fotografia con rovine

Sembra essere quella del frammento, la metafora migliore per attraversare gli "Alveari" del festival "Contemporanea 07" di Prato, diretto da Edoardo Donatini. Una forma che reclama un'incompletezza sostanziale, già nella durata di non più di venti minuti, in cui estetica e politica dovrebbero amalgamarsi, per fare della fragilità un dato consapevole della creazione artistica odierna. Alcuni spettacoli visti all'Alveare "off" rispondono a queste caratteristiche, marcando però una diversità di relazione con l'esterno (pubblico, istituzioni, circuiti ecc.) che necessiterebbe una più netta presa di coscienza. Molte fra le undici stazioni performative, che si attraversano come le fermate di una metropolitana, hanno coniato nuove metafore dell'universo femminile: i Cosmesi immaginano una donna in un rosa vestito da sera, *glamour* icona pubblicitaria che si chiude in macchina a respirare i gas di scarico ma viene infine uccisa da un grosso coniglio ghignante; gli Habillé d'Eau disegnano un corpo teso al suolo contratto in uno sforzo di cui non comprendiamo il fine, insignito di una medaglia di una disciplina che non c'è (**foto in alto**). Silvia Rampelli fonda altre grammatiche per riscrivere il corpo dei nostri giorni, che qui con Alessandra Cristiani appare involucro dalla ritmica scultorea, senza definizione di genere, da cui traspare la liquidità dei confini verso un inorganico che per gli occhi di chi guarda non può che emanare un magnetico *sex appeal*. Se da questa sezione emerge il rischio della sovraesposizione, per qualche spettacolo già distribuito nei maggiori festival estivi ma carente di un sistema che accompagna e protegge la necessaria oscurità della creazione "in fasce", nell'Alveare "C-Arte" ci troviamo forse nella sponda opposta: i "Teatri '90" propongono lavori opachi. Si tratta di lingue impossibili, per riprendere il fulcro del progetto di Fanny & Alexander: dall'imperatore adolescente Heliogabalus, che rivive in *Heliogabalus/Varius*, fino ai fantasmi di Kinkaleri che, in *Alcuni giorni sono migliori di altri*, insultano chi guarda evocando lacerti di *Romeo e Giulietta*; dai resti della rappresentazione di Teatrino Clandestino, reperiti da un'attrice con maschera antigas, che si muove spingendo su un carrellino il suo corpo ormai non più umano (*Inopportuna per la profondità*), agli scenari da sopita ribellione punk degli adolescenti che Motus adagia in *Junkspace*. A "Contemporanea 07" si mostra dunque un teatro emergente che rischia di cavalcare effimere visibilità, complice una classe di operatori attenta solo alla quantità, e una generazione di mezzo che annaspa, pur rappresentando una delle punte più avanzate del teatro che oggi in Italia "vive". In mezzo c'è il deserto, con poche rare eccezioni come questa del festival di Prato. L.D.

DAL MONDO

L'AUTUNNO DI PRAGA - Dopo l'ospitalità, nel 2006, di Mimmo Cuticchio al Festival di Hradek Králové, si consolidano i rapporti tra l'Italia e la Repubblica Ceca. È di scena fino al 7 settembre, "Italské Hodyl", un progetto, voluto dall'Etì in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura a Praga, per promuovere in territorio ceco la produzione contemporanea nostrana. Si comincia con l'International Theatre Festival Four+Four Days in Motion, che ha ospitato a maggio *West (Praha)*, il nuovo progetto di Kinkaleri dedicato a Praga, e *Rumore rosa* dei Motus. Ospitalità italiane anche per il Tanec Praha Festival, che ha presentato a giugno *L'Endroit 2E* di Simona Bertozzi, la Quadriennale di Praga, con *Rubbish Rabbit* di Nicola Danesi de Luca e Iacopo Fulgi, e il

Festival internazionale del Teatro delle Regioni Europee, con *Hula Doll* di Fulgi e De Luca e *Troiane* di Serena Sinigaglia. Concluderà la rassegna, il 7 settembre, il Cesky festival monogramma con *Il figlio di Gertrude* di e con Lorenzo Gleijeses e Julia Varley. Info: tel. 06.44013260, www.enteteatrale.it.

L'ATTORE DUPLICATO - Ha destato curiosità, al debutto al 3Ld Art&Technology Center di Lower Manhattan lo scorso aprile, la pièce di Kevin Cunningham *Losing Something*. Per la prima volta, è stato utilizzato un sistema combinato di proiezione video ad alta definizione, chiamato Eyeliner, che sfrutta le tecniche ottocentesche del Pepper's Ghost per "duplicare" l'attore in scena, creando, grazie anche al contributo di un software speciale, Isadora, una sorta di "doppio" capace di simulare un'interazione con il cast in carne e ossa. Info: <http://3ldnyc.org/>.

NIXON MANIA - A distanza di trentatré anni dallo Scandalo Watergate, gli Stati Uniti ricordano la controversa

personalità di Richard Nixon con *Frost/Nixon*, in scena al Bernard B. Jacobs Theater di New York fino al 19 agosto. Ideato da Peter Morgan e interpretato da Frank Langella e Michael Sheen, lo spettacolo trae spunto dalle interviste rilasciate dall'ex presidente al giornalista David Frost nel marzo 1977 per disegnare la figura a tutto tondo di un uomo contraddittorio, minato dalla nevrosi e dalla paranoia. Candidato a tre Tony Awards, lo spettacolo avrà una riduzione cinematografica, con la regia di Ron Howard. Info: www.jacobstheatre.net.

RICORDANDO OLIVIER - Per celebrare il centenario dalla nascita di Lawrence Olivier, in data 23 settembre 2007, il National Theatre ospiterà una cerimonia con letture, filmati e contributi sul grande attore, che fu direttore artistico al National dal 1963 al 1973. Lo stesso giorno, nel quartiere di South Bank, vicino alla piazza del National Theatre, verrà scoperta la statua "Lawrence as Hamlet" della scultrice Angela Conner. Info: www.nt-online.org.



È DI SCENA ALMÓDOVAR - C'è grande attesa a Londra per il debutto all'Old Vic di *All about my mother* (25 agosto-4 novembre). Scritto da Samuel Adamson e diretto da Tom Cairns, lo spettacolo segue fedelmente le tragiche vicende di Manuela e Agrado, raccontate nell'omonimo film di Pedro Almodóvar, Premio Oscar per il miglior film straniero nel 1999. È la prima volta, in vent'anni, che il regista spagnolo concede i diritti per una riduzione da un suo film. Info: www.oldvictheatre.com.

New York

TONY AWARDS, trionfo annunciato per *The Coast of Utopia*

Con i suoi sette trofei, è *The Coast of Utopia* (foto sotto) il vincitore dell'edizione 2007 dei Tony Awards, gli Oscar del Teatro, consegnati lo scorso giugno, come da tradizione, al Radio City Music Hall di New York. La monumentale trilogia di Tom Stoppard ha conquistato gli ambiti premi per il miglior spettacolo, regia (Jack O'Brien), interpretazione (Billy Crudup e Jennifer Ehle), scenografia (Bob Crowley e Scott Pask), luci (Brian MacDevitt, Kenneth Posner e Natasha Katz) e costumi (Catherine Zuber), sbaragliando il precedente record di *Morte di un commesso viaggiatore* e *The history boys*. Tra le commedie musicali si impone *Spring awakening* di Steven Sater, conquistando otto Tony su un totale di undici candidature (miglior musical; regia di un musical, Michael Mayer; coreografia, Bill T. Jones; orchestra, Duncan Sheik; sceneggiatura, Steven Sater; musica, Steven Sater; attore non protagonista in un musical, John Gallagher, Jr; luci, Kevin Adams). Nella categoria attori, si impongono David Hyde Pierce per *Curtains* e Christine Ebersole per *Grey gardens* (attori protagonisti nel musical), Mary Louise Wilson per *Grey Gardens* (attrice non protagonista nel musical), Frank Langella per *Frost/Nixon* e Julie White per *The Little Dog Laughed* (attori protagonisti in uno spettacolo di prosa). Questi gli altri premiati: revival di un musical, *Company*; revival di uno spettacolo di prosa, *Journey's End*; evento teatrale, *Jay Johnson: The Two and Only*; scenografia di un musical, Bob Crowley per *Mary Poppins*; costumi per un musical, William Ivey Long per *Grey Gardens*; teatro regionale, l'Alliance Theatre di Atlanta.



STAR A TEATRO - Sono sempre più numerose le star di Hollywood "prestate", con alterni risultati di pubblico e critica, al teatro. Ultimi a comparire, in ordine di tempo, sui palcoscenici del West End londinese, sono Orlando Bloom e Ewan McGregor (foto sopra). L'interprete del *Signore degli Anelli* e del ciclo dei *Pirati dei Caraibi* farà parte, a partire da luglio, del cast di *In celebration* di David Storey al Duke of York's, incentrato sul difficile tema delle relazioni familiari. Ruolo shakespeariano, invece, per Ewan McGregor: il protagonista di *Trainspotting* e *Star Wars* vestirà i panni di Iago nell'adattamento da *Othello* di Michael Grandage, in programma dal 4 dicembre 2007 al Donmar Warehouse's. Info: www.theambassadors.com, www.donmarwarehouse.com.

MUSICAL SPIDERMAN 3 - Non è stata ancora comunicata la data ufficiale del debutto a Broadway di *Spiderman*, il nuovo musical, ispirato all'omonimo

eroe dei fumetti, di Julie Taymor, premio Tony nel 1998 per la regia di *The Lion King*. Per la Marvel Studios, alla sua "prima" nelle vesti di produttore nel tempio del musical americano, si tratta di un debutto in grande stile: le musiche dello spettacolo saranno infatti firmate dagli U2 e dai The Edge.

EMMA SBARCA A PARIGI - Continua il successo transalpino degli autori nostrani. Dopo Pippo Delbono, il Théâtre du Rond Point di Parigi ha dedicato una monografica a Emma

Dante. Per oltre un mese, da maggio a giugno, l'autrice palermitana è stata protagonista con due spettacoli, *Mishelle di Sant'Oliva* e *Vita mia*. Info: www.theatredurondpoint.fr.

SETTIMANA DEI BAMBINI - Si terrà a Londra dal 17 al 31 agosto la decima edizione della settimana dei bambini. Tutti i ragazzi dai 5 ai 16 anni potranno assistere agli spettacoli in cartellone nei teatri londinesi gratuitamente e partecipare agli eventi collaterali. Info: www.kidsweek.co.uk.

Parigi

PREMI MOLIÈRE Comédie assopigliatutto

Si è tenuta, come da tradizione, lo scorso maggio al Théâtre de Paris la cerimonia di consegna dei Prix Molières, i più importanti riconoscimenti per il Teatro in Francia, quest'anno alla ventesima edizione. In un'edizione segnata da un sostanziale equilibrio, si segnala il rinnovato successo della Comédie Française, impostasi con 7 nominations per *Cyrano de Bergerac* (foto sotto), *Pedro et le commandeur*, *Le retour au désert*, e la sorpresa Théâtre des Folies Bergere con le 6 nominations di *Cabaret*. Per la cronaca, questa è la lista dei premiati: attore protagonista, Robert Hirsch per *Le Gardien*; attore non protagonista, Eric Ruf per *Cyrano de Bergerac*; attrice protagonista, Martine Chevallier per *Le Retour au désert*; attrice non protagonista, Catherine Hiegel per *Le Retour au désert*; rivelazione femminile, Sara Giraudeau per *La Valse des Pingouins*; rivelazione maschile, Julien Cottereau per *Imagine-toi*; monologo, Michel Aumont per *A la porte*; drammaturgia, Christian Siméon

per *Le Cabaret des hommes perdus*; adattamento, Marcel Bluwal per *A la porte*; regia, Denis Podalydès per *Cyrano de Bergerac*; scenografia, Eric Ruf per *Cyrano de Bergerac*; costumi, Christian Lacroix per *Cyrano de Bergerac*; luci, Stéphanie Daniel per *Cyrano de Bergerac*; produzione di un teatro privato, *Le Gardien* del Théâtre de l'Oeuvre; produzione di un teatro pubblico, *Cyrano de Bergerac* della Comédie Française; teatro regionale, *Au revoir parapluie* del Théâtre de la ville; spettacolo musicale, *Le Cabaret des hommes perdus* di Jean-Luc Revol; spettacolo per i giovani, *La mer en pointillés* di Serge Boulier.



FLYTOWER IN VERDE - Singolare esperimento a Londra. Per due mesi, da maggio a giugno, la Flytower del Lyttelton Theatre, uno degli edifici di maggior rilievo nella sponda sud del Tamigi, si è trasformata in un'installazione vivente. Grazie al lavoro di un team di venti persone, Acroyd & Harvey hanno ricoperto le facciate nord e ovest dell'edificio di erba fresca. Per la coppia di artisti di fama internazionale, questo progetto è il più grande mai realizzato all'aperto. Info: www.nt-online.org.

MUORE LAVROV - È scomparso a Mosca lo scorso aprile il direttore del Teatro drammatico di San Pietroburgo Kirill Lavrov. Ottantuno anni, Lavrov era popolare in Russia per i ruoli in teatro, al cinema e alla televisione, tra cui ricordiamo *I fratelli Karamazov* (1969) e il recente *Il Maestro e Margherita* (2005).

CORSI

PER ATTORI PROFESSIONISTI - Dopo dieci di fervida attività di formazione a Milano e in altre sedi sparse per l'Italia, Teatri Possibili ha deciso di fare il grande salto. A partire dalla stagione 2007-08, prenderà il via un corso biennale, a numero chiuso, per attori professionisti. Ideato da Corrado d'Elia e Amedeo Romeo, il corso prevede al primo anno l'acquisizione di tecniche formative fondamentali e al secondo percorsi laboratoriali con professionisti della scena di diversa provenienza. Tra gli insegnanti, oltre a d'Elia e Romeo, Mariano Furlani, Monica Bonomi, Sisina Augusta, Cosimo Morleo, Giovanni Balzaretto e Sabina Villa. Il costo è di 400 € al mese. Per partecipare alle selezioni, occorre inviare la domanda (50 €) per posta alla segreteria della scuola Teatri Possibili, via Savona 10, 20144 Milano, oppure per mail all'indirizzo milano@teatripossibili.org entro il 15 luglio. Info: tel. 02.8323126, www.teatripossibili.it.

MASTER IN CRITICA GIORNALISTICA - L'Accademia Nazionale Silvio D'Amico bandisce la terza edizione del Master in critica giornalistica, con specializzazione in teatro, cinema e televisione. Sono previste 120 ore di lezione, articolate in 12 settimane, per un costo complessivo di € 2.500. Il termine ultimo per partecipare alle selezioni è il 16 ottobre. Scadranno invece il 30 settembre le iscrizioni per il corso di perfezionamento teorico "Contemporaneità: dal cinema al teatro", diretto da Nicoletta Guidotti. Le lezioni cominceranno il 5 novembre, il costo è di 500 €. Le domande d'iscrizione ai due corsi, corredate di curriculum e scheda di partecipazione, debitamente compilata, dovranno essere inviate all'indirizzo: Via Bellini, 11 - 00198 Roma. Info: tel. 06.8542505, www.silviodamico.it.

CAMPUS ESTIVO TAM TAM - È ispirata al tema del confine la terza edizione del campus-festival Tam Tam, organizzata a Cassano allo Jonio (Cs) dalla cooperativa Les enfants terribles. Sei i laboratori in programma: "Goldoni: le donne, il borghese, il mercante", con Giuseppe Argirò (26-31 agosto); "Il lavoro dell'attore davanti alla macchina da presa", con Paolo Triestino (27-31 agosto); "Scrivere un testo teatrale", con Marcello Isidori (27-31 agosto); "Le possibilità inaspettate del corpo in scena", con Valerio Tambone (2-6 settembre); "Voce alla voce", con Eleonora Moro (4-8 settembre); e "I percorsi dell'attore", con Francesco Marino (4-8 settembre). La quota di partecipazione è di € 25 al giorno per singolo laboratorio. Info: tel. 06.5123238, www.lesenfantsterribles.info.

LABORATORI ARBORETO - Proseguono i laboratori organizzati per il 2007 a Mondaino (Rimini) dall'Associazione Culturale Arboreto. Segnaliamo, tra gli altri, "Il corpo agile" (14-16 settembre), condotto da Virgilio Sieni; "The Rules of Thumb" (21-23 settembre), con Alessandro Carboni; "L'Altro" (28-30 settembre), con Raffaella Giordano; "La Zattera di Nessuno" (5-7 ottobre), con Piera Principe; Campo (12-14 ottobre), con

La società teatrale

Michele Di Stefano; "Di umanità, si tratta" (26-28 ottobre), con Naira Gonzales; "Oz-Alfavita O" (2-4 novembre), con Chiara Lagani dei Fanny&Alexander e Fiorenza Menni di Teatrino Clandestino; "Incontro di preparazione atletica e di rappresentazione" (23-25 novembre), con Sonia Brunelli. Info: tel. 0541.25777, www.arboreto.org.

CORSI DI BIOMECCANICA - Si terrà a Perugia dal 20 agosto al 15 settembre l'VIII sessione del corso intensivo di specializzazione sulla biomeccanica teatrale di Mejerchol'd "L'attore compositore". Strutturato in tre livelli di apprendimento, il laboratorio è organizzato dal Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale (C.i.s.bi.t.). Info: tel 075 5721238, labiomeccanica@microteatro.it, www.microteatro.it.

SEMINARI TEATRI POSSIBILI - È disponibile all'indirizzo www.teatrimpossibili.it.

www.teatrimpossibili.it il programma dei seminari residenziali per l'estate 2007. Segnaliamo, tra gli altri, "Attori, poeti, naviganti" (4-11 agosto, Artimino), con Corrado Accordino e Corrado D'Elia; "Teatro in natura" (12-19 agosto, Segonzano), con Mirko Artuso; "Radici pagane in Shakespeare: Puck, Calibano e le streghe del Macbeth" (12-19 agosto, Segonzano), con Giovanni Balzaretto e "Alice nel paese delle meraviglie", (2-9 settembre, Numana), con Gaetano Sansone e Mariano Furlani. Info: tel. 06.6867876, www.teatrimpossibili.it.

ULTIMO TANGRAM A PARIGI - Prenderà il via a settembre (29-30 settembre e 8 ottobre), presso la sede del Pim Spazioscenico, "Ultimo Tangram a Parigi", un progetto teatrale internazionale in sette residenze e sette spettacoli, ideato e diretto da Fabrizio Caleffi, Monika Nagy e Claudio Elli di CelebrityGroup (Milano-Budapest-New

York), con la collaborazione di *MiMo* Milano Modern e St-Art Studio Stein. Il progetto si concluderà nel giugno del 2008 con una maratona spettacolo di sette ore. Info: info@celebritygroup.it, yesmovie@gmail.com.

LABORATORIO BARBA - Ha preso il via lo scorso giugno a Lamezia Terme, presso l'Università del Teatro Eurasiano, un laboratorio permanente sull'arte dell'attore tenuto da Eugenio Barba. È in via di definizione il calendario degli incontri per i mesi estivi. Info: tel. 347.0027663, proskenion@proskenion.org.

IL GIOCO DELLA MASCHERA - È disponibile all'indirizzo www.veneziainscena.com il programma dei laboratori estivi del Centro Internazionale della Maschera, organizzati dal Centro di formazione e produzione teatrale Venezia Inscena. Cinque i corsi proposti: Maschera clown e la scena contemporanea (23-27 luglio); Commedia dell'Arte (2 agosto-2 settembre); Commedia Greca (28 luglio - 1 agosto); Teatro balinese (10-15 settembre) e Maschera neutra larvale ed espressiva (3-7 settembre). Info: tel. 041.720635, 340.4169511, formazione@veneziainscena.com, www.veneziainscena.com.

STAGEDOOR - Allo scopo di favorire l'accesso di nuovi attori nel mondo dello spettacolo, Yesmovie.tv bandisce un concorso on line: in palio, audizioni pubbliche per i finalisti effettuate da celebrities dello showbiz, videoprofile per i vincitori, ruoli in spettacoli in cartellone nella stagione 2007/08, partecipazioni a tv format e serial e a film in produzione. Info: yesmovie@gmail.com.

Ernesto Calindri. Le opere, a tema libero per le prime due fasce d'età (15-17 e 18-22 anni) e di ispirazione comico/cabarettistica per la terza (23-30 anni), dovranno essere inviate all'indirizzo: Via Domenichino 40 - 20149 Milano. È prevista la rappresentazione dei testi vincitori (nell'edizione precedente, *Sogno ulteriore* di Geri Della Rocca de Candal e *Gli straordinari sogni del Signor Evandro* di Pietro Dattola), a cura di Maria Gabriella Giovannelli. Per l'edizione 2007 del Premio è prevista, inoltre, una sezione riservata ai critici emergenti under 30, suddivisa in due sottosezioni rivolte, rispettivamente, a giornalisti e praticanti che lavorano nelle redazioni e agli studenti universitari. Si concorre con un lavoro legato alla ricerca sul territorio e riguardante il panorama italiano delle proposte teatrali e della nuova drammaturgia, della lunghezza massima di due cartelle. Info: tel. 02.48022981, segreteria@progettoscena.it, www.progettoscena.it.

UBU SETTETE - Ritorna, per il sesto anno consecutivo, la fiera di alterità teatrali "Ubu Settete"; organizzata dall'omonimo periodico in collaborazione con Rialto Sant'Ambrogio e il Teatro Furio Camillo. La rassegna, riservata alle produzioni indipendenti e autoprodotte, si terrà a Roma a novembre. I progetti, comprensivi di curriculum della compagnia e documentazione video, dovranno essere inviati entro il 20 luglio all'indirizzo Ubu Settete c/o Daniele Timpano, via Pier Ludovico Occhini 6, 00139 Roma. Info: www.ubusettete.it.

DEDALO TEATRO PER IL CINEMA E PER IL TEATRO SCUOLA DI RECITAZIONE

**Da 10 anni ci occupiamo di
Formazione nelle Arti dello Spettacolo...**

RECITAZIONE CINEMATOGRAFICA E TEATRALE - DIZIONE - DOPPIAGGIO
CANTO E VOCE - TEATRO DANZA - TEATRO PER RAGAZZI



CORSI DI LIVELLO BASE E AVANZATO
LABORATORI MONOGRAFICI E SEMINARI

INFORMAZIONI ED ISCRIZIONI:

DEDALO TEATRO - VIA ARIBERTO, 25 - MILANO
TEL.: 02.58114589 - MM2 S. AMBROGIO
WWW.DEDALO.ORG - E-MAIL: INFO@DEDALO.ORG

PREMI

PREMIO CALINDRI - C'è tempo fino al 31 gennaio 2008 per concorrere al Concorso europeo di drammaturgia per giovani intitolato alla memoria di

Hanno collaborato:

Marco Andreoli, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Lorenzo Donati, Margherita Laera, Francesco Trapanese.

Punti vendita di Hystrio

ANCONA

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

BARI

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

BENEVENTO

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

BOLOGNA

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

BOLZANO

Libreria 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

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

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
La Feltrinelli Libri e Musica - C.so Buenos Aires, 33/35
tel. 02/2023361
Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11
tel. 02/86451730
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101
Moovie Bookshop - Via Ascanio Sforza 37
tel. 02/36571600

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
tel. 081/2405401

PADOVA

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

PALERMO

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

PARMA

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

PESCARA

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

PIACENZA

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

PISA

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

RAVENNA

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

REGGIO EMILIA

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

ROMA

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

SALERNO

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

SIENA

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

TORINO

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

TRENTO

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

TRIESTE

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

VERONA

Libreria Rinascita - Corte Porta Borsari, 32 - tel. 045/594611

VICENZA

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

ABBONAMENTI

Italia € 30 - Estero € 45

Versamento su c/c postale n. 40692204
intestato a:

Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura
teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Oppure:

BONIFICO BANCARIO

su Conto Corrente Postale n° 000040692204

ABI 07601; CAB 01600; CIN Z

Oppure:

on line (www.hystrio.it).

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

Un numero € 9.00, arretrati € 15.

In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve
essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo



Rivista fondata da Ugo Ronfani

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

Direttore responsabile: Claudia Cannella.

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

Redazione: Valeria Nava (segreteria), Roberto Rizzente, Francesca Rossoni e Chiara Boscaro (stage), Marta Vitali (promozione), Claudia Zambianchi (web).

Grafica e impaginazione: Alessia Stefanini.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Hanno collaborato: Paola Abenavoli, Chiara Alessi, Marco Andreoli, Elena Basteri, Philippe C. Benedetti, Massimo Bertoldi, Laura Bevione, Patrizia Bologna, Claudia Brunetto, Filippo Bruschi, Simona Buonomano, Fabrizio Caleffi, Roberto Canziani, Flavia Cardone, Davide Carnevali, Anna Ceravolo, Sara Chiappori, Linda Dalisi, Giuliano D'Amico, Lorenzo Donati, Renato Gabrielli, Gigi Giacobbe, Delia Giubeli, Gerardo Guccini, Margherita Laera, Giuseppe Liotta, Francesca Lotti, Stefania Maraucci, Tihana Maravic, Kristina Matvienko, Antonella Melilli, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Andrea Nanni, Pier Giorgio Nosari, Mario Nuzzo, Oliviero Ponte di Pino, Valeria Ravera, Ricci/Forte, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Margherita Rubino, Letizia Russo, Laura Santini, Rita Sanvincenti, Enrico Saravalle, Maria Altomare Sardella, Luca Scarlini, Sara Soncini, Tonino Stornaiuolo, Francesco Tei, Serena Terranova, Francesco Trapanese, Francesco Urbano, Dóra Vámai, Cristina Ventrucci, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Giusi Zippo.

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

E-mail: hystrio@fastwebnet.it

www.hystrio.it

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

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti, 14, 21052, Busto Arsizio (VA)

Distribuzione: Joo - via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02/8375671.

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

Klikka!
www.dramma.it

la casa virtuale
della drammaturgia contemporanea

TAM TAM

CASSANO

Dal 26 agosto all'8 settembre
Laboratori, spettacoli, concerti, mostre e performance

Scrivere un testo teatrale

La teoria e la pratica della drammaturgia con Marcello Isidori

Recensioni

Saggi e tesi di laurea

Articoli

I drammi di maggio e giugno:

Lorenzo Gioielli Iressa
Paolo Trotti Come Camus

e poi...

Notizie
Spettacoli
Scuole
Informazioni
Laboratori
Concorsi
Libri
Teatranti on web
Siti teatrali
Lezioni on line
Copioni