

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

testi

TRE di Renato Gabrielli

HY

Greenaway
Scaparro
Nekrosius
Bausch

DOSSIER
PICCOLO+STREHLER

Londra
Edimburgo
Avignone
Almada
Berlino
Parigi



critiche nati ieri biblioteca danza società teatrale

Le produzioni

IL ROSARIO

di Federico De Roberto

L'ALTRO FIGLIO

di Luigi Pirandello

regia Giuseppe Dipasquale

scene Roberto Laganà Manoli

costumi Elena Mannini

musiche Massimiliano Pace

con Ida Carrara

'U CICLOPU

di Euripide

nella traduzione in siciliano di Luigi Pirandello

regia Vincenzo Pirrotta

scene e costumi Giuseppina Maurizi

con Vincenzo Pirrotta

TERRA MATTA

di Vincenzo Rabito

riduzione teatrale di Evelina Santangelo

regia Lamberto Puggelli

con Vincenzo Pirrotta

SOCRATE

di Vincenzo Cerami

da Platone e Aristofane

regia Ezio Donato

scene e costumi Giuseppe Andolfo

musiche Carlo Insolia

con Pippo Pattavina

ELETTRA

di Sofocle

traduzione di Caterina Barone

regia Luca De Fusco

scene Mauro Zocchetta

costumi Marta Crisolini Malatesta

musiche Francesco Erle

con Lina Sastri, Max Malatesta,

Leda Negroni, Giovanna Di Rauso

con la partecipazione di Luciano Virgilio

in coproduzione con Teatro Stabile del Veneto

TIRITITUF

di Ezio Donato

da Capuana

libero adattamento e regia Ezio Donato

scene e costumi Giuseppe Andolfo

musiche Carlo Insolia

movimenti coreografici Donatella Capraro

per le scuole elementari

In tournée nazionale

LA CONCESSIONE DEL TELEFONO

dall'omonimo romanzo di Andrea Camilleri

testo teatrale di Andrea Camilleri e Giuseppe Dipasquale

regia Giuseppe Dipasquale

scene Antonio Fiorentino

costumi Angela Gallaro

musiche Massimiliano Pace

luci Franco Buzzanca

con Tuccio Musumeci e Pippo Pattavina

Marcello Perracchio e Gian Paolo Poddighe

Alessandra Costanzo, Angelo Tosto

LA LUNGA VITA DI MARIANNA UCRIA

di Dacia Maraini

regia Lamberto Puggelli

scene e costumi Roberto Laganà Manoli

musiche Giovanna Busatta

luci Franco Buzzanca

con Mariella Lo Giudice, Luciano Virgilio, Umberto Ceriani

e con Marcello Perracchio

CHANTECLER

di Edmond Rostand

traduzione Enzo Moscato

regia Armando Pugliese

scene Andrea Taddei

costumi Silvia Polidori

musiche originali Enzo Gragnaniello

movimenti mimici Gilles Coulet

direzione musicale ed effettistica Pippo Russo

luci Franco Buzzanca

con Pietro Bontempo, Carla Cassola, Ernesto Lama, Imma Villa

Rossana Bonafede, Giovanni Carta, Gilles Coulet, Daniele Gonciaruk,

Olivia Spigarelli, Agostino Zumbo

IL MERCANTE DI VENEZIA

di William Shakespeare

traduzione Masolino D'Amico

adattamento e regia Luca De Fusco

scene Antonio Fiorentino

costumi Vera Marzot

musiche Antonio Di Pofi

luci Emidio Benezzi

con Eros Pagni

Gaia Aprea, Max Malatesta, Sebastiano Tringali

in coproduzione con Teatro Stabile del Veneto – Fondazione Atlantide

Teatro Stabile di Verona GAT

in collaborazione con Estate Teatrale Veronese

**Abbonamenti
nuova
stagione**

Stagione 2007/2008

Teatro Stabile di Catania

Via G. Fava, 39 – 95123 Catania tel. 095/354466 Fax. 095/365135

e-mail: info@teatrostabilecatania.it - scuole.stabilect@tiscali.it

www.teatrostabilecatania.it

**TEATRO
STABILE**
TEATRO STABILE CATANIA
2007/2008



Londra - Edimburgo - Avignone - Almada - Berlino - di *Delia Giubeli, Margherita Laera, Maggie Rose, Filippo Bruschi, Roberto Canziani e Davide Carnevali*

2 vetrina

Cecità a Teheran: censura e convenzione islamica - Greenaway: il teatro? È in forma smagliante - L'Età, i giovani e l'Europa: intervista a Ninni Cutaia - Maurizio Scaparro: tra Venezia e Caserta sognando il Mediterraneo - di *Roberto Canziani, Margherita Laera, Pierfrancesco Giannangeli e Antonella Melilli*

15 exit

Addio a Marcel Marceau, Ingmar Bergman, George Tabori, Ulrich Mùhe, Luciano Pavarotti e Perla Peragallo - di *Domenico Rigotti, Ugo Ronfani e Roberto Rizzente*

20 TEATROMONDO

34 DOSSIER PICCOLO + STREHLER = 60+10



A 60 anni dalla fondazione e a 10 dalla morte di Strehler, un percorso nella storia del Piccolo Teatro tra memoria del passato, presente e futuro - a cura di *Claudia Cannella*

66 biblioteca

Le novità editoriali - a cura di *Albarosa Camaldo*

68 nati ieri

Trentesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: la Compagnia Gloriababbi Teatro - Premio Scenario: la finale di Santarcangelo - di *Marco Andreoli e Claudia Cannella*

72 CRITICHE

112 lirica

Da Parigi: *La traviata* secondo Marthaler - Maggio Musicale Fiorentino e Ravenna Festival: Nekrosius e La Fura dels Baus affrontano Wagner - di *Giuseppe Montemagno, Rita Sanvincenti, Giovanni Ballerini e Massimo Marino*

116 danza

I protagonisti dell'estate: Pina Bausch alla Biennale, Josef Nadj al Mittelfest, Kinkaleri a Castiglioncello e la giovane danza a Santarcangelo - di *Roberto Canziani, Domenico Rigotti e Lorenzo Donati*

118 drammaturgia

Renato Gabrielli: risate feroci per *freaks* contemporanei - di *Sara Chiappori*

122 TESTI

Tre. Una storia d'amore - di Renato Gabrielli

132 la società teatrale

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



Dal Mittelfest a Taormina, dalla Biennale a Castiglioncello e tanti altri: tutte le recensioni dai festival estivi

in copertina: *Giorgio Strehler e Arlecchino*, illustrazione digitale di *Ivan Groznij Canu*

...e nel prossimo numero: dossier la danza della nuova Europa, i festival autunnali in Italia (Napoli, Roma, Modena...), focus su Frank Castorf, corrispondenze da Londra, Parigi, Berlino, le recensioni della prima parte della stagione e molto altro...

Teheran



LIBERTÀ D'ATTORE e convenzione islamica

di Roberto Canziani

«In Iran non si parla di censura. È una parola che lì, come in qualsiasi altra parte del mondo, suona male. Si usano termini positivi, ottimistici. Per esempio: salvaguardare la sensibilità e i costumi legati alla tradizione religiosa del popolo iraniano. Anche in palcoscenico».

Rita Maffei è stata a Teheran. Attrice italiana e interprete di *Cecità* - lo spettacolo tratto dal romanzo di José Saramago e messo in scena tre anni fa con la regia di Gigi Dall'Aglio in una coproduzione tra Teatro Due di Parma, Css di Udine e Teatro di Roma - Maffei ha voluto lavorare di nuovo con lui. E nel ruolo di assistente regista ha partecipato all'allestimento, al teatro Molavi di Teheran, della versione iraniana dello stesso testo. *Hystrio* le ha chiesto di ripercorrere quei giorni per provare a capire come, cambiando geografia, cambi il perimetro stesso del discorso teatrale. Come, calate in un'altra cultura, le regole del mestiere scenico, quelle esplicite e quelle implicite, le intenzioni e le convenzioni, con-

segnino lo spettacolo a un'inclinazione diversa. Una chiacchierata senza pregiudizi, senza valutazioni di merito, solo per mettere in luce ciò che nella società islamica, proprio come in quella occidentale, delimita il fare dell'attore e del regista entro confini fisici e mentali, spesso inavvertiti, ma inesorabilmente restrittivi. Una ricognizione sui *diktat* forti e sui modi impalpabili della censura, dell'autocensura. E sulla cosiddetta libertà d'espressione. Con e senza integralismi.

«Prima della rivoluzione komeinista, il teatro in Iran era riservato a una ristretta élite legata agli ambienti dello scià» spiega l'attrice. «La rivoluzione ha determinato, tra molte altre

cose, una inaspettata richiesta di cultura. Libri e spettacoli sono al centro dell'attenzione ogni giorno. Il teatro soprattutto. E la gente fa letteralmente a botte per qualunque spettacolo, soprattutto quelli che hanno a che fare con le culture straniere, occidentali. Le sale sono sempre piene, il pubblico spesso deve sedersi a terra, quando non si arrampica sui lampadari».

Censura e autocensura dietro l'incontro di culture e comportamenti diversi - L'attrice Rita Maffei parla dell'allestimento di *Cecità* di Saramago al Festival Internazionale di Teheran

Un controllo oscuro

È in questo clima ottimistico che inizia l'avventura di Dall'Aglio e Maffei nel tortuoso galateo teatrale dell'Iran contemporaneo. «Il governo iraniano è consapevole del fortissimo potere che ha il teatro. E naturalmente pensa che bisogna controllarlo. Ma non ci sono regole scritte, non ci sono documenti ufficiali. Ci sono soltanto alcune persone deputate a dire se quello che sta per essere rappresentato va bene o non va bene. Chiamiamole "la commissione". Molto dipende da chi sei, da cosa stai facendo, dal livello di potere delle persone che tu coinvolgi».

Era stato Roberto Toscano, valoroso intellettuale italiano e ambasciatore del nostro paese a Teheran, a propiziare la versione iraniana di *Cecità*, uno dei suoi romanzi d'affezione. Intitolato *Kuri* in lingua farsi, lo spettacolo andato in scena quest'anno al Festival Internazionale Fajr di Teheran è stato coprodotto: progetto e regia italiani e una compagnia di attori iraniani. «La commissione era incaricata di seguire le prove. Nessun incontro o presentazione ufficiale, ma una presenza discreta, oscura, in platea, mentre la compagnia era impegnata nel montaggio delle scene. Molto spesso la commissione comunicava attraverso bigliettini, piccoli fogli di carta dove vedevamo appuntato ciò che si doveva o non si doveva fare. Soprattutto ciò che non avremmo assolutamente dovuto fare».

Le regole del comportamento islamico impongono alle donne il velo. Vietano cioè che la loro femminilità traspaia: solo il volto, solo le mani. È altresì evitato il contatto tra maschi e femmine, a meno che non siano sposati o legati da vincoli stretti di parentela. Non sono inoltre ammessi riferimenti a comportamenti erotici, atteggiamenti o organi sessuali.

«Conoscevamo bene questo codice e abbiamo cercato di impostare la messinscena rispettando queste abitudini, nei termini in cui la vicenda narrata da Saramago ce lo permetteva. Siamo ricorsi a espedienti, a soluzioni simboliche, sfiorando addirittura il paradosso. La forza dell'espressione teatrale a volte ne ha guadagnato. Ma non è stato questo l'aspetto più difficile: era il senso stesso dello spettacolo che inesorabilmente stava cambiando».

Cecità racconta il progressivo degrado di una comunità colpita da un misterioso morbo che rende tutti ciechi. Lo stato di incapacità di chi non vede, l'impunità che il non vedere implica, spinge gli individui a comportamenti che toccano il limite più basso della dignità umana.

«Che in un ospedale, dove sono tutti ciechi, le donne si mettano sotto le coperte portando ancora il velo potrebbe sembrare un'assurdità, ma la convenzione fa sì che il pubblico nemmeno se ne accorga. Che un personaggio femminile per aiutare e sorreggere il proprio marito (che non è il suo vero marito, ma un attore) debba prenderlo solamente per un lembo dell'abito, oppure che una violenza fatta a un altro personaggio venga evocata lasciando semplicemente cadere un cappotto, sono scelte che abbiamo fatto sapendo che altrimenti non sarebbero passate al vaglio della commissione».

La cecità sta altrove

Ma il punto è un altro. La cecità, che nel romanzo è la metafora malata di una comune condizione umana, in Iran non può essere data per comune. Non può alludere all'Iran stesso, deve per forza riferirsi ad altrove.

«Il male non è qui, il male è altrove. Piccoli particolari che avevamo introdotto e avrebbero potuto far pensare a una ambientazione iraniana (una canzone celebre, il riferimento a un pittore della tradizione nazionale) sono stati risolutamente vietati. Il desiderio della commissione era a questo punto esplicito. La cecità di Saramago è sì un'aberrazione dei comportamenti umani, ma non qui, non in questo paese».

Il braccio di ferro più lungo e più faticoso riguarda un monologo. Una ragazza autistica è testimone di uno stupro di massa avvenuto in una camerata e deve raccontarlo al pubblico. Era una delle scene più violente e tragiche della versione italiana. La soluzione scelta è quella di utilizzare un tovagliolo sul quale sono scritte parole in lingua farsi. Con angoscia e terrore la ragazza comincia a compitare il suo racconto.

«Monologo da tagliare, aveva sentenziato la commissione. Ma senza quelle parole la vicenda stessa avrebbe perso senso. Non era possibile eliminarlo. L'attrice che doveva dirlo aveva cominciato a piangere di rabbia. Dopo discussioni sfiabanti e poco prima di andare in scena, abbiamo deciso che parte del monologo sarebbe stata inascoltabile perché quel pezzo di stoffa, lei se lo infilava in bocca, senza poter più parlare né respirare. Un autogol per la commissione: l'effetto è stato angoscioso e dirompente. Il pubblico della prima ha letto in quei gesti la verità di una doppia negazione. Il racconto di una violenza per cui mancano le parole, ma anche lo sforzo e l'impossibilità di questa attrice di esprimersi con la propria voce. Avevano imbavagliato l'espressione, ma l'espressione era stata più forte del bavaglio».

E ancora il caso di un'altra attrice, una ragazza della buona società di Teheran, a cui Dall'Aglio aveva chiesto di interpretare una donna dai costumi piuttosto liberi. Nella capitale esistono certamente donne di questo tipo, ma non si possono mostrare a teatro.

«Viste le difficoltà dell'interprete nell'appropriarsi di un comportamento che non era mai stato suo, il regista aveva suggerito dei diversivi: prova a fumare, metti del rossetto, canta qualcosa. Ma una donna in pubblico o in palcoscenico, non può fumare, non può darsi il rosso sulle labbra, soprattutto non può cantare. Le donne in Iran non cantano mai in pubblico. Se lo fanno è in casa, oppure in occasioni strettamente private». È il realismo ciò che il teatro iraniano in fin dei conti nega. La fuga simbolica, il privilegio delle forme esteriori sono motivi che caratterizzano un'arte regolamentata, anche se non in modi palesi, ma interiorizzata come limite del linguaggio.

«Attori spesso bravi, ma attori fino all'altezza della gola.

Dalla gola in giù il silenzio. Al massimo un vago disegno nello spazio. Sulla scena la fisicità dell'attore è rimossa, perché fuori di scena è rimosso il corpo. Quello degli uomini, quello delle donne». ■

In apertura una scena di *Cecità*, di José Saramago, regia di Gigi Dall'Aglio (foto: F. Riva); in questa pag. la versione iraniana.



Greenaway: il teatro? È in forma smagliante



di Margherita Laera

Nel giugno scorso Peter Greenaway si aggirava all'interno dei Lumiq Studios di Torino assieme a una nutrita squadra di collaboratori, lavorando senza sosta alle riprese del progetto *Ripopolare la Reggia*, installazione multimediale per la reggia di Venaria Reale (To) che ha riaperto al pubblico in Settembre (info: www.lavenaria.it, numero verde 800.329.329). Elegante e carismatico, lavoratore infaticabile e perfetto gentleman, Mr. Greenaway ha il portamento di un monarca e il l'occhio di un falco: se nell'inquadratura un colore stona, se una ciocca o un fiocco è fuori posto, se il panneggio disegna un'ombra sgradevole sul vestito, di sicuro il maestro, sempre alla ricerca dell'immagine "perfetta", se ne sbarazzerà. Eppure sul set Mr. Greenaway divide la sua attenzione tra la scrittura di un nuovo dialogo, la discussione di un'idea con il direttore della fotografia e la post-produzione di *Nightwatching*, in concorso al Festival di Venezia. Ogni sera, finite le riprese, il regista si dedica alla sceneggiatura del suo prossimo film; inspiegabilmente, però, con la tazza di tè in mano, di mattina è sempre il più energico di tutti. Mentre il suo latte macchiato caldo quotidiano dopo i pasti (l'espresso resta per lui «imbevibile») lo accomuna ben

poco all'italiano medio - e lo stesso si può dire del suo guardaroba, molto gessato e molto poco *glamour* - non si può nemmeno sostenere che Mr. Greenaway sia un perfetto *dandy* inglese. Eccentrico, provocatore e sempre sopra le righe, corre voce che negli ultimi anni, il maestro abbia

Cineasta visionario e artista multimediale, Peter Greenaway racconta a *Hystrio* il suo rapporto con il teatro e la performance dal vivo. Da anni, infatti, si dedica a progetti che vanno aldilà del grande schermo, che sfociano spesso e volentieri in palcoscenico. Parlando della sua poetica e dei suoi progetti in Italia e nel mondo, tra cui l'installazione per la reggia di Venaria Reale, ci spiega perché il cinema è morto. E come intende resuscitarlo.

abbandonato lo snobismo *posh* in favore della schiettezza della sua patria adottiva, l'Olanda. E a giudicare dalla simpatia che riscuote tra i membri della *troupe* italiana (che ormai lo chiamano Pietro), c'è da crederci. Per il progetto torinese hanno accettato di lavorare gratis per lui circa 300 tra attori e comparse, tra cui Ornella Muti, Ennio Fantastichini, Remo Girone, Alessandro Haber, Sonia Bergamasco, Iaia Forte, Deborah Zuin, Valentina Cervi, Martina Stella, Sandra Ceccarelli e molti altri. Paziente e amabile con gli attori, Mr. Greenaway non sopporta i divismi e non dedica molto tempo alle prove. Pur essendo parco di indicazioni, non si stanca mai di raccomandare: «Siate ironici e lasciate spazio all'immaginazione, siate barocchi ma non eccessivi». Quasi una dichiarazione di poetica. Sebbene il regista gallese non lo voglia ammettere, l'onda di rinnovamento da lui auspicata per il grande schermo si nutre dell'idea più pura di teatro.

HYSTRIO - È sorprendente ascoltare le sue affermazioni sulla morte del cinema, sapendo che negli ultimi dieci anni ha diretto dieci film e ne ha in programma altri cinque.

PETER GREENAWAY - Gli inglesi dicono «The king is dead. Long live the king!». In questo caso bisognerebbe dire «Cinema is dead. Long live cinema!». Se il cinema è nato nel 1895, da ben 112 anni i film non sono altro che illustrazione di testi. I registi sono meri illustratori e il cinema continua a inchinarsi alla supremazia del testo. Se invece guardiamo ai progressi delle altre arti in questi stessi 112 anni, c'è da chiedersi perché il cinema rimanga così immobile. Se osserviamo i passi da gigante fatti nella pittura dall'impressionismo alla lacerazione della tela, o se pensiamo alla differenza tra Strauss e John Cage, si capisce cosa intendo per morte del cinema. È ora di andare avanti. Ogni forma d'arte deve essere reinventata perché possa sopravvivere. Le statistiche parlano chiaro: ci sono sempre meno spettatori nelle sale, e i colpevoli sono telecomando e dvd. Perché andare al cinema se si può stare comodi a casa?

HY - Se il cinema è morto, il teatro come sta?

P.G. - Il teatro è in forma smagliante. A parte il cinema, tutte le altre arti godono di ottima salute, perché non sono così schiave del mercato e della continua evoluzione delle tecnologie. Per fare teatro basta un attore e una luce, ma per girare un film bisogna convincere un produttore a fare un investimento. Nell'era della multimedialità, il cinema si ostina a costringere milioni di spettatori a stare fermi e passivi per due ore in luoghi spesso architettonicamente orribili. Andare al cinema oggi significa, come 112 anni fa, guardare in un'unica direzione una sequenza di immagini basate su una narrazione, con personaggi costruiti secondo le trite leggi del realismo. Nessuna sensazione olfattiva né tattile, nessun dialogo con il pubblico, e la presenza dello schermo in quanto tale non viene mai riconosciuta. Il teatro, invece, è diverso ogni sera, è più vivo e meno legato agli standard dettati dalle società di distribuzione. Quello che vorrei creare è un "present tense cinema", un cinema del presente, che sia sempre diverso da se stesso, dalle caratteristiche multimediali e interattive, che generi un'esperienza a 360° in cui ci sia un vero dialogo con il pubblico.

HY - Negli ultimi anni ha cominciato un processo di avvicinamento allo spettacolo dal vivo: opera lirica, teatro, performance multimediali, VJ-ing...

P.G. - Mi diverto a sperimentare diversi linguaggi artistici: ho scritto libretti per l'opera lirica, come *Rosa* (1995) e *Writing to Vermeer* (1999), e ho ideato testi e immagini per performance teatrali multimediali, come *100 Objects to Represent the World* (1997) e *Children of Uranium* (2005), ma lascio che Saskia Boddeke, mia compagna e collaboratrice, si occupi della regia teatrale e lirica dei miei testi. Per quanto riguarda la *VJ Performance*, ho preso la mia trilogia *The Tulse Luper Suitcases* (2003-2005) e ho selezionato circa duecento spezzoni della durata di pochi minuti. Sul palco mi diverto a mixare dal vivo le immagini su tre mega-schermi, seguendo la musica di DJ Radar. Ho iniziato quest'avventura nel 2005 e continuo a ricevere inviti in tutti gli angoli del pianeta, ma ogni spettacolo è diverso dal precedente.

HY - Anche il suo ultimo film, *Nightwatching*, presentato all'ultimo Festival di Venezia, è frutto di una straordinaria performance multimediale, anche se molto diversa da quella legata a *The Tulse Luper Suitcases*.

P.G. - Tutto nasce dalle suggestioni e dai misteri nascosti nella *Ronda di notte* di Rembrandt, uno dei miei quadri preferiti di tutti i tempi. Nel 2005 il Rijksmuseum di Amsterdam mi ha permesso di utilizzare il quadro per una performance multimediale. Ascoltando i rumori del quadro e immaginando una colonna sonora, ho creato una video-proiezione di dieci minuti usando il quadro stesso come schermo. In questo modo ho voluto ridare vita a un dipinto, in modo tale che il pubblico avesse una relazione più immediata con le immagini del quadro. In seguito il progetto si è ampliato ed ho scritto la sceneggiatura per il lungometraggio *Nightwatching*: mi affascina la possibilità di esplorare la storia di un quadro ricostruendone i retroscena. Dietro la tela del pittore olandese si cela una cospirazione, le cui trame vengono indagate nel film.

HY - Quale è il suo pubblico ideale?

P.G. - Quando creo seguo il mio gusto personale, perciò necessariamente mi rivolgo a me stesso o a qualcuno che mi somigli. Potrò sembrare vanitoso, snob e autoreferenziale, eppure mi ha sempre affascinato il tema del doppio, mi piace fantasticare sull'incontro con un altro me stesso.

Dicono che il doppio di ciascuno sia il partner ideale, perché condivide con noi gli stessi valori,

In apertura un'immagine del progetto Ripopolare la Reggia, alla Venaria Reale (To); in questa pag. Peter Greenaway durante le prove (foto: Paola Emanuel).



gli stessi sogni, gli stessi riferimenti, e ci conosce alla perfezione. Per questo alcuni dei miei personaggi possono essere considerati miei doppi, ma non sono mai realistici. Io tratto i miei personaggi come "attaccapanni" a cui appendere le battute: sono cifre, mi servono per discutere le idee che mi interessano. A volte sembrano fatti di carne e sangue, ma quando accade è merito dell'interpretazione dell'attore.

HY - Il suo ultimo progetto in Italia mi sembra davvero rivoluzionario perché presenta concretamente tutte le caratteristiche di multimedialità e interattività, a cui aspira il suo "present tense cinema". Grazie al suo intervento, infatti, la reggia secentesca di Venaria Reale, vicino a Torino, tornerà a essere "popolata"...

P.G. - Venaria Reale è la Versailles italiana. La corte dei Savoia vi si trasferiva durante l'estate per dedicarsi alla caccia e all'equitazione. Era un luogo dove le donne cercavano marito, nella speranza di procurare buone relazioni alla propria famiglia. Per gli uomini invece era una specie di bordello dove intrattenersi con giovani fanciulle. Per anni la reggia è rimasta chiusa al pubblico, ma la Regione Piemonte l'ha ristrutturata e mi ha chiesto di immaginare un'installazione permanente. Per il progetto *Ripopolare la Reggia*, ho scritto una sceneggiatura di circa 150 scene in modo da rappresentare la vita di corte tra il Seicento e il Settecento. Le abbiamo girate con più di 300 attori in splendidi costumi, facendo un inventario di personaggi e cortigiani: dai servitori ai cuochi, dalle duchesse alle sguatte, dai marchesi ai musicisti agli stallieri.

HY - Come si sviluppa l'installazione nello spazio e come può interagire con essa il pubblico?

P.G. - Si tratta di un palazzo immenso che comprendeva sale da pranzo, cucine, dispense, appartamenti privati, stanze della servitù, sale da ballo, stalle, giardini eccetera. Abbiamo installato proiettori in ogni stanza e proietteremo le "vignette" sui muri in modo da ricreare le attività proprie di ciascuna stanza, coronando il tutto con musiche originali tratte da spartiti d'epoca. Il pubblico, aggirandosi liberamente e creando un percorso sempre nuovo, potrà decidere cosa vedere, quando vederlo e per quanto tempo. L'installazione rimarrà nella reggia per tre anni, ma non sarà mai uguale a se stessa. Mi interessava esplorare il concetto di tempo e simultaneità: proiettare un film intero in un minuto. Il concetto di tempo nel cinema d'oggi è così arcaico, mentre l'uso che ne fa il teatro, fin dal teatro greco, è molto più avanzato, per cui due eventi possono accadere sul palco contemporaneamente.

HY - Con progetti come la VJ performance, 100 Objects, Children of Uranium, Nightwatching e Peopling the Palaces, non solo reinventa il cinema, ma reinventa anche il teatro.

P.G. - Forse sì. A ogni modo, dirigere uno spettacolo teatrale

Greenaway/Boddeke

TUTTI DICONO DEMOCRAZIA meditazione teatrale in 92 citazioni

Tutti dicono democrazia. Tutti difendono la democrazia. Tutti promuovono la democrazia, si inchinano alla democrazia, esportano la democrazia. Tutti si ispirano ai valori democratici. Ma quanti si fermano a riflettere sulla portata del "potere del popolo" nella Storia? Quanti si interrogano sul senso che democrazia assume oggi nelle nostre vite? Peter Greenaway e Saskia Boddeke presentano *The Democracy Show*, una meditazione teatrale che vuole provocare dialogo e stimolare la riflessione sulla forma di governo più contraddittoria al mondo. A chi appartiene la democrazia? Chi ne detta i parametri? Aristotele scrive nel III sec. a.C.: «In una democrazia i poveri hanno più potere, perché sono numericamente superiori». Dall'alto della sua saggezza, Benjamin Franklin nel XIX sec. ammonisce: «La più grande minaccia alla democrazia è l'idea che sia già stata raggiunta». Novantadue citazioni sulla democrazia da Platone a George W. Bush, da Tom Stoppard a Karl Marx, da John F. Kennedy al Mahatma Gandhi, da Gustave Flaubert a Vladimir Putin: per denunciare la democrazia e le sue pretese di equità, per ridere delle sue incoerenze, per non

THE DEMOCRACY SPEECH, di Peter Greenaway e Saskia Boddeke. Regia di Saskia Boddeke. Video di V-factory. Con Peter Greenaway e Jordi Boixaderas. Prod. Change Performing Arts, Milano. FESTIVAL GREC (Barcellona) - BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO - ORTIGIA FESTIVAL (Siracusa).

accettare a occhi chiusi ciò che merita di essere discusso, per ironizzare e scuotere la platea. Non a caso novantadue: questo è il numero atomico dell'uranio, principale componente della bomba atomica, cifra simbolica che silenziosamente condiziona la Storia recente delle democrazie occidentali. Il *format* è molto semplice ma efficace: le citazioni vengono lette in inglese da Greenaway e tradotte in lingua locale da un attore professionista, mentre alle loro spalle scorrono sui megaschermi le video-immagini originali di V-factory, che raccontano i volti e i colori dei popoli della terra. Lo spettacolo vive di parole alate, ritmi elettronici e suggestioni visive, lasciando in eredità agli spettatori una valigia carica dell'autocritica più stimolante. Sarà forse questo un esempio di *present tense cinema*? O sarà forse il teatro del futuro, senza personaggi e senza trama, impalpabile giustapposizione di stimoli? Il cineasta visionario in vesti da performer rivela inedite doti di affabulatore. M.L.

In questa pag. una scena di *Children of Uranium*; nella pag. successiva Peter Greenaway in *Tulse Luper VJ Performance*.





André Malraux. Detesto i musei-archivi, dove gli oggetti stanno in mostra a prendere polvere. Assieme a Italo Rota sto immaginando un museo assolutamente anti-convenzionale e spero che questa idea trovi applicazione al Museo del Design della Triennale di Milano. ■

Teatro a corte

Ha preso il via lo scorso settembre il progetto Teatro a corte. Organizzato dalla Fondazione Teatro Piemonte Europa, col sostegno del Ministero per i Beni Artistici e Culturali e della Regione Piemonte, il progetto, triennale, porterà lo spettacolo contemporaneo nelle Residenze Sabaude, contribuendo alla valorizzazione e alla promozione del territorio attraverso la creatività di artisti internazionali. Nel corso della prima edizione, conclusasi in ottobre, sono state invitate dodici compagnie internazionali (Il Cantiere, Il Balletto dell'Esperia, De si de la, Osadia, Ville Walo, Albedo, Houdart Heuclin, Pipotal, Circolando, Groupe F., Vandaval, Salam Toto, oltre alle installazioni multimediali del regista Peter Greenaway e la Mahler Chamber Orchestra) in sei diversi spazi, restaurati per l'occasione (Castello di Agliè, Castello di Racconigi, Pollenzo, Castello di Rivoli e la Reggia di Venaria Reale, Centro Internazionale del Cavallo di Cruento). Info: tel. 011.8132643, www.fondazionetpe.it. R.R.

è molto più difficile. Non si può tagliare a posteriori, non esiste montaggio né post-produzione. In realtà non mi sono mai sentito veramente a mio agio con il linguaggio teatrale e le sue convenzioni. Quando ero all'università ho diretto alcuni spettacoli e ho anche recitato, ma mi trovavo sempre a chiedermi cosa mai stessi facendo: mi risultava molto difficile lasciarmi andare all'illusione, fare finta e crederci. Per questo ho sempre ammirato le teorie di Brecht, e nei miei film non faccio altro che ripetere ai miei spettatori: «ricordatevi che questo è solo un film!».

HY - Ha altri progetti in Italia?

P.G. - Sì, attualmente sto lavorando al progetto di un museo che prende ispirazione dall'utopico "musée imaginaire" di

es edpsistem



LA TECNOLOGIA I PROGETTI

Soluzioni ERP per Teatri Stabili e
Fondazioni Lirico-Sinfoniche

Per Informazioni

Tel. 0521 609 927 - Fax 609 928

www.edpsistem.it info@edpsistem.it



nuovo corso

Con i giovani e l'Europa l'Eti si rinnova

di Pierfrancesco Giannangeli

La battuta è scontata: a volte ritornano. In questo caso, più agguerriti e con maggiori responsabilità di prima. Ninni Cutaia, dopo la parentesi alla direzione del Teatro Mercadante di Napoli, è ritornato alla "casa madre", all'Eti, nel ruolo chiave di direttore generale. Dopo alcuni mesi dal suo insediamento, discusse con *Hystrio* della definizione di un passaggio essenziale nella vita dell'ente, vale a dire quali possano essere gli strumenti per il suo sviluppo, anche alla luce del piano relativo al disimpegno rispetto alla gestione dei quattro teatri Eti, ossia Valle e Quirino a Roma, Pergola a Firenze e Duse a Bologna.

HYSTRIO - *Partiamo proprio da questo punto. Cos'è l'Eti oggi e come si sta trasformando?*

NINNI CUTAIA - È un istituto che gestisce in questo momento quattro teatri - due di proprietà, il Valle e la Pergola, e due in affitto, il Duse e il Quirino - per un impegno complessivo pari a sei milioni di euro. Le energie finanziarie sono assorbite da questa attività, i cui costi sono destinati a crescere, sia pure con una gestione oculata. Ma un istituto nazionale che si limita a gestire quattro teatri non assolve com-

pletamente alle sue funzioni: è questo il tema vero su cui confrontarsi. Dopo la mia nomina, il ministro Rutelli ha articolato l'atto di indirizzo dove si disegna qualcosa di radicalmente nuovo, nel rispetto dello statuto emanato il 2 aprile 2002 dal ministro Urbani. Si invita l'Eti, infatti, ad assumere un ruolo differente a quello attuale, attraverso un progetto che ci vede calati completamente in un quadro europeo di ampio respiro. L'attenzione massima è verso i progetti internazionali: ci impegneremo per una forte presenza italiana all'estero e per la reciprocità, cosa non facile. Il documento contiene anche un invito a dedicarsi all'eccellenza artistica delle giovani generazioni, di teatro e danza: è un altro punto dolente in Italia, difficile anche per chi si occupa di tradizione, non solo di innovazione.

HY - *Un altro passaggio molto importante è riservato al piano nazionale sull'educazione al teatro. La creazione di un nuovo pubblico, preparato e consapevole, sta diventando una priorità.*

N.C. - Ci stiamo già lavorando, insieme al Ministero dell'Educazione. Nuovi spettatori, consapevoli in quanto fanno cosa vedono, e critici in quanto preparati, sono il futuro

Il nuovo direttore generale dell'Ente Teatrale Italiano, Ninni Cutaia, illustra priorità e direzioni della sua azione alla guida di una struttura pubblica in fase di profonda e radicale trasformazione dopo anni di stagnazione

del nostro teatro. Tutto questo quadro fa capire meglio l'ultimo punto dell'atto di indirizzo: per un istituto che debba svolgere queste funzioni seriamente è una contraddizione in termini il gestire direttamente alcuni teatri in proprio, tra l'altro agendo anche da competitore verso altri gestori.

HY - *Dunque ci sarà una forma di dismissione...*

N.C. - Dismissione è parola burocratica, preferisco dire che ci sarà una trasformazione dei rapporti, un processo nel quale sono coinvolti anche gli enti locali del territorio dove hanno sede i teatri. L'Eti deve recitare la sua parte, vale a dire può fare da accompagnamento, per un destino più certo delle quattro sale, per ancorarle di più al territorio. Il mandato che ho avuto dal consiglio di amministrazione è stato quello di predisporre un piano di fattibilità. Gli enti locali, da parte loro, stanno reagendo molto bene, dimostrando una grandissima attenzione e il desiderio di partecipare a questo processo. Al termine del quale, mi preme sottolinearlo, anche il livello occupazionale rimarrà intatto.

HY - *Chiuda gli occhi e provi a sognare. Che Eti vorrebbe?*

N.C. - È molto semplice: un istituto che sia utile al teatro italiano e sia molto presente nel quadro europeo degli istituti che promuovono il teatro. E, non ultimo, che abbia la possibilità di sostenere il rischio culturale.

HY - *Quali gioielli il teatro italiano può mettere in vetrina in questa fase della sua storia? In sostanza, su quale piano va speso il rischio culturale di cui lei parla?*

N.C. - Ci sono alcuni esempi molto importanti di studio sulla tradizione - Goldoni, Pirandello, Eduardo - ma anche molti giovani autori che cominciano a riscuotere interesse all'estero. Noi faremo di tutto perché siano promossi. Senza dimenticare che esiste pure una ricerca molto avanzata, capace di punte di eccellenza, sulle quali c'è molta attenzione.

HY - *Prima di uscire dai confini, cosa può fare il nuovo Eti per l'Italia del teatro?*

N.C. - Un tema importante è quello della danza contemporanea. In Italia c'è grande difficoltà a radicarsi, pure a fronte di esperienze di notevole spessore. Vorremmo allora capire come promuoverla. E poi ci sono le giovani generazioni - ci ritorno ancora una volta, perché è un tema decisivo - che sono da favorire, da accompagnare nei loro processi. Non possiamo chiudere gli occhi: il quadro internazionale prevede per i giovani ben altro rispetto a noi, all'estero molti teatri importanti vengono diretti dalla generazione dei trentenni. In Italia è difficile che avvenga, dunque vorremmo lavorare sull'idea che anche il nostro possa diventare un paese più normale, favorendo il ricambio generazionale. Che non significa, sia chiaro, nuocere a chi oggi fa un lavoro egregio. Però non possiamo far finta di nulla ed è evidente che se si guardano i dati europei, i nostri giovani hanno difficoltà a essere ascoltati e compresi. Vogliamo cercare di essere utili al sistema italiano. È un dovere per le istituzioni pubbliche investire in questo campo.

HY - *Proviamo a tradurre in pratica il concetto.*

N.C. - Fa parte del piano a cui abbiamo lavorato.

L'accompagnamento artistico ha un grande senso in Francia e in Olanda, in istituti simili al nostro. In sostanza, vanno create le condizioni affinché le giovani generazioni del teatro possano fare bene e meglio.

HY - *A questo punto, cerchiamo di capire l'impegno nei rapporti con l'estero.*

N.C. - Stiamo lavorando molto al piano internazionale, seppure con un grande problema di risorse. Vogliamo che il teatro italiano abbia visibilità all'estero. Nei primi mesi del nostro lavoro abbiamo siglato un'intesa con la Francia per il progetto *Carte Blanche* dedicato all'Italia. È un primo segnale forte per assicurare al teatro italiano una presenza in Francia e, ovviamente, la reciprocità.

HY - *Quanto è esportabile l'attuale teatro italiano?*

N.C. - È esportabile nella misura in cui c'è un linguaggio che abbatta le barriere, quindi un teatro dove l'utilizzo della lingua è meno forte. Gli altri paesi ci chiedono spesso qual è lo stato dell'arte della ricerca italiana: un interesse che ci lusinga e ci fa riflettere. Crediamo che sarà più facile promuovere un lavoro su corpo e voce che tenga sullo sfondo la lingua, dunque anche la danza avrà il suo spazio. Comunque, bisogna anche tenere presente che la lingua italiana è in forte risalita nel quadro internazionale. In quei testi dove c'è una lingua ancorata alla tradizione, cominciamo a riscuotere molto interesse, anche se con tutti i connessi problemi di sottotitolazione e traduzione. In ogni caso, asseconderemo questo rinnovato e forte interesse, senza escludere nulla, dai linguaggi innovativi alla tradizione.

HY - *Cosa pensa dell'azione del governo in merito alla politica per lo spettacolo dal vivo, settore di cui il teatro è uno degli elementi strategici?*

N.C. - C'è nuova attenzione del governo per il teatro, il Fus cresce. Le intenzioni sono molto positive: patto del 25 gennaio scorso, intenzione di trasformazione dell'Eti. Ma è necessaria una stabilità.

HY - *Il pubblico dei teatri ha superato quello degli stadi di calcio. Che segno è? O meglio, come va cavalcata l'onda?*

N.C. - C'è da tirare un sospiro di sollievo. Il fatto che la gente spenda per lo spettacolo dal vivo è molto positivo. Guardando con attenzione ai dati, non si può negare che sia molto in crescita l'intrattenimento. Conosco anche, però, l'interesse dei giovani per un teatro che ponga delle domande e perlustri la tradizione. Sono spettatori nuovi e attenti, che amano l'interdisciplinarietà e ciò che li faccia stare nel tempo presente. Ora questi numeri importanti li interpretino anche le istituzioni pubbliche, a tutti i livelli. ■

In apertura una scena di *Can di Bancata*, di Emma Dante; in questa pag. Ninni Cutaia.





Scaparro

TRA VENEZIA E CASERTA sognando il Mediterraneo

di Antonella Melilli

Non sono lontane le immagini di una Campania assediata dall'immondizia, coi suoi abitanti esasperati e le esalazioni di diossina che si sprigionano dai cassonetti dati in fiamme. E familiari ci giungono purtroppo dagli schermi televisivi anche le immagini di violenze e aggressioni che a macchia d'olio sembrano conquistare un po' per ognidove le strade della nostra civiltà ultratecnologica. Imponendo una realtà di insicurezza e di paura che sistematicamente ricaccia la gente entro lo scudo protettivo delle mura familiari. In uno scollamento sempre più palpabile fra la gente e la strada, che si fa segnale forte di un vivere civile drammaticamente incline ad allontanarsi da ogni forma di comunicazione. Ed è in fondo questa consapevolezza alla radice del nuovo Festival Internazionale del Teatro di Strada che, sotto l'egida dell'Assessorato al turismo e ai beni culturali della Regione Campania e dell'Ente Provinciale del Turismo di Caserta, ha riversato quest'anno per la prima

volta una linfa nuova di gioiosità e di festa all'interno dell'ormai tradizionale Settembre al Borgo di Casertavecchia, giunto alla sua 39a edizione. Un'autentica avventura confortata dalla partecipazione al rinnovamento del progetto da parte di un maestro della nostra scena come Maurizio Scaparro, attirato dalla novità dell'impresa, oltre che da un amore antico e non sospetto per una terra che da sempre ha avuto con la strada un rapporto privilegiato. Ma soprattutto dal valore simbolico e culturale di un'iniziativa che richiama alla necessità di recuperare la piazza alla quotidianità del vivere civile. Un'avventura premiata dal costante afflusso, e da più parti, di gente attratta dal bellissimo borgo medievale, trasformato esso stesso in una festa caleidoscopica che lo strappa alla sua calma un po' apatica e ne accende di luci inattese e musiche gioiose l'intricato dedalo di piazzette e di vicoli. Maurizio Scaparro, reduce dal successo dell'imponente Biennale veneziana dedicata a Carlo Goldoni nel tricentenario della nascita, ne parla con *Hystrio*.

Maurizio Scaparro racconta il nuovo Festival del Teatro di Strada di Casertavecchia da lui diretto - Fa un bilancio dei due anni passati alla guida della Biennale, lavora a un film su Pulcinella e progetta una grande festa del Mediterraneo

HYSTRIO - *Perché il teatro di strada?*

MAURIZIO SCAPARRO - Da molto tempo, pur facendo teatro, quello "normale" diciamo, ho un rapporto di estremo interesse per le relazioni che intercorrono fra il teatro e la piazza. Basta pensare al Carnevale. I carnevali che ho fatto negli anni '80 erano una teorizzazione di questo rapporto. Perché sono convinto, oggi più che mai, che il teatro ha bisogno della piazza per arricchirsi di un'aria nuova, che non sia solo di museo. E la piazza ha bisogno del teatro per quel rapporto con i gusti, la cultura e il sapere che qualche volta il teatro dà. Questa è la ragione che mi ha indotto a pensare al teatro di strada. Adesso, a distanza di vent'anni, dovendo affrontare un nuovo periodo, come direttore alla Biennale e dopo aver realizzato in quest'ultima edizione una novità assoluta, un campus universitario, chiamando 700-1000 studenti a seguire con noi gli spettacoli e avviando quindi un rapporto coi giovani, ho pensato che il mio grande sogno, coerente con quel che sto facendo in palcoscenico e fuori, è quello di realizzare una grande Festa del Mediterraneo. Perché no, alla Biennale, che amo particolarmente e che ha questa grande forza interdisciplinare. Certo, la parola Mediterraneo è un po' abusata. Ma non si è mai fatta una grande festa del Mediterraneo. E Venezia è una delle città naturalmente candidate. Perché è porta dell'Oriente, perché è l'ultimo baluardo al Nord del nostro Mediterraneo. E perché ci sono io. Se resto alla Biennale, se mi fanno l'onore di chiedermi di restare, questo è il mio sogno. A parte gli spettacoli che devo fare e il film che sto iniziando. E non è casuale che io stia lavorando già da tempo a un film sull'amore per il teatro.

HY - *Ce ne può parlare?*

M.S. - È un film dedicato all'ultimo Pulcinella, liberamente tratto dal *Pulcinella* di Rossellini, di cui realizzai lo spettacolo interpretato da Massimo Ranieri. Uno spettacolo che è andato in tutta Italia per anni, in America, in Francia, in Spagna. È la storia di un ragazzo che va via da Napoli perché ama il teatro ma si vergogna di suo padre che, nel 2007, continua a fare Pulcinella per strada. Anche qui, vede, c'è il teatro di strada. Quindi scappa e va a finire nelle *banlieu* parigine, uno dei luoghi più degradati che abbiamo oggi in Europa. Che però è un segno delle cose che cambiano, con la strada che è usata male, perché è usata per la volgarità, per la violenza, per l'arroganza. Ecco, la strada. Riappropriarsene significa anche ridare alla strada un'identità. Quella di luogo in cui incontrarsi, stringersi la mano, fare l'amore, vedere il bello, alzare la testa o abbassarla. Insomma, vivere.

HY - *Quindi, in questo senso, il recupero del teatro di strada e del teatro in generale ha una funzione civile molto importante...*

M.S. - Per me ha un valore civile e anche un valore innovativo nei confronti del teatro che si fa oggi. Perché, se è del poeta il fin la meraviglia, vedere le persone col naso all'insù a guardare uno che passa sul filo, seguire gli acrobati del Kenia oppure sentire De Simone che fa un'opera con tutte le marce di strada del Novecento italiano, significa guardarci intorno e vedere quel che può significare oggi la strada. Significa anche dire no a tanto degrado che si vede intorno. Per questo ho scelto una delle regioni più colpite, che purtroppo è la Campania, e ho accettato l'invito di un assessore coraggioso,

l'ultima dei Chaplin

C'è CHAGALL nei sogni di Aurelia

«Lo studio al mattino e lo spettacolo la sera. In questo modo ho appreso una disciplina ma non l'ho mai considerato come un lavoro.» Così afferma Aurélie Thierree a proposito della vita che l'ha forgiata fin dalla più tenera età alla polvere del palcoscenico. E non si stenta a crederle se si pensa al terreno familiare in cui affondano le sue radici d'artista, cresciuta alla luce del grande nonno Charlie Chaplin e del Cirque imaginaire fondato dai genitori Victoria Chaplin e Jean Baptiste Thierree. Per approdare oggi a uno splendido spettacolo che conquista il pubblico con la ricchezza della sua inesauribile fantasia. Uno spettacolo cresciuto a poco a poco, tappa dopo tappa, a partire da due iniziali numeri di cabaret. Dove il talento della giovane artista ha tutto l'agio di spiegarsi accanto alla sapiente esperienza della madre, che dell'allestimento cura la regia. Il risultato è una realizzazione di poliedricità sontuosa e barocca, che scorre intensa sul filo di una *rêverie* sorridente e divertita, pronta tuttavia a mutarsi nella sospensione avvolgente dell'incubo. Dove l'illogicità del sogno si dipana in un susseguirsi sfaccettato di lucentezze solari, argentei notturni o biancori di stilizzati sgomenti, a disserrare come una chiave di lieve e arguta magia la soglia di un mondo surreale. E dove tutto è possibile e niente può stupire. Meno che mai quel cassetto posto al centro della scena che, come per un gioco di prestigio non privo di ironia, va rivelando lo spericolato incontro di un piede o di una mano alla ricerca di un bicchier d'acqua o di una scarpa. Un cassetto in cui la protagonista si è rifugiata lontana dal mondo. Per sfuggire alla voce che l'incalza dalla segreteria telefonica, per riflettere su se stessa e sugli altri, o forse semplicemente per sognare. Avviandosi sul potere dell'immaginazione in un universo incantato da novella Alice, dove tutto scorre alla rovescia, tra quinte che s'inseguono infiammate d'amore o sedie rovesciate in cui accomodarsi a testa in giù. Un mondo onirico e ovattato che si snoda in sorprese sempre nuove di creatività prodigiosa. Dove stupore e meraviglia si inseguono con la gioiosa assurdità di un quadro di Chagall. Per trascolorare in tersura raffinata di giochi d'ombra e marionette o in contrappunti silenti di persecuzioni insidiose. Mentre sulle coreografie di Armando Santin il corpo di Aurelia si fonde con quello del bravissimo danzatore Julio Monge ad animare con abilità consumata di mimo una vorticoso fantasmagoria di passi ardenti o di estatiche solitudini. A.M.

In apertura un momento della parata dei Colombaioni; in questa pag. Aurélie Thierree, autrice, regista e interprete di *L'oratorio di Aurelia* (foto: Giuseppe Migliaccio).

L'ORATORIO D'AURELIA. Ideazione, regia, progetto sonoro, stage design di Victoria Thierree Chaplin. Disegno luci di Laura De Bernardis e Philippe Lacombe. Danze di Armando Santin. Costumi di Victoria Thierree Chaplin, Jacques Perdiguez, Veronique Grand, Monica Schwarzl. Con Aurélie Thierree e Julio Monge. Prod. Management Bureau Dix - Just In Time. Management, MODENA.



Els Comediants

FANTASMAGORIE della Luna

Spettacolo designato a dare inizio a questo I Festival di Teatro in Strada voluto all'interno della 39a edizione di Settembre al Borgo, è stato un autentico incontro col Mondo della Luna che costituisce il tema dell'intera manifestazione e che, oltre la piccola salita che s'inerpica verso il centro di Casertavecchia a segnarne la simbolica porta, concretamente attende gli spettatori con un simulacro meccanico dell'astro notturno, prodigo di baci e di sorrisi. Un mondo che si materializza poi tra vicoli e piazzette in un itinerario torrenziale di inventiva gioiosa, quasi naturalmente inducendo a riflettere e a entusiasinarsi per l'infinita capacità della finzione teatrale di strappare pietre e muri alla loro eternità di silenzio immoto, chiamandoli a un presente nuovo di eruttiva e sorprendente vitalità. Come accade con i resti delle mura e del castello grazie all'arte consumata della catalana Compagnia Els Comediants, tesa fin dalla sua formazione, trentacinque anni fa, a trarre alimento e stimolo da una sedimentata cultura popolare, recuperandone gli elementi fondamentali del gioco e della fantasia. Un'arte affinata nel tempo che ancora una volta mostra di saper conservare e far rivivere lo smalto esaltante di una spontaneità sorgiva, capace di parlare ad adulti e bambini. E che, più che condurre gli spettatori sul filo di una precisa narrazione drammaturgica, tende a coinvolgerli nell'esplosione fantasmagorica di una creatività di fiaba, popolata di ninfe e di mostri, di principesse e di fate. Risvegliando in ciascuno lo spirito di un'infanzia ammalata di stupore, che si lascia trascinare dall'infaticabile energia degli interpreti in sabba terrificanti, popolati di diavoli d'argento vivo, pronti a materializzarsi fra torri e bifore. Mentre i ritmi di assordanti musiche techno si fondono con le esplosioni infuocate di fastosi giochi pirotecnici in un tripudio di scintille lanciate a ricamare il soffitto scuro della notte. Per lasciare quindi il posto all'ardore intemerato di un cavaliere dai capelli di senape che, con l'aiuto di un Arcangelo, calante a grandi e minacciosi passi dall'alto del campanil sulla piazza, uccide un terribile drago per conquistare la sua bella. Mentre sul filo di un'ironia complice, il mito e la leggenda rivivono tra fantocci e funamboli, acrobati e marionette, a simulare una principessa, un esercito, il

**D E D A L O
COMEDIANTS.**
Spettacolo itinerante
della Compagnia Els
Comediants, CANET
DE MAR (Barcellona).

Minotauro o un castello. Senza esitare davanti ai trucchi più aggiornati e palesi per stagliare contro lo sfondo di un magico belvedere la simbiotica unione di un'argentea luna e di uno smagliante sole. A.M.

l'assessore al turismo regionale Di Lello, che mi ha chiesto di aiutarlo. Sono andato a vedere questo splendido borgo e lentamente ho ideato questa situazione nuova. A cui oggi si aggiunge un'intesa appena raggiunta con l'Associazione palestinese Rec (Remedial Education Center) che da anni si occupa dei bambini della striscia di Gaza. Un suo volontario, un giovane artista di strada che cercava di insegnare il sorriso ai bambini nelle scuole e negli ospedali, è stato ammazzato due mesi fa da un cecchino della sua stessa gente. Aveva 20 anni. E nel suo nome noi fin dal prossimo festival faremo venire qui i giovani artisti di strada a lavorare con noi. E anche i bambini palestinesi, perché stiano qui per quindici giorni a sentire arie diverse e forse a trasportarle anche là.

HY - Con quali criteri sono state scelte le compagnie da invitare al Festival?

M.S. - Come sempre avviene, con quello che c'era di nuovo per l'Italia. Cose che non fossero già viste. Creazioni fatte apposta per noi, come è accaduto con De Simone, per la sua imponente *Funzione dei cent'anni*, oppure nuove per l'Italia. Che sono i criteri tipici di tutti i Festival internazionali.

HY - Quali i costi? E quali le possibilità che quest'iniziativa possa continuare ed evolversi?

M.S. - Io sono un esperto in costi. Sono stati bassissimi, una sciocchezza. Poi, l'interesse c'è, la cosa è nuova, lo stimolo c'è. Se noi riuscissimo a creare attorno a questo borgo una civiltà su temi alti, sarebbe un fatto importante. Casertavecchia non ha un teatro vero e proprio. Però ha il Castello e degli spazi suggestivi. Quelli più piccoli, al coperto, li abbiamo utilizzati per la mostra dedicata a *La strada* di Fellini e alla rassegna cinematografica. Poi c'è il Duomo, che si è aperto a noi come se fossimo dei fedeli e ci ha dato il massimo aiuto. E infatti noi oggi facciamo un regalo al parroco. C'è stato, all'inizio del festival, un fulmine che ha bruciato e distrutto. C'era buio dappertutto. E noi gli regaliamo un parafulmine. Non è male, vale per la città, vale per lui. Insomma, mi piacerebbe che questo posto non si limitasse a fare quel festival che poi altri dirigeranno. Perché io sempre alla Biennale resto. Però, se sceglieremo come tema il Mediterraneo, noi come Biennale avremo la forza e l'autorevolezza per fare un progetto interdisciplinare come poche istituzioni possono fare, legato al Mediterraneo nel quale credo profondamente. E possiamo farlo da subito. A Caserta, dove si è fatta quest'esperienza di teatro di strada proveniente da tutto il mondo, noi potremmo anche creare uno stage, un laboratorio internazionale con grandi insegnanti. E allora diventa una cosa seria.

HY - Quali connessioni vede tra teatro di strada e Commedia dell'Arte?

M.S. - La Commedia dell'Arte nasce in una maniera strana. Nasce coniugando le varie materie prime. Il gesto, la musica, la danza, naturalmente la parola, il mimo, il travestimento, la sorpresa. Tutte cose che fanno parte del teatro di strada e la Commedia dell'Arte agisce per strada inizialmente, vi è molto legata. Non è che il teatro di strada sia Commedia dell'Arte. Ma la Commedia dell'Arte è anche teatro di strada. E il teatro di strada è anche Commedia dell'Arte. C'è stato un uso comune di tutti gli ingredienti.





HY - Tornando alla Biennale, può fare un primo bilancio della sua esperienza?

M.S. - Il bilancio che, al momento, posso fare è quello di un amore ritrovato. Perché io credo che bisogna essere orgogliosi di istituzioni come la Biennale. È l'unica al mondo che sia interdisciplinare. Non ne esiste altra dove parallelamente si faccia teatro, cinema, musica, danza, arti visive, architettura. Basterebbe questo per tenercela da conto. Quando io sono entrato alla Biennale per la prima volta venti anni fa, è come se avessi fatto l'università. Se dovessi dire qual è la cosa che più mi è piaciuta quest'anno, direi quella di avere finalmente trovato un rapporto nuovo con i giovani, tanti, provenienti da tutto il mondo. Di aver coniugato conoscenza, sapere, spettacolo e anche divertimento. E di avere trovato da parte dei giovani una risposta favolosa. Credevo che la valenza del nome di Goldoni a livello internazionale fosse più bassa di quello che ho potuto constatare. Perché se non sarebbero venuti in capo a pochi giorni 600 studenti, pagandosi la retta e tutto quanto per poter lavorare su Goldoni.

HY - Quali sono stati i rapporti con le istituzioni?

M.S. - Io credo che stare con la Biennale, che è un'istituzione grande, significa naturalmente avere un rapporto con le altre che ti circondano. Nel caso specifico, il Comune, la Regione, il Ministero. Ma in più c'è anche il fatto che la Biennale è in se stessa un'istituzione autonoma. Ha un consiglio di amministrazione. Però vive di luce propria. Vive in una città come Venezia, ma non è Venezia. Ha rapporti con Venezia, come è giusto che sia, ma non deve essere la sua propaganda.

Fortunatamente Venezia corrisponde a un territorio dell'Utopia, qualcosa di più alto che la città con le gondole.

HY - Cosa pensa dei festival estivi? Sono troppi, troppo pochi? Bisogna incentivarli? Modificarli? In che modo?

M.S. - Effettivamente sono tantissimi. Il problema è che c'è, secondo me, una liquidazione verso il basso della parola festival. Che spesso nasceva perché si viaggiava di meno. Oggi si viaggia di più, è più facile andare in un posto. Ma, se ci sono delle ragioni, i festival vivono. Per esempio, il più piccolo, il più insignificante Festival di Casertavecchia è fondato su un'idea. Fino a ieri era uno dei tanti riciclaggi del già visto, del già prodotto. Oggi è imperniato attorno a un fatto nuovo come il teatro di strada e ha una ragione d'essere. Poi, avrà un futuro, non l'avrà. Non m'interessa. Ecco, dobbiamo stare attenti a non inflazionare la parola. Anche perché non è con i festival che risolviamo i problemi della creatività. Però non possiamo neanche cancellarli, perché la parola Festival, che è vicina alla parola festa, significa alimentare un interesse in periodi diversi attorno alla parola teatro. Il che fa sempre bene. ■

omaggio alla Ferri

TOSCA canta Roma per ricordare GABRIELLA

Una scenografia minimale, ideata da Ugo Chiti sul filo di un'evocatività soffusa di suggestioni notturne, tre musicisti assai bravi, capaci di ricamare con i loro strumenti i passaggi più imprevedibili e spericolati, e una grande artista dotata insieme di notevole potenza vocale e grande capacità interpretativa. Sono questi gli ingredienti di uno spettacolo gradevole e raffinato, dove la voce di Tosca si fonde con le note, cimentandosi in una trama fitta di canzoni e di brani recitati in omaggio al ricordo di Gabriella Ferri e della sua passione per Roma, da Tosca profondamente condivisa. Una trama che sommessamente si avvia sui passi errabondi di una figura esile di donna. Quasi un'immagine di impalpabilità diafana, avvolta in un costume scuro a metà tra un guizzo d'avanspettacolo e un'anima vagabonda in cerca dei suoi pensieri, che la regia di Massimo Venturiello guida con intensità di rarefatta delicatezza. Tosca, già da tempo abituata a cimentarsi nel doppio ruolo di attrice e di cantante, con rara duttilità vocale e sfaccettata mutevolezza scenica, va restituendo di volta in volta il soffio di un respiro, il grido di un dolore disperato, l'incanto di una notte profumata. Trascorrendo, con levità di gesti minimi dal sarcasmo tagliente di un funambolico cabaret petroliniano alla malinconia struggente di una felliniana Gelsomina, alla visceralità traboccante di una popolaresca Nannarella. A disegnare il ritmo sicuro di uno spettacolo, al cui interno motivi noti sono sottratti all'abitudine di un sedimentato folklore grazie alla partecipazione appassionata dell'interprete, di volta in volta tragica, gioiosa o rassegnatamente assorta, facendo emergere lo spirito di una città difficile e ammaliante, il senso di un'umanità esuberante e verace, ironica e accorata, che eternamente si interroga sull'enigma del proprio destino. A. M.

ROMANA. Omaggio a Gabriella Ferri, di Roberto Agostini. Regia di Massimo Venturiello. Scene di Ugo Chiti. Con Tosca e musicisti, Ruggiero Mascellino, Giovanni Mattaliano, Massimo Patti. Prod. Music Show International, ROMA.

Nella pag. precedente, una scena di *Dedalo Comediants*, della Compagnia Els Comediants (foto: Giuseppe Migliaccio); in questa pag., in alto, un ritratto di Maurizio Scaparro; in basso, Tosca in *Romana*, di Roberto Agostini, regia di Massimo Venturiello (foto: Giuseppe Migliaccio).



recuperi

Nel mondo girovago DEI COMICI DELL'ARTE

I BALLI DI SFESSANIA, testo e regia di Bruno Garofalo dai Gliommeri, dagli Scenari, dai Canovacci dei secoli XVI e XVII. Coreografie di Aurelio Gatti. Costumi di Mariagrazia Nicotra. Con Mario Brancaccio, Virgilio Brancaccio, Fiorenza Calogero, Franco Castiglia, Andrea de Goyzueta, Davide D'Antonio, Giuseppe Parisi, Mariano Rigillo, Anna Teresa Rossini, Sergio Solli, Patrizia Spinosi, Titta Troise, Enrico Vicinanza. Prod. Media Aetas Teatro - Doppia Effe Production, NAPOLI.

È uno spettacolo di radici lontane, che risalgono addirittura al 1976, quando Bruno Garofalo, trovandosi al Festival dei Due Mondi di Spoleto, diretto allora da Romolo Valli, ne formulò per la prima volta l'idea. A distanza di quasi trent'anni *I Balli di Sfessania* prendono corpo e debuttano al Festival Internazionale di Teatro di Strada di Casertavecchia all'interno di un progetto più ampio, teso al recupero artistico-spettacolare e anche didattico di una tradizione teatrale e musicale, da cui sarebbe germogliata quella Commedia dell'Arte che il mondo ci invidia. Un patrimonio che occorre mantenere vivo nella memoria, soprattutto dei giovani. E un materiale di affascinante imponenza che l'attuale realizzazione ripropone col contributo di nomi di indiscussa passione culturale e di rodato talento, come quello di Eugenio Bennato, che firma le rielaborazioni musicali, mentre l'antico

ideatore Bruno Garofalo cura il testo e la regia dell'allestimento. Ma anche le scene, che, come i costumi minuziosamente ricostruiti da Mariagrazia Nicotra, si ispirano ai disegni originali di Callot. Ventitrè in tutto, più un frontespizio, raccolti nei Balli di Sfessania, in cui l'illustratore francese restituisce con vivezza e abilità di testimone oculare il caleidoscopico affresco di guitti, zanni e saltimbanchi che ebbe modo di vedere durante un suo soggiorno a Firenze tra il 1615 e il 1617. Ecco allora un allestimento di quasi filologica impronta, che affianca villanelle e catubbe ad antichi canovacci e scritti di Basile, Fiorillo e Della Porta per ricostruire la nascita delle maschere e della stessa Commedia dell'Arte. Come un *excursus* storico musicale che, sul filo di una compagnia intenta a rappresentare una tragedia del Tasso, va ricostruendo l'essenza divertente e amara di un mondo girovago, pronto ad accendersi di rivalità invidiose o di amorosi intrighi. E ovviamente oppresso dallo spettro della fame che atavicamente incombe sulla vita precaria dei comici. Un mondo che qui rivive attraverso una compagnia affiatata di attori, cantanti e musicisti di sicura bravura. Dove la figura del capo comico Malagamba trova nell'interpretazione di Mariano Rigillo, affiancato in scena da Anna Teresa Rossini nel ruolo della moglie Lavinia, tratti grotteschi di prepotenza un po' trombona e di frustrata pretesa d'artista. *Antonella Melilli*

Klikka!

www.dramma.it

la casa virtuale
della drammaturgia contemporanea

Recensioni

Saggi e tesi di laurea

Articoli

I drammi di luglio e settembre:

Mimmo Sorrentino Ave Maria per una gatta morta

Alberto Di Matteo Lezioni di teatro

e poi...

Notizie

Spettacoli

Libri

Teatranti on web

Scuole
Informazioni

Laboratori
Concorsi

Siti teatrali

Lezioni on line

Copioni

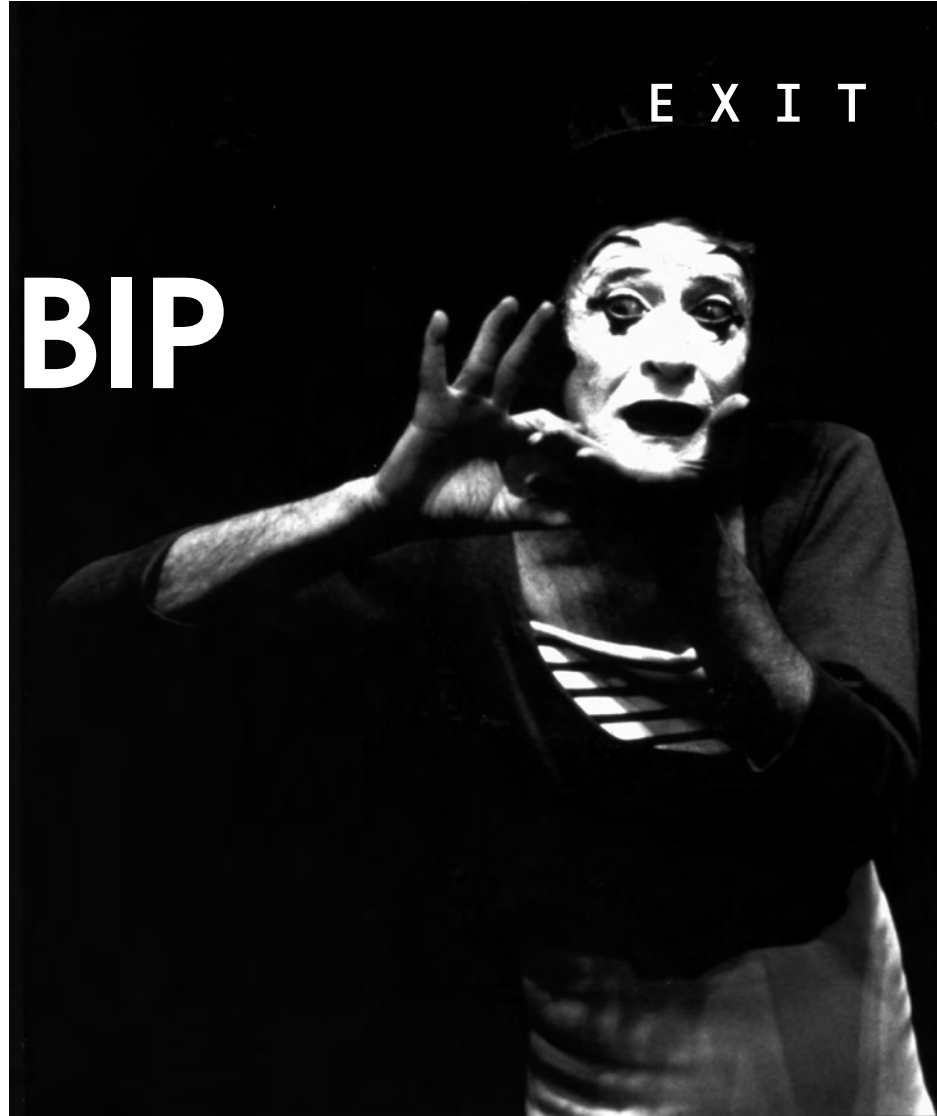
Marcel Marceau

ADIEU MONSIEUR BIP

di Domenico Rigotti

Genio solitario e grande poeta del silenzio. Sono le definizioni più belle, e più vere, che si possono dare di Marcel Marceau, l'ineguagliabile mimo che ci ha appena lasciato. L'indiscutibile erede, il fragile e soave Marcel, di una grandissima tradizione e tuttavia né pedissequo né virtuosistico imitatore dei suoi predecessori: «Se è vero che non esiste arte senza ispirazione - egli diceva - è anche vero che non esiste forma senza tecnica». Per questo appunto egli aveva iniziato dall'acquisizione severa, faticosa, ostinata della tecnica per poter poi cominciare a esprimere una sua personalissima poesia. Una poesia le cui radici vanno ricercate del resto in talune impressioni riportate nella fanciullezza. Nato il 22 marzo 1923 a Strasburgo, Marceau aveva trascorso l'infanzia e l'adolescenza a Lilla dove la famiglia si era trasferita per motivi di lavoro. E a Lilla, essendo il padre occupato a servire i clienti nel suo negozio di macellaio, era la madre a condurre i figli al cinema. Fu lì che Marcel bambino conobbe i grandi mimi del cinema ancora muto, Charlot e Buster Keaton in testa. Se ne ricorderà a lungo. Se ne ricorderà anche dopo aver compiuto gli studi secondari al liceo Fustel de Coulanges e la scuola di arti decorative a Limoges e se ne ricorderà quando, terminata la bufera della guerra, diventerà allievo, a Parigi, di Charles Dullin, alla cui scuola si era formato anche Barrault, e di Etienne Decroux, il maestro di mimo caro a Jacques Copeau e legato anch'egli a

Barrault, suo allievo e amico. Gli anni si succedono rapidi e intanto sugli schermi appare *Les enfants du paradis* e Barrault vi interpreta la parte famosa del candido Pierrot. È una scintilla anche questa che aiuta a far divampare l'incendio e a far dilagare in Marcel la passione del mimo. Studia a fondo e nel 1947 ecco



la sua prima pantomima *Baptiste*. Subito un successo, tanto che l'anno successivo tenta la sorte in proprio con una compagnia che nel giro di dieci anni metterà al mondo ben diciotto mimodrammi, fra i quali, celeberrimo e applauditissimo, *Il cappotto* dall'omonimo racconto di Gogol'. Sede della compagnia, fino al 1960, è il vecchio e carico di fama Ambigu-Comique oggi non più esistente. È là che nascono alcune creazioni memorabili, come *Il piccolo circo*, *I matador*, *Parigi che ride*, *Parigi che piange*. È là che Marceau alterna al mimodramma vero e proprio quelle che chiama, e sono numeri impagabili, "pantomime di stile". Ma accanto a esse, per non restare prigioniero di un genere, ma soprattutto per il bisogno di estrinsecare un proprio interiore universo, ecco la nascita di quello straordinario personaggio che subito battezzerà Bip. Come i famosi fidanzatini di Peynet, Bip è una creatura comica e poetica. Bip, che in continue tournée girerà il mondo per anni e anni, l'omino dal volto candido di biacca, dall'occhio bistrato, dalla maglia a righe, dai pantaloni attillati come quelli di un funambolo, con in testa un logoro cappello a cilindro decorato da un fiore. Bip che vibra in una tastiera di episodi che nella titolazione ricordano le vecchie comiche di Mack Sennet (*Bip e la farfalla*, *Bip domatore di leoni*, *Bip al pattinaggio*, *Bip che tenta il suicidio*, *Bip che recita il Faust*, ecc.). Bip piccolo eroe poetico e burlesco riconosciuto da papà Marcel come «il nipotino di Pierrot, figlio di Charlot e dei clowns, cugino in primo grado dei danzatori e dei giocolieri, degli acrobati e dei prestigiatori, degli attori e dei cantanti di tutta la drammaturgia teatrale». Bip che ha fatto diventare papà Marcel il più grande mimo del nostro tempo, anche se le ultimissime generazioni non hanno potuto goderne e capire di che materia fosse fatto il suo silenzio (cioè la sua poesia). ■



Svezia



ADDIO BERGMAN maestro della scena

di Ugo Ronfani

Quando, tra le distrazioni delle vacanze e qualche stonatura (come la stroncatura postuma di Zeffirelli) si è trattato di rendere omaggio a Ingmar Bergman, spentosi alle soglie dei novant'anni nel suo romitaggio marittimo tra i fiordi, biografie e interventi hanno privilegiato ampiamente, qui in Italia, la sua attività di regista cinematografico e hanno relegato invece ai margini il suo lavoro di uomo di teatro. Come c'era d'altronde da aspettarsi, dato l'impatto mediatico che hanno avuto anche da noi, inconfondibilmente magistrali, i suoi film. Da *Il posto delle fragole* a *Il settimo sigillo*, da *Sussurri e gridi* a *Il silenzio*, da *L'occhio del diavolo* a *Scene da un matrimonio*: dove - secondo una vulgata critica ampiamente ripresa nei necrologi - il realismo nordico partiva da un naturalismo atemporale per esporre una febbrile emotività che sfociava, con implicazioni metafisiche, in una visionarietà inquieta, austera e solenne alla Dreyer.

È stata invece rimpicciolita, come in un cannocchiale capovolto, la figura del teatrante. Facendo così torto al profilo intero di Bergman: perché ha avuto ragione quel critico che ha scritto, in dissenso coi più, che Bergman è stato *in primis* un maestro della regia teatrale arrivato alla fama internazionale attraverso lo strumento transnazionale del cinema, e non un cineasta fuoriclasse cui è capitato *anche* di lavorare per la scena. A sostenere questo discorso fa fede il dato biografico. Il passaggio dalla lanterna magica dell'infanzia alla macchina da presa non fu immediato e automatico, e fu sul palcosceni-

co che il giovane Bergman cominciò a esprimersi, prima nella provincia scandinava di Göteborg e di Malmö e dal 1941, ventitreenne, al Kungliga Dramatiska Teatern di Stoccolma, il teatro reale svedese con cui lavorò, salvo brevi interruzioni, fino al 1996 diventandone direttore. Il cinema lo vide agli esordi soprattutto come sceneggiatore di Sjöberg e di Molander, mentre le maggiori cure di uomo di teatro furono dedicate ai suoi maestri scandinavi: nella successione Strindberg, di cui avrebbe via via messo in scena *Il pellicano*, *La sonata degli spettri*, *Il sogno*, *Verso Damasco*, *Danza di morte*, *La signorina Giulia*, e Ibsen (*Casa di bambola*, letta come un testo psicanalitico, e *Peer Gynt*, da cui trasse metafore e ambientazioni per il suo cinema). Da questa drammaturgia del conflitto fra il maschile e il femminile, dell'indagine sulla solitudine dell'uomo, di una problematica sul rapporto amore-morte e, stilisticamente, di un naturalismo metafisico traendo motivi ricorrenti ed essenziali per la sua cinematografia. Ma la drammaturgia scandinava - cui dedicò sempre grandi cure, in un rapporto simbiotico - fu lungi dall'esaurire i suoi interessi di uomo di scena. Assidua fu la sua frequentazione di Shakespeare, efficacemente rivelatori i suoi approcci con Molière (un *Misanthropo* con un Alceste tra-

sandato che riceve a letto facendo colazione), Goethe scandagliato nei risvolti psicologici, Čechov avvolto di *spleen* nordico. E devono essere ricordate le sue incursioni nel repertorio americano del Novecento: Eugène O'Neill (un'intensa *Lunga giornata verso la notte* con la straordinaria interpretazione di Bibi Andersson), o Tennessee Williams e Edward Albee in asciutte versioni drammatiche.

Le trasferte italiane del suo teatro furono, a Milano, a Firenze, a Roma, a Venezia, incomplete ma sufficienti perché il pubblico avvertito potesse valutarne l'eclettismo e, soprattutto, il vigore nell'affrontare Ibsen, Strindberg o Shakespeare. È rimasto vivo nella nostra memoria di spettatori un *Amleto* "modernizzato" con Peter Stormare, all'insegna di un ribellismo giovanilmente crudele, con irruzione finale di *blousons noirs*. E travalicò i confini della Svezia un *Racconto d'inverno* offerto al pubblico del Dramaten come una favolosa saga, e un *Re Lear* altrettanto memorabile per l'intensità dell'incontro fra il vecchio sovrano e Cordelia e, in contrappunto, per l'eroticismo nero delle figlie ingrato e ribelli. Fra le ultime prove cui abbiamo potuto assistere merita menzione la *Madame de Sade* di Mishima, calibratissimo dosaggio di illuministico libertinaggio e di ritualità orientale dove una donna, che ha atteso a lungo il ritorno del marito fedifrago e perverso, alla fine decide di staccarsene. Un'ultima notazione, per sottolineare la mai smentita interrelazione fra teatro e cinema in Ingmar Bergman: si tenga presente che i suoi attori resi famosi sullo schermo sono stati quasi sempre gli interpreti delle sue regie sul palcoscenico reale di Stoccolma: un'unità di impiego che la dice lunga sull'importanza da lui attribuita al teatro. ■

Berlino/1



GEORGE TABORI, ironia yiddish per vittime e carnefici

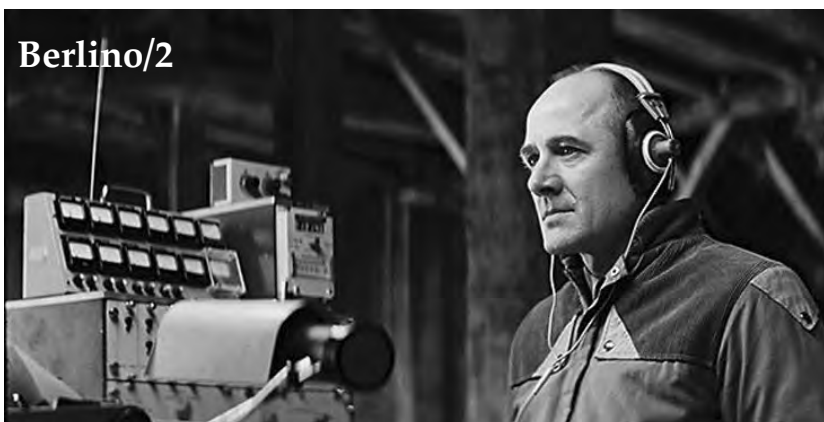
Non fosse stato per la coraggiosa pubblicazione di Einaudi, molti, probabilmente, in Italia, si sarebbero chiesti chi mai fosse questo signore dall'aria vagamente profetica, deceduto a Berlino alla veneranda età di 93 anni. Perché, contrariamente alla grande fama di cui gode George Tabori all'estero, non sono state molte le rappresentazioni della sua opera nel nostro Paese. Colpa dello "scarso" *appeal* della sua scrittura, forse, così restia a calcare i toni del patetico. O forse dell'assenza di un'ideologia politica, in grado di affiliare la sua opera all'*establishment* culturale dominante. Elementi, questi, di per sé importanti, e che addirittura possono fare la differenza, qualora si voglia rompere la

tradizione e guardare alla drammaturgia contemporanea, specie se proveniente da un'area dimenticata come l'Europa dell'Est. A ogni modo, che si tratti o meno di velato oscurantismo culturale, è evidente che Tabori, con la sua opera, gioca un ruolo di primo piano nella drammaturgia europea del secondo Novecento. Con i suoi contemporanei, egli ha molte cose in comune: il gusto per il citazionismo, ad esempio, che lo spinge continuamente verso i testi fondamentali della cultura occidentale per denunciare il vuoto di senso che si annida nell'animo dei carnefici e delle vittime. E poi l'ironia che, mediata dalla tradizione *yiddish* - nativo di Budapest, Tabori discende da una famiglia di origine ebraica -, gli consente di parlare degli eventi più efferati con semplicità e autorevolezza, colpendo nel segno. E infine l'impronta narrativa dell'opera, che guarda alla lezione brechtiana dello straniamento per evitare qualsiasi tentazione realistica, scomponendo la vicenda in quadri di indubbio impatto scenico. Questi elementi, di

per sé tipici della drammaturgia postmoderna, sono utilizzati da Tabori per descrivere, con accenti di autentica originalità, l'orrore dell'Olocausto nelle tragicommedie *I cannibali* (1968) e *Mein Kampf* (1987), nelle quali gioca un ruolo fondamentale l'esperienza biografica dell'autore, che vide l'intera famiglia, a eccezione della madre, sterminata ad Auschwitz. Autore di raro eclettismo, Tabori è stato anche sceneggiatore a Hollywood per Alfred Hitchcock, regista teatrale (*I cannibali*, 1962, *La Signorina Giulia*, 1958, *Le Troiane*, 1976, *Aspettando Godot*, 1984) e direttore, nel 1992, del MittelFest di Cividale del Friuli, dedicato, per sua volontà, all'opera di un altro grande dell'Est Europa: Franz Kafka. *Roberto Rizzente*

In questa estate segnata dai lutti, rischia di passare inosservata la scomparsa di Ulrich Mühe. In realtà, con Mühe, classe 1953, se ne va un pezzo importante di storia del teatro tedesco degli ultimi anni. Formatosi alla Hans Otto Theater Academy di Lipsia, Mühe è stato infatti uno degli attori-feticcio di Heiner Müller, per il quale lavorò, dopo l'esordio a Karl-Marx-Stadt, al Berliner Volksbühne, contribuendo in modo decisivo al successo internazionale del drammaturgo. Attore di indiscutibile talento, impegnato ideologicamente - Mühe ha lottato in prima fila, nel 1989, contro l'ingerenza del potere politico nell'arte -, nel corso della carriera ha dato prova di grande versatilità, affiancando ai ruoli mülleriani (tra gli altri, *Hamletmaschine*, *La missione*) i classici (Schiller, Goethe, Ibsen su tutti), senza disdegnare la televisione e il cinema, dove ha ottenuto importanti riconoscimenti, grazie al sodalizio con Michael Haneke (*Benny's Video*, *Funny Games*, *Das Schloß*), Frank Beyer (*Das letzte U-Boot*) e Costantin Costa-Gravas (*Amen*), fino alla recente, splendida interpretazione del tormentato agente della Stasi nel film-Premio Oscar *Le vite degli altri*. Stroncato da un cancro, Mühe lascia una moglie, l'attrice Susanne Lothar, e tre figli. *R.R.*

Berlino/2



ULRICH MÜHE, l'attore-feticcio di Heiner Müller



Modena

Ciao, big Luciano!

Di grandi tenori, il XX secolo ne ha conosciuti tanti. Da Enrico Caruso a Beniamino Gigli, da Franco Corelli a Carlo Bergonzi, tutti hanno contribuito al successo della lirica italiana nel mondo. Pure, nessuno ha avuto il seguito mediatico di Luciano Pavarotti (1935-2007). I suoi funerali sono stati seguiti, nella natia Modena, da oltre cinquantamila persone, messaggi di cordoglio sono giunti da ogni parte del mondo, da cantanti, politici e dal Papa. Il segreto di tanto successo sta sicuramente nella straordinaria estensione vocale, nell'eccellente preparazione tecnica, nella capacità interpretativa, nell'innato carisma, nella simpatia e in quell'aria un po' bonaria che lo rendevano unico e amabile, ma non solo. Il grande merito di Pavarotti è infatti quello di aver riportato la lirica alla gente, travalicando i confini nazionali e generazionali, grazie a un uso accorto del mezzo televisivo, all'impegno umanitario in favore dell'Onu e ai duetti con le grandi star della musica leggera. Pure, questo grande protagonista della musica lirica non aveva intenzione, agli inizi, di seguire la carriera operistica, preferendo al conservatorio le lezioni di canto con Arrigo Pola, per dedicare le energie all'insegnamento. Fu in seguito ad alcuni successi (il primo premio in Galles al festival di Llangollen) che Pavarotti capì che la sua strada era il canto. Risale al 1961 il debutto ufficiale, con la vittoria al concorso nazionale di

Reggio Emilia, dove esordisce come Rodolfo nella *Bohème*, diretta da Francesco Molinari Pradelli. Un ruolo, questo, che rappresenterà per lui una sorta di cavallo di battaglia (insieme a quelli di un repertorio che privilegiava, oltre a Puccini, Verdi, Donizetti e Bellini), spianandogli la strada per il debutto alla Scala, nel 1965, e al Metropolitan di New York, nel 1967. Il 1990 segna un'altra tappa fondamentale nella carriera del tenore: in occasione della finale a Roma dei mondiali di calcio, Pavarotti organizza alle Terme di Caracalla il concerto dei Tre Tenori con José Carreras e Plácido Domingo. Diretti dal maestro Zubin Metha, i tre tenori sfoderano un ampio repertorio che va dalle arie più celebri della tradizione lirica alla canzone popolare mondiale. È un successo planetario: il concerto viene seguito in diretta televisiva da un miliardo di spettatori e riproposto nel 1994, 1998 e 2002. Forte dell'ampio consenso di pubblico, nel 1999 Pavarotti organizza la prima edizione del concerto benefico Pavarotti&Friends, riunendo nella natia Modena le star più famose del pop nazionale e internazionale. Per undici anni, a cadenza annuale, si sono alternate sul palco dell'Arena di Modena star del calibro di Bono, Lou Reed, Zucchero, Elton John, Eric Clapton, Celine Dion, Bryan Adams e Liza Minnelli. Gli ultimi anni vedono il maestro impegnato, ancora una volta, in tournée internazionali e progetti umanitari. Fino alla malattia, a quel luglio del 2006, quando il maestro viene operato d'urgenza a New York per un tumore maligno al pancreas. Il resto è cronaca di oggi: il 6 settembre 2007, alle cinque del mattino, Luciano Pavarotti si spegne nella sua villa di Modena. Aveva 71 anni. *Roberto Rizzente*

Roma

PERLA PERAGALLO una morte dimenticata

La scandalosa omertà che sembra gravare su Leo de Berardinis continua a mietere vittime. Perché della morte di Perla Peragallo (1943-2007), compagna, negli anni Sessanta e Settanta, dell'attore, proprio non si è parlato. Eppure, di ragioni per essere ricordata Perla ne aveva, eccome: per il contributo dato negli anni Sessanta, dopo la formazione alla Scuola Drammatica di Fersen, alla nascente "scuola romana", per esempio grazie agli spettacoli realizzati nei teatri di Trastevere con Leo de Berardinis e Carmelo Bene (*La faticosa messinscena dell'Amleto di Shakespeare*, 1967; *Sir and Lady Macbeth*, 1968; *Don Chisciotte*, 1968), all'alba delle contestazioni sessantottine, che hanno segnato una rottura decisiva con lo *status quo* del teatro di prosa di allora, schiacciato tra la vieta riproposizione di formule obsolete e l'incipiente burocratizzazione degli apparati. Per non parlare della travolgente esperienza del teatro di Marigliano, sapiente mix di tradizione e improvvisazione, realizzato, in aperta polemica con l'autoreferenzialità di certe esperienze coeve, con il contributo di attori non professionisti e musicisti di paese (*O zappatore*, 1972; *King Lear*, 1973; *Sudd*, 1974). O dell'intensa attività cinematografica (*A Charlie Parker*, 1970; *Compromesso storico a Marigliano*, 1971; *Pamphlet*, 1981) e drammatica nei tardi anni Settanta (*Assoli*, 1977; *Avita muri*, 1978; *Annabel Lee*, 1981, ultimo spettacolo con de Berardinis), fondamentali nel ridefinire le coordinate della seconda avanguardia, fino ad allora confinata nel solco della sperimentazione visiva legata al cosiddetto "teatro immagine". Per finire con l'insegnamento, con cui Perla sigillò, negli anni Ottanta, la sua carriera, tramandando nella scuola romana di Mulino di Fiora la passione e il rigore della ricerca ad attori come Ilaria Drago, Roberto Latini e Ascanio Celestini. *R.R.*



The Good Shepherd

la nostra vita o quella degli altri?

Servizio straordinario! La storia segreta del teatro italiano dal dopoguerra a oggi. La storia mai raccontata della guerra fredda e della Cia. Le rivelazioni dell'agente Edward Wilson, Skull and Bones. Chi spiava chi per conto di chi? Intercettazioni in camerino: le confessioni dell'agente HGWXX7. Il Muro di Milano: dall'edificazione all'abbattimento. Paul Grass, ministro della cultura. Che fine ha fatto il capitano Wiesler? E noi attori... noi attori viviamo la nostra vita o quella degli altri?

- Nome e grado? -;- Wiesler, capitano Gerd Wiesler -;- Capitano di che? -;- Capitano della Sta-si -.

L'acronimo sta per *Star-silenti*. In servizio a Milano est fino alla caduta del Muro. Ho ascoltato trent'anni di teatro. Avevo giurato di essere scudo&spada del Partito. Quante ne ho sentite! Dalla mia postazione in via Rovello (agivo sotto copertura: mi occupavo di manicure dal barbiere Benito), ho sentito quel che Giorgio Strelher, l'unico intellettuale di regime che credeva di non aver cimici in casa, diceva del Ministro Grass e del collega regista Ronconi. I dissidenti del teatro, quelli non approvati dal Partito di cui ero scudo&spada, il Ppdt, Partito del Piccolo Teatro-Teatro, sono stati ridotti al silenzio. E a tener a bada gli Autori, i colleghi della Ciad. E qui passo la parola all'agente speciale Wilson, conosciuto con l'identità di Robert "Bob" Wilson. Un agente dell'*intelligence* particolarmente impegnato sul fronte delle avanguardie al tempo della strategia della tensione. La destrutturazione del testo ha portato a risultati scenici d'eleganza armaniana (è o non è Armani il Re della Giacca Destrutturata?), ma anche alla distruzione della drammaturgia contemporanea e alla dispersione del patrimonio narrativo. Bisognerà attendere diversi anni e le incursioni sceniche dei Franchi Narratori, bigotti paolini o esuberanti celestini, per recuperare la storicizzazione (in tutti i sensi) dell'atto teatrale. Gente (agenti) tipo il nostro Wilson, uomini in grigio, i temibili MiG (Men in Gray), si aggiravano in hotel tipo il Billia di Saint Vincent, dove si svolgevano i convegni-sabba degli E.T. dell'Idi nell'annuale notte dei morti viventi dell'Autore Italiano. Era l'era ferrigna dei Due Blocchi, divisi dalla sottile linea rossa tracciata alla Yalta del teatro post bellico: il B.B. (Blocco Brechtiano) e il G.G. (Garinai&Giovannini). Blocchi divisi da un muro, pattugliato *night and day* dai Vopos della Critica Militante. Severissime pattuglie munite di pile per frugare dalle poltrone loro riservate nel buio della sala e tra le luci della ribalta. I sopravvissuti, privati di quasi tutto il loro potere al crollo del Muro, oggi si ritrovano nei loro covi a rimpiangere i beati anni del castigo, quando stroncavano carriere a comando. Lo facevano, in media, tre sere alla settimana: i loro Tre Giorni del Condor. Sempre in auge, sempre molesti, gli agenti della Cia si prodigano a controllare e perseguitare con particolare accanimento le realtà spontanee del teatro che tentano di rivitalizzarlo lontano dalle brontosaure burocrazie del finanziamento pubblico. Mentre di pubblico dovrebbe esserci soltanto... il pubblico: gli spettatori. Solo il mercato pare rappresentare una potenziale alternativa. Un *free theatre*, come esiste la *free press*, sostenuto dal *product placement*? Qualcuno, sembra, la strada del *brunch play* domenicale sta provando a percorrerla. Una fidelizzazione della clientela con accumulo di punti-sconto non sarebbe preferibile agli abbonamenti? Ma qualunque iniziativa rischia di perdersi nella ragnatela di una normativa persecutoria, ideologicamente ispirata a principi opposti a quello della *deregulation*. D'altra parte, il precariato attoriale mugugna rivendicazioni assistenziali, chiede protezionismo, continua a ragionare in termini di diritto al lavoro (creativo) acquisito attraverso la scolarizzazione di massa. Un fenomeno allarmante, inquietante: un problema sociale. All'uopo, si segnala l'opportunità della costituzione a breve, almeno nelle città capozona, dei Centri A.A.: gli Attori Anonimi. Centri di Accoglienza per Scenadipendenti, dove possano incontrarsi ex tossici, consumatori compulsivi di polvere di palcoscenico e giovani minacciati dal fascino morboso della buca (del suggeritore). ■

Londra

L'evento dell'estate londinese è il primo festival dedicato al Nuovo Circo, dove trionfa *ImMortal07* della compagnia NoFitState Circus con la regia dell'italiana Firenze Guidi, un lavoro che fonde le metodologie dell'avanguardia con il sognante mondo del tendone

di Delia Giubeli

ACROBAZIE

tra la vita e la morte

La stagione estiva del teatro londinese porta come sempre artisti, compagnie e pubblico a fuggire dalla città verso i tradizionali festival, dentro e fuori il Regno Unito. Quest'anno, invece, il primo grande evento della stagione li ha trattenuti tutti in città, letteralmente con il fiato sospeso: "Circus Front" è il primo Festival Internazionale di Circo Contemporaneo, che ha trasformato per più di un mese il teatro Roundhouse e la sua struttura circolare in stile vittoriano in un enorme tendone da circo, «un Big-Top fatto di mattoni». Compagnie da tutto il mondo, specializzate in diverse discipline circensi, principalmente acrobatiche, hanno unito in un unico festival circo, teatro, *burlesque shows*, installazioni, proiezioni e *talk* ad altissimo livello professionale: dalle acrobazie in stile *break-dance* dei francesi Collectif Aoc, a quelle più illusionistiche del Collectif Acrobatique de Tangier dal Marocco, fino ai corpi nudi volanti degli australiani Acrobat.

Da Cardiff a Fucecchio

Ma la vera peculiarità del festival è stato il nuovo spettacolo della Compagnia NoFitState Circus, *ImMortal07*, scritto e diretto dalla regista italiana Firenze Guidi. Non a caso è stato scelto per chiudere il festival con due intere settimane di repliche: la

compagnia è stata coinvolta fin dall'inizio nella progettazione della rassegna e lo stesso show è stato ideato e adattato alla struttura circolare del Roundhouse, dove è arrivato dopo tre mesi di tournée tra Cardiff e Dublino. Cardiff è infatti la sede ufficiale della compagnia, fondata circa vent'anni fa da un piccolo gruppo di artisti circensi, ma è solo nel 2003 che NoFitState Circus incontra la regista, scrittrice e autrice di performance Firenze Guidi. È da qui che la loro tenda da circo, a forma di astronave spaziale color rosa e metallo, inizia a decollare. Per la stessa artista italiana questo è il primo incontro con il mondo del circo dopo anni di sperimentazione nella performance fisica e nella *live art*. Nata a Milano, da anni risiede a Cardiff, dove nel 1990 ha fondato con David Murray la Compagnia Elan Wales (European Live Arts Network), specializzata in *physical theatre* e *site-specific event*: attraverso il metodo della *performance/montage* si fondono diversi linguaggi artistici, dalla danza alla poesia, dalla *live music* all'opera, in spazi non teatrali come piazze, chiese, castelli, torri medievali. Per questo la compagnia è riuscita a creare un proprio centro di formazione artistica anche in Italia, a Fucecchio, in Toscana, dove, dopo dieci anni di collaborazione con l'amministrazione comunale, nel 2004 ha trovato sede nei locali di un antico frantoio, ribattezzato ElanFrantoio. È proprio dall'incontro tra il retroterra artistico della regista italiana con questa piccola compagnia di circo,

che prende avvio una trasformazione reciproca del loro lavoro: dalla tecnica circense incorporata nell'interdisciplinarietà della performance teatrale nasce quello che oggi viene chiamato il Nuovo Circo. Il circo tradizionale, come semplice evento di intrattenimento in un contesto di arte popolare, diventa una nuova forma artistica fondata sulla sperimentazione teatrale e il training fisico, oggi all'avanguardia nel mondo delle arti performative.

Immortalità sopra i nostri occhi

NoFitState Circus è riconosciuto da artisti e critici come la compagnia più importante del Nuovo Circo nel Regno Unito. L'internazionalità del cast è una delle peculiarità che mantiene la compagnia e il suo lavoro in un costante processo di arricchimento, sia a livello artistico che umano, a ogni nuova produzione. «Mostrare l'umanità dell'artista, in tutto il suo sforzo fisico, è uno degli obiettivi di questo lavoro» dice la regista italiana: *ImMortal07* rappresenta infatti uno stato intermedio tra la vita e la morte, un luogo indefinito, dove l'essere umano ha l'ultima occasione di vivere appieno o di chiudere con il passato prima di poter passare all'immortalità. La tenda circolare diventa una caverna, dove i corpi sospesi tra la vita terrena e l'eternità non conoscono confini di tempo e spazio: la gravità è un enigma che viene sfidato in tutte le sue non-forme. Non ci sono più limiti alla tridimensionalità: i corpi volano davanti, sopra e sotto il pubblico, in piedi in sala, che percepisce stimoli da ogni dove. La macchina teatrale non è nascosta, ma volutamente accentuata in tutti i suoi trucchi: ogni corpo è elevato e abbassato da un altro corpo, che scala le impalcature di ferro, e il contrappeso fisico è metafora della loro stretta interdipendenza umana nello sforzo di sostenersi a vicenda. La stessa forma circolare, portata dal teatro alla tenda e dalla tenda al teatro, scavalca la semplice definizione di "circus" e si estende a una più ampia concezione di circolarità tra la vita e la morte: coppie di corpi che litigano mentre volano su un trapezio, che fanno l'amore pendendo da una corda, che

danzano in orizzontale sopra le nostre teste. Le acrobazie di un piccolo clown "spaziale" con la sedia e la bici, si alternano a quelle di corpi su trapezi volanti e dentro a *hula-hoop* infuocati, il tutto circondato da proiezioni e da una travolgente musica dal vivo. C'è qualcosa di più che una semplice fusione tra discipline teatrali e linguaggi artistici: il pubblico è trasportato in questo viaggio, quasi senza fiato dall'inizio alla fine. E forse lo è ancora di più, senza un minuto di respiro, nell'ambientazione londinese dello spettacolo, che assorbe il ritmo quasi *frantic* della città, rispetto alla tranquilla e coinvolgente atmosfera nella tenda spaziale posata sull'acqua a Cardiff e a Dublino. Ma il pubblico londinese è spesso abituato a restare senza fiato, nella gravità quotidiana della metropoli: perciò è sembrato davvero entusiasta di essere stato trattenuto per più di un'ora, sospeso nello spazio tra la vita e la morte. ■

Complicité

Incanti matematici fra ORIENTE e OCCIDENTE

Sembra strano a dirsi, ma anche le formule matematiche sono connotate culturalmente. Un teorema concepito in Occidente può essere diverso da uno concepito in Oriente per stile, ritmo, leggerezza. C'è chi dice che un matematico è come un poeta. Sembra strano perché la "sovranrealtà" matematica dovrebbe essere oggettiva, forse l'unica cosa oggettiva al mondo, poiché slegata dall'imperfezione del reale. Eppure, se due matematici si fossero incontrati nel 1913, se uno fosse stato un professore inglese a Cambridge e l'altro un giovanotto indiano con un talento geniale per i numeri, i due personaggi avrebbero avuto di che discutere, il loro sarebbe stato un incontro romantico, uno di quelli che segnano la vita. Se il giovane bramino avesse inventato teoremi di rara bellezza e semplicità, allora il professore avrebbe chiesto le prove inconfutabili di tali sintesi ammalianti. Se il bramino avesse dichiarato di trarre ispirazione dalla dea Namagiri, il professore avrebbe sentito d'un tratto tutto l'abisso che separa Cambridge da Madras. In questo bello spettacolo di *Complicité*, si narra la storia del bizzarro incontro - realmente avvenuto - tra G.H. Hardy e S. Ramanujan, due brillanti studiosi, tanto diversi quanto legati da una passione quasi mistica per i numeri. Come la matematica possa avvicinarci all'infinito e al concetto di divinità, come possa aiutarci nell'affrontare la morte, l'amore, il dolore, come possa aprirci una strada verso la bellezza e l'arte, tutto questo affiora da un'opera visivamente emozionante e tecnicamente irreprensibile. La storia di Hardy e Ramanujan, ambientata nel 1913, si intreccia con quella di Ruth, insegnante di matematica appassionata di Ramanujan, e di Al, suo marito, ambientata oggi e segnata dalle cifre di un numero di telefono. Un sapiente lavoro drammaturgico scompone le sequenze narrative e ricompone la linea del tempo in maniera onirica, circolare, frammentaria, mentre le videoproiezioni evocano immagini dell'India, terra di contraddizione, di caos e di sacralità. Pur non arrivando a superare la genialità tecnica e artistica di un Robert Lepage, lo stile e il linguaggio di *Complicité* sono il risultato di una potente interazione tra un'eccellente recitazione e nuove tecnologie. Senza dubbio molti spettatori, uscendo da teatro, avranno cominciato ad amare la matematica: quali miracoli non riesce a compiere la magia del teatro!

Margherita Laera

A DISAPPEARING NUMBER, ideato e diretto da Simon McBurney. Scene di Micheal Levine. Costumi di Christina Cunningham. Luci di Paul Anderson. Musiche di Nitin Sawhney. Con David Annen, Firdous Bamji, Paul Bhattacharjee, Hiren Chate, Saraj Chaudry, Divya Kasturi, Cheta Panda, Saskia Reeves, Shane Shambhu. Prod. *Complicité*, LONDRA - Barbican07, LONDRA - Wiener Festwochen, VIENNA - Holland Festival, AMSTERDAM - Ruhrfestspiele, RECKLINGHAUSEN - Theatre Royal Plymouth, LONDRA.

In apertura un'immagine da *ImMortal07*, della compagnia NoFitState Circus, regia di Firenze Guidi (foto: Jacop Mark); in questa pag., una scena di *A disappearing number*, di Simon McBurney (foto: Sarah Ainslie).



Edimburgo

UOMINI E MITI

in crisi di identità

di Maggie Rose

Con l'arrivo di due nuovi direttori, Jonathan Mills all'Edinburgh International e John Morgan al Fringe, anche le politiche culturali dei festival si rinnovano. I cambiamenti radicali che l'australiano Mills (giovane, per una carica così prestigiosa) vuole introdurre, toccano sia il pubblico - il prossimo anno verrà riservata un'attenzione speciale alla Cina, attingendo così al popoloso mercato asiatico - sia la programmazione, incentrata su temi specifici. Quest'anno, il *leitmotiv* è stato il teatro greco, con alcune riletture contemporanee del mito, mentre per la prossima edizione i temi scelti sono "confini e interculturalità". Morgan, invece, per il Fringe vorrebbe cercare di sanare un certo squilibrio esistente tra l'alta percentuale di spettacoli "comici" presentati al festival e il numero di quelli più "impegnativi": ciò senza tuttavia rinunciare ad assecondare un teatro che mira a un pubblico popolare ed eterogeneo. Tra gli obiettivi prioritari che Morgan si pone vi è quello di incoraggiare gli artisti a correre dei rischi, aiutandoli a sviluppare il proprio percorso e a fare rete tra di loro.

Stiamo davvero parlando solo di sesso?

Con un'offerta che supera i duemila spettacoli in un mese, risulta piuttosto difficile individuare linee generali. Chi va a Edimburgo di solito si costruisce liberamente un mini-festival personale, in base ai propri gusti e preferenze. Le mie scelte si sono orientate verso quegli spettacoli che trattavano questioni di genere, sessualità e identità e, in particolare, delle diverse sfaccettature della mascolinità. La maggior parte dei lavori visti sono stati scritti da uomini, forse nel tentativo di rivelare come loro stessi si vedono o, in alcuni casi, come vorrebbero essere in un mondo fantastico, diverso da quello reale. Interessante notare come nessuno di questi testi fosse davvero

Le due rassegne, guidate da nuovi e agguerriti direttori, indagano le ansie e i dilemmi, anche di identità sessuale, dell'uomo contemporaneo, non rinunciando a rintracciarne le origini nel mito, da Euripide ai monaci orientali - Non sono mancati tentativi di rinnovare la drammaturgia, con insolite contaminazioni di linguaggi artistici

ro "serio", anzi erano tutti piuttosto tragicomici e a volte persino ironici nei confronti dei loro protagonisti maschili. Al Traverse Theatre, noto per il forte sostegno offerto alla drammaturgia contemporanea, molti spettacoli toccavano questo tema: da *Walworth Farce* di Enda Walsh - il difficile rapporto fra un padre e i due figli maschi immigrati dall'Irlanda a

Londra - al bellissimo monologo *Venus as a Boy* di Luke Sutherland (protagonista, il travestito-prostituta Venus), fino a *Is This about Sex?* di Christian O'Reilly.

Quest'ultimo è ambientato nel reparto di biancheria intima di un grande magazzino, evocato da due manichini bellissimi e impeccabilmente agghindati, con al centro un altro manichino che indossa slip e reggiseno sexy: rappresentazione dell'idea del corpo nella società di oggi. Paradossalmente, l'azione inizia con un uomo di mezza età, calvo e non proprio ben messo, Daniel (Darragh Kelley), che vuole comprare un reggiseno. Sarà per sua moglie o per la sua ragazza? No, risponde lui, è per me. Lo spettacolo, allestito dalla compagnia Rough Magic di Dublino, indaga la crisi di mezza età di Daniel, alla ricerca del proprio sé femminile e deciso a cambiare sesso con un intervento chirurgico. L'uomo chiede aiuto a Cathy, la commessa del negozio, pregandola di insegnargli come può diventare donna. Inizia con lei una relazione passionale, rivelando così la confusione sulla propria identità: «Sarò una travestita lesbica?». Lo spettacolo racconta anche di alcune coppie che si incontrano in un altro spazio: una stanza, con letto matrimoniale, da cui gli occupanti entrano ed escono con ritmi veloci, quasi da farsa. Emerge la differenza radicale che ancora esiste tra le attese che uomini e donne hanno rispetto alla sessualità, e questo nonostante oggi esista una piena condivisione ad altri livelli. Allora, *Is This about Sex?* (Si tratta proprio di sesso)? Beh, sì, ma anche di molto di più. Tutti i personaggi in fondo sono alla ricerca della felicità e nessuno la trova: ciò introduce una vena tragicomica che le scelte registiche di Lynn Parker sanno sfruttare molto bene.

Maschi sull'orlo di una crisi di nervi

Spostandoci all'Assembly Room, che quest'anno gestiva ben cinque sale teatrali, assistiamo a uno spettacolo ancora più divertente, che ha come protagonista un cast di soli uomini. *Certified Male* (Maschi con certificato di garanzia) è una delle tante commedie musicali con sfondo serio in programma: due musical trattano dell'ex-premier Tony Blair, mentre un altro, *Jihad, the Musical*, racconta la storia di un giovane fiorista afgano mandato in Occidente e costretto a diventare un martire per la guerra santa. In *Certified Male* c'è un mondo tutto al maschile, con quattro uomini manager costretti a un weekend insieme per riflettere sul futuro della multinazionale per cui lavorano e sulla reale possibilità di una drastica riduzione del personale dirigenziale, ovvero loro stessi. Questa situazione permette ai registi-autori, Scott Rankin e Glynn Nicholson, di avventurarsi al di là delle immagini stereotipate della mascolinità in ambito lavorativo. A una brillante sequenza di azioni teatrali - una gara di golf e la pesca al salmone mimate splendidamente come delle bravate maschili - si alternano momenti intimi con monologhi, attraverso i quali i protagonisti confessano e fanno emergere le proprie ansie e incertezze. Mc Bride, il più maschilista dei quattro, sposato più volte, sempre pronto a raccontare le sue infinite conquiste, ammette di non essere mai stato capace di vivere un momento di intimità col padre che ha perso da poco. Dialoghi dal ritmo veloce si alternano a monologhi che sfumano in recitativi cantati, mettendo così alla prova i talenti dei quattro attori. Ottimo il lavoro di

Alex Silverman, compositore e arrangiatore, del coreografo Jenny Arnold, e quello alla regia della coppia Rankin-Nicholson.

Sempre all'Assembly mi sono imbattuta in *I am My Own Wife*, uno spettacolo per attore solo che racconta la storia straordinaria di Charlotte von Mahlsdorf, travestito tedesco sopravvissuto alla Germania nazista e al controllo sovietico su Berlino Est, collezionista d'antiquariato, che aprì un museo pieno di cimeli di guerra, riuscì a evitare la fucilazione e uccise il padre con un mattarello. Quando l'autore Doug Wright comincia a indagare sulla vita di Charlotte e a intervistarla emergono tante contraddizioni. Era forse un'informatrice della polizia dell'Est e tradì il suo amico per appropriarsi dei suoi oggetti di antiquariato? O era davvero quello l'unico modo per sopravvivere? Risolto il dilemma di natura etica su come raccontare questa storia, il texano Wright ha scritto un testo che evidenzia l'assenza di certezze. Bella prova d'attore quella di Kevin Loreque, che interpreta i due ruoli principali, Charlotte e Wright (l'autore diventa un personaggio in scena), così come gli altri trentacinque personaggi, a cui dà voce e corpo, passando con abilità dal maschile al femminile, dal vecchio al giovane, da una lingua all'altra.

Nuovi sguardi sulla tradizione

Lo spazio teatrale Aurora Nova, nella chiesa di Saint Stephen, è diventato in poco tempo un'importante sede di teatro fisico e di danza, con compagnie provenienti da tutto il mondo. Ho visto *Lacrimosa*, spettacolo creato e interpretato dalla compagnia polacca Song of the Goat Theatre. Parte finale di una trilogia dedicata al più antico dei miti, il sacrificio umano, tratteggia la vicenda del pogrom del 1485 e del selvaggio conflitto tra un gruppo di monaci, uno dei quali si considerava pari a Dio. In scena, i movimenti estatici ispirati all'antico culto degli Anesthenaria, della Grecia del nord, come camminare a piedi nudi sul fuoco: accompagnati dal *Requiem* di Mozart, hanno creato un teatro totale di forti impatto e suggestione. Nella stessa sede è andato in scena *Woyzeck*, proposto dal Korean Sadari Movement Laboratory, spettacolo partito in sordina ma che ha saputo conquistare sia la critica, vincendo uno dei Fringe First, che il pubblico, riempiendo il teatro alle 10.30 del mattino. Pur partendo dall'opera di George Büchner, lo spettacolo si

In apertura una scena di *Venus as a Boy*, di Luke Sutherland; in questa pag. Alan Cumming in *Le Baccanti*, di David Greig, regia di John Tiffany; nella pag. seguente, Kevin Loreque in *I am my Own Wife*.



allontana dal testo originale focalizzandosi su alcuni momenti salienti. L'allestimento è molto semplice: sedie di legno usate per definire lo spazio scenico, ma anche per rivelare stati emotivi, grazie al loro utilizzo come estensione del corpo degli attori. Le allucinazioni e le ansie di Woyzeck vengono espresse da tutto il gruppo di venti performer coreani, moltiplicandosi e rivelando come esse appartengano a noi tutti. Il regista Do-Wan Im, anche autore dell'adattamento, ha saputo trasformare *Woyzeck* in un affascinante e innovativo esempio di ibrido: un lavoro con radici europee (il regista si è formato alla scuola parigina di Lecoq) visto con occhi asiatici.

Fantascienza e abiti in lamé

Il programma dell'International Festival, dedicato al mito, ha visto, tra le altre opere, *Le Baccanti* di Euripide e *l'Orfeo* di Monteverdi, accanto a due riletture contemporanee: una prendeva le mosse dall'opera di Cavalli, *La Didone*, l'altra da *L'Incoronazione di Poppea* di Monteverdi. Tutti e quattro gli spettacoli erano allestimenti di compagnie teatrali di livello internazionale, quali la Wiener Schauspielhaus, The Wooster Group, l'American Repertory Company e il National Theatre of Scotland. Nato solo tre anni fa, il Nts si è già fatto un nome a livello internazionale, grazie a numerose tournée sia all'interno del paese che all'estero. La sua vocazione è quella di sostenere la drammaturgia contemporanea ma anche di rileggere il teatro classico con l'obiettivo, secondo uno dei direttori artistici, il regista John Tiffany, di raggiungere nuovi pubblici. Con tale pre-



messa, è stata commissionata una nuova versione delle *Baccanti* a David Greig, uno dei drammaturghi scozzesi di punta, che ha semplificato il testo, senza tuttavia banalizzarlo, ma giocando piuttosto sulla leggerezza e sull'umorismo talvolta scabroso che sono tra le pieghe dell'originale.

Tutte le scelte registiche di Tiffany - un Coro tutt'altro che greco bensì composto da cantanti *soul* in abiti rosso scarlatto, gli spettacolari effetti scenici col fuoco mentre brucia la casa di Penteo, la realizzazione in scena di un vero fiume di vino, la scelta dell'attore Alan Cumming nel ruolo di Dioniso - stanno a indicare la volontà di uscire da percorsi noti per esplorare nuovi stili. L'entrata in scena di Cumming, attore di teatro ma anche celebrità televisiva e cinematografica, conosciuto per le sue abilità di trasformismo, ha generato un'atmosfera ilare per tutta la prima parte dello spettacolo: avvolto in un vestito di lamé dorato è sceso sul palcoscenico dall'alto, calato a testa in giù, dondolandosi i piedi e mostrando parte del fondoschiena nudo. In particolare, Tiffany ha voluto creare un chiaro contrasto tra la sensualità e la natura androgina di Dioniso - davvero magnetica - e l'immagine di mascolinità più controllata di Penteo, in giacca e pantaloni, un vero manager dei nostri giorni. Nella seconda parte il tono si fa più cupo e drammatico. Rappresentato nella sala grande del King's Theatre, lo spettacolo ha ricevuto critiche non tutte positive. Poco apprezzato in generale dai puristi, è stato, invece, accolto con calore ed entusiasmo dal pubblico, almeno quello che, come me, assisteva alla prima.

Di tutt'altro stile, molto più elitaria, è stata la *Didone* prodotta dal Wooster Group, che ha portato in scena l'opera pionieristica che Cavalli e Busenello scrissero nel 1641, giustapposta sulla scena al film italiano di fantascienza *Terrore nello spazio* (1965) di Mario Bava: pellicola che, proiettata sul grande schermo, è anche interpretata e recitata dagli attori sulla parte destra del palcoscenico, mentre sulla parte sinistra vengono cantati in contemporanea frammenti della *Didone*. Questa giustapposizione di opere e di media diversi avviene su un piano di simmetria ma anche di conflitto, oscillando tra caos e poesia. Gli spettatori sono invitati a farsi trasportare nelle vicende di Enea, da quando l'eroe abbandona le rovine di una Troia sconfitta per giungere a Cartagine e unirsi a Didone. Tutto questo viene cantato in italiano mentre, sul palcoscenico, avviene un altro viaggio, quello del capitano Mark Markary che atterra con la sua navicella spaziale sul pianeta Aurora e si esprime in un inglese-americano di oggi. La parte visiva dello spettacolo è molto ricca: schermi televisivi e tecnologia spaziale, costumi del Seicento, parrucche e tute da astronauta, chitarre elettriche e strumenti a corda barocchi. La regista Elisabeth Le Compte, figura di spicco del teatro sperimentale anni '70, ha spiegato in un'intervista che esiste una logica in tutta questa apparente pazzia: ciò che unisce opera e film - e che le interessava portare alla luce - è il viaggio al maschile verso l'ignoto. Il metodo sviluppato in trent'anni di lavoro dal Wooster Group - e che oggi potrebbe rischiare di fossilizzarsi - ha ricevuto un'iniezione di freschezza dall'incontro con il linguaggio dell'opera e dall'inserimento di otto musicisti nel processo artistico. Pregevole l'interpretazione di Hai Ting Chin (*Didone*) e di John Young (*Enea*) che, in tuta argentata-metallica da astronauta, passano con scioltezza dalla *Didone* ai ruoli di Salas e Sany del film *Terrore nello spazio*. ■

Avignone



La sessantunesima edizione del Festival di Avignone affronta la trascrizione teatrale di importanti romanzi del Novecento, con esiti controversi; osserva drammaturghi come Novarina, senza dimenticare artisti dall'ispirazione più fisica, protagonisti di passate edizioni della manifestazione

di Filippo Bruschi

IL ROMANZO IN SCENA

Avignone 2007 sembrava dar ragione alla teoria di Peter Szondi secondo cui il dramma moderno tende inevitabilmente all'epico, al recupero delle strutture romanzesche. Dall'adattamento di Steinbeck fatto da Bauer a quello di *Nord* di Céline a opera di Castorf, dalle epopee così diverse di Genet e Kushner, alla suddivisione in capitoletti di *Ajour* di Novarina o a quella in "azioni sceniche" di *Feuillet d'Hypnos*, pare che il festival abbia voluto rendere omaggio alla contaminazione dei generi, al dilatarsi del dramma in qualcosa di più esteso e articolato. *Hystrio* ha deciso di rendere conto di questo filone, partendo dai due artisti omaggiati dal festival, il drammaturgo Valère Novarina e il regista Frédéric Fisbach, "artiste associé" di questa sessantunesima edizione in cui era presente con due messe in scena, dei *Paravents* di Genet e del *Feuillet d'Hypnos* di René Char

Cadute e glorie di Fisbach

Cominciamo dicendo che non ci uniremo al velenoso coro di commenti pubblici - «vergognoso, impresentabile, schifezza, *une vraie connerie...*» - che si è abbattuto su quest'ultimo. Nondimeno dobbiamo constatare che il *Feuillet* ha sollevato

parecchi dubbi. Perché questo testo non drammatico di Char? Perché alla Cour d'honneur? Il *Feuillet* è stato scritto da Char durante la sua intensissima attività di resistente, e passa dalla breve illuminazione filosofica alla minuziosa descrizione di un compagno fucilato, unendo politica e poesia nella lotta contro il male che avanza. I sei attori recitano armati di microfoni, che usano, peraltro, con estrema goffaggine, senza senso della simmetria. Caracollando da un lato all'altro del monumentale palcoscenico, improvvisano brevi pantomime, ogni tanto entrano nelle asettiche cellette costituenti la scenografia per cambiarsi d'abito, farsi una doccia o prepararsi un piatto di pasta nella cucina che funge un po' da cuore dello spazio scenico. In un modo che gran parte del pubblico e degli osservatori ha giudicato triviale. Poi diversi spettatori salgono sul palco e si uniscono nella recita ai sei attori: sorta di testimonianza della società civile, di pubblico alla seconda che finisce per prendere posto su una tribuna sul lato sinistro del palcoscenico. Se la recitazione risulta molto affettata nel suo dilettantismo, la scenografia in stile Ikea, con una cucina che sembra un richiamo a programmi tipo *Grande fratello*, può spingere all'inevitabile domanda: «Come resistere oggi?». Se la resistenza di Char contro i nazisti aveva un nemico dichiarato, più sottili e insinuanti

sembrano gli avversari oggi. Lascia particolarmente perplesso la parte finale, quando gli attori si bardano del solito nero che fa tanto non si sa cosa - metà modello Armani e metà vate, direi - e si rivolgono al pubblico della tribuna, come a farlo erede del proprio messaggio, ma in modo poco convinto e convincente, sotto un piovgerellare dal tetto della cucina che ha solo l'effetto di un inutile spreco d'acqua. Il festival ha voluto omaggiare uno dei suoi fondatori con la sua opera forse più emblematica, senza peraltro cogliere nel segno.

Tutt'altro tenore per l'altra regia di Fisbach, *Les Paravents* di Genet. Come si sa, l'opera presenta notevoli difficoltà di messa in scena a causa del centinaio di personaggi previsti. Fisbach aggira l'ostacolo grazie all'aiuto delle marionette giapponesi della compagnia Youkiza, incarnanti la babele di personaggi che si staglia dietro alla trinità di Said, della madre e della moglie. Un matrimonio tra Occidente e Oriente perfettamente riuscito e che mette ancor più in risalto gli elementi cerimoniali dell'opera di Genet, senza smarrirne il caustico mordente - la *Marsigliese* a colpi di peto crea sempre un leggero fremito in sala. Fisbach inserisce anche degli stralci dagli appunti e dalle lettere di Genet, rendendo il testo ancora più barocco e forse pesante ma riuscendo a tenere tutto insieme grazie a un'estetica sicura, capace anche di grande asciuttezza e sicurezza di interpretazione e soprattutto di non far mai mancare l'interesse per un'opera oscura e a volte ripetitiva. Un classico riscoperto.

Novarina, hélas!

Sappiamo che i testi dell'autore franco-svizzero si dividono in tre categorie. I pezzi babelici, con centinaia di personaggi ognuno dedito a sviluppare la propria irrefrenabile glossolalia; i pezzi teorici dove l'autore riflette sulla parola e le sue implicazioni filosofiche; quelli che definiremmo più tradizionali, dove un accenno di trama, un soggetto, fa da perno al parlare come al solito fastoso dei personaggi. Purtroppo quest'ultimo genere non era presente - purtroppo perché *L'Atelier volant* a esempio era davvero un piccolo capolavoro - mentre a rappresentare gli altri due c'erano rispettivamente *L'Acte Inconnu* e *Ajour*. Per entrambi il discorso è molto simile. Vi si ritrovano infatti tutti i pregi (abilità nel far proliferare la lingua, gran senso ludico) e i difetti (ripetersi delle stesse idee e fissazioni, noia che ne sussegue) tipici di Novarina. Il primo ha inaugurato la *Cave des papes* riprendendo le pantagrueliche scorpacciate e conati linguistici di *Le drame de la vie* o *Le*

Babil des classes dangereuses e giocando con la vastità degli spazi per mettere in scena un universo sterminato come l'elenco del telefono redatto da un giullare ubriaco; il secondo invece è una trascrizione delle riflessioni di Novarina sulla parola, che si ritrovano anche in testi come *Devant la parole* e *Lettre aux acteurs*, e di cui la regista di formazione musicale Christine Dormoy cerca le risonanze con la musica e le vibrazioni della eco, grazie anche alla suggestiva angustia della *Cave des papes*, splendido sotterraneo della splendida Chartreuse di Villeneuve. Nell'*Acte Inconnu* spicca, nella babele di attori, Dominique Pinon (il biondino reso celebre da *Delicatessen* e da altri film di J.-P. Jeunet); in *Ajour* invece quello del saturnino Philippe Dormoy è quasi un monologo; entrambi sono molto bravi, più che bravi, fedeli fino in fondo al credo novariniano in Louis De Funès come più grande attore del secolo scorso. In entrambi gli spettacoli scorre il genio novariniano ma entrambi si ripetono e ripetono troppo altre opere di Novarina. Non proprio necessari.

I diversi volti dell'America

Tendre jeudi (Un magnifico giovedì) è la continuazione in tono minore della più celebre *Strada della sardina*. Vi ritroviamo il proletariato della baia di Monterrey, all'indomani della crisi della Seconda Guerra Mondiale che ha portato alla chiusura delle fabbriche e alla trasformazione di questi operai in *lumpen* che vivono alla giornata. Tra loro spicca Doc, il biologo marino, l'intellettuale che ha scelto di stare nella *bohème* popolare e che ci si trova benissimo. Mai avuto donne in casa, mai per più di una sera. Poi però arriva Suzy, giovane che ha deciso di sopravvivere lavorando al bordello, i due sembrano innamorarsi ma per una serie di disguidi finiscono per allontanarsi; Suzy va a vivere nei terreni abbandonati mentre Doc cade nella depressione abbandonando le sue ricerche.

Non abbiamo letto il libro di Steinbeck, ma è chiaro che vi sono riproposti tutti i temi dell'autore americano, specialmente l'amore per il popolo e la sua ingenuità. Frase chiave: «Ma perché tutte le migliori qualità di un uomo nella società lo conducono al fallimento?». L'assunto è piccolino, Bauer e la compagnia di attori-musicisti Sentimental Bourreau lo sanno e ne approfittano per arricchirlo delle loro consuete performance tra cui spiccano i concertini blues in cui lo stesso Bauer si esibisce come batterista. Tutto ben fatto e apprezzabile, sebbene anche in questo caso non si capisce perché scegliere un testo se si è poi obbligati a mettergli le stampe. Opere più interessanti non mancavano di certo...

Dulcis in fundo, la maratona di *Angels in America* (sei ore intervalli compresi). Ne valeva la pena? Sì, primo perché il testo di Kushner è davvero uno delle grandi opere degli ultimi venticinque anni; secondo perché la regia del polacco Krzysztof Warlikowski, a differenza di quelle di altri suoi colleghi dell'area slavo-baltica, non prolifera di simbolismi e malgrado il tono apocalittico del testo non si lascia andare a pindarismi ingiustificati ma si mantiene aderente al testo, alla sua asciuttezza, al suo pessimismo quasi intollerabile.

Non vi raccontiamo la trama sperando che la miniserie televisiva con la regia di Mike Nichols abbia avuto lo stesso suc-

In apertura una scena di *Feuillet d'Hypnos*, di René Char, regia di Frédéric Fisbach; in questa pag. un'immagine da *Les Paravents*, di Jean Genet; nella pag. seguente, in alto, Yuki Magosaburo XII, con una delle sue marionette; in basso, una scena di *Tendre jeudi*, di John Steinbeck, regia di Mathieu Bauer (tutte le foto: Christophe Raynaud de Lage).



cesso popolare che in Francia, oppure che vi capiti di vedere lo spettacolo con la regia di Bruni-De Capitani. È per lo più incentrata su dei personaggi gay a metà degli anni Ottanta, tra la scoperta dell'Aids e l'ascesa del reaganismo, mentre sullo sfondo si stagliano le fobie e gli interdetti religiosi, che siano ebraici o mormoni. L'angelo che dà il nome all'opera è un chiaro simbolo di redenzione ma viene anche trattato con un'ironia tutta ebraica che Warlikovski fatica a seguire, non riuscendo a dargli un taglio più personale come avviene nelle parti serie. Tutti all'altezza gli attori, anche se l'orazione funebre del rabbino non uguaglia certo il capolavoro che ne fece Meryl Streep nel serial televisivo. Lascia un po' perplessi invece che il polacco Warlikowski abbia scelto questo testo per redimere i propri compatrioti dalle loro inclinazioni all'omofobia; tra Aids, infelicità coniugali e corruzione politica, questa descrizione dell'America sembra quasi dar ragione a chi vi vede il simbolo infernale dell'infelicità moderna. Forse sarebbe stato più giusto seguire la visione di Louis, uno dei protagonisti, diviso tra il suo amore per il proprio paese e l'incomprensione delle sue derive più inquietanti. Quando il teatro riscopre la realtà senza perdere il gusto visionario...

Nel festival spiccava, inoltre, l'omaggio a una grande artista come Ariane Mnouchkine, che presentava *Les Éphémères*, ma non mancavano le nuove proposte, i lavori di impianto più tradizionale e il ritorno di frequentatori abituali della manifestazione come Romeo Castellucci, Rodrigo García, Sasha Waltz. ■



dal Giappone

AMORI e SAMURAI per la magia del Bunraku

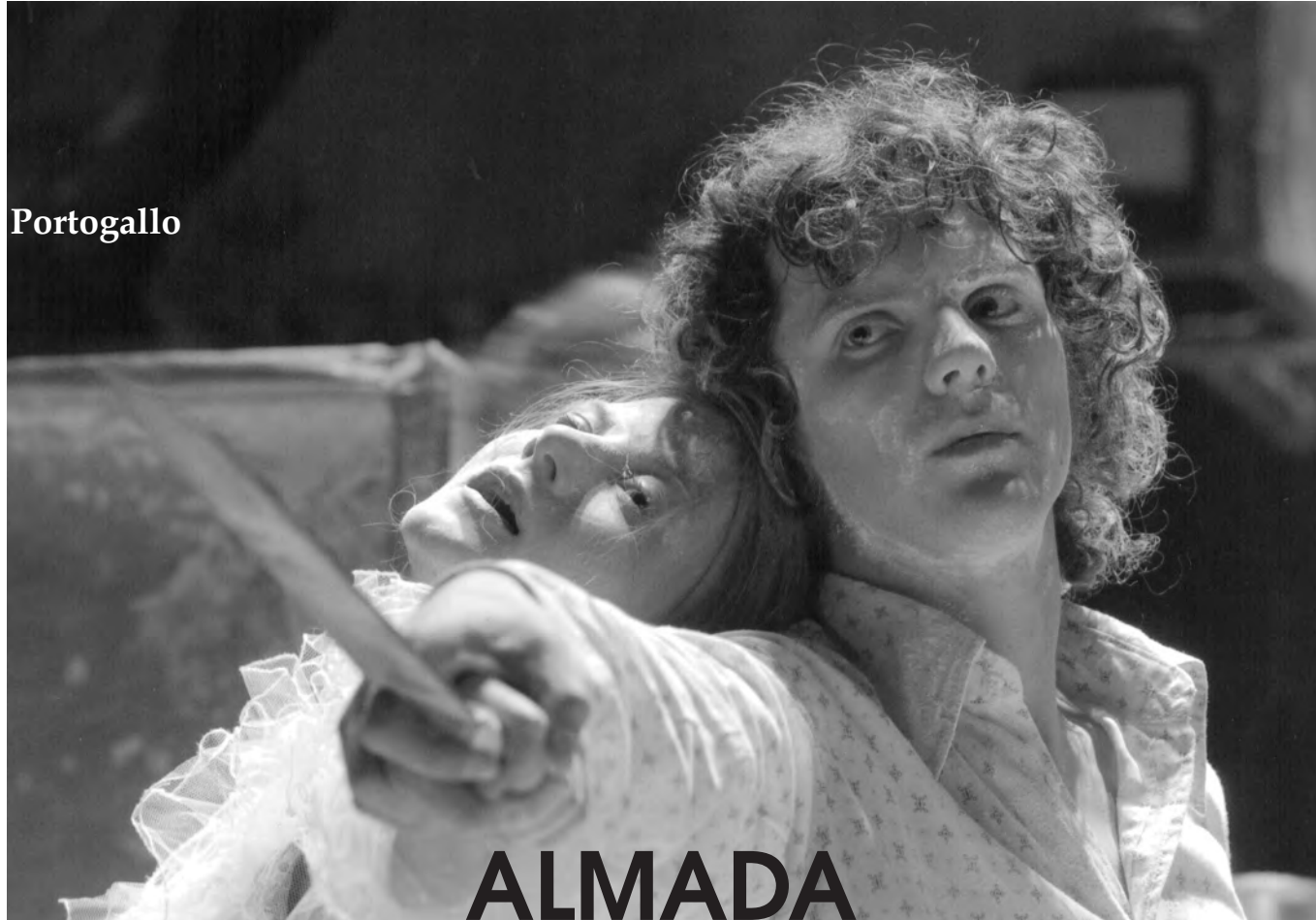
Il capolavoro viene dall'Oriente con gli spettacoli di marionette Youkiza, una scuola di Bunraku diretta da Magosaburo XII, discendente diretto di quel Magosaburo che fondò la compagnia nel 1635, nel periodo Edo. Due opere in appena un'oretta ma in cui la poesia sgorga subito, senza filtri, tra il fruscio delle vesti, l'intonazione fluttuante delle voci e il suono metafisico di lontani tamburelli. La prima opera, *Honchô Nijyushiko*, sembra una lunga aria - ricorda i monologhi della *Fedra* interpretati dalla Bernhardt - lungo la quale si dispiega la storia della principessa Yaégaki e del suo spasimante Katsuyori, separati dalle rivalità delle loro famiglie ma uniti dall'amore. Per salvare dalle ire del padre l'amato che si è infiltrato furtivamente in giardino, la principessa invoca un casco in cui si è incarnata l'anima di una volpe messaggera della divinità. L'invocazione ha effetto e sorvolando un lago ghiacciato la principessa riesce ad avvertire l'amato del pericolo. Gli unici personaggi in scena sono la principessa e la maschera divina mentre il principe è rappresentato da una maschera; è per questa ragione che anche il marionettista indossa una maschera.

La seconda opera, *Tsuna-Yakata*, è più semplice nella trama ma leggermente più articolata nell'azione scenica, e narra di un demone che viene a riprendersi il braccio che gli è stato staccato dal samurai Watanabe durante un combattimento; per farlo deve travestirsi da zia dell'eroe, penetrare in casa sua e farsi mostrare lo scrigno dove tiene nascosto il braccio. Una volta rientrato in possesso dell'arto, il demone riprende le sue sembianze spaventose e s'involta in cielo lasciando Watanabe con un palmo di naso. Se *Honchô* era un'aria, qui sembra di ascoltare un terzetto con una voce fuori scena a commentare l'azione e numerosi cambi d'abito, tutti a vista, a scandirla. Come spiega Magosaburo XII, il Bunraku ha delle regole auree ma ogni spettacolo ha la sua estetica che varia a seconda della storia da rappresentare. *Fi.Bu.*



HONCHÔ NIJYŪSHIKO.
Marionettista: Yuki
Magosaburo XII.
TSUNA-YAKATA. Marionettisti:
Yuki Magosaburo XII, Yuki
Chié. Prod. Compagnia
Youkiza, (Giappone).
FESTIVAL DI AVIGNONE.

Portogallo



ALMADA tra Atlantico e Mediterraneo

di Roberto Canziani

Non è come gli altri, il Festival del Teatro di Almada. Forse dipende dal carattere *defilato*, che nasconde dietro il nome della cittadina situata a pochi chilometri da Lisbona una programmazione di spettacoli a misura della capitale, con artisti e allestimenti non solo portoghesi, ma di marcata provenienza internazionale. O forse è perché si tratta di festival *decentrato*. Nel senso che il cartellone degli appuntamenti si disperde in undici teatri, di qua e di là del fiume Tago, con un ventaglio di spazi che risponde alle esigenze degli allestimenti: gli stucchi del Teatro D. Maria II o del São Luiz, situati nel centro di Lisbona, oppure i grandi auditorium degli istituti di cultura e delle fondazioni che partecipano come sponsor tecnici all'iniziativa. O ancora il recente e azzurrissimo teatro di Almada (la seconda tra le sale più capienti in Portogallo), dove trovano spazio gli eventi maggiormente seguiti, come è stato in questa edizione 2007 lo spettacolo sudafricano di Peter Brook, *Sizwe Banze est mort*. Ma qualcos'altro ancora fa di Almada un festival speciale: la sua *atmosfera*. Che è ciò che distingue un festival da una programmazione serrata. Ciò che riesce a convogliare il pubblico non solo verso le visioni teatrali, ma a una conoscenza diretta degli artisti, quasi un incontro ravvicinato, una chiacchierata, il poterci passare qualche ora assieme. Anzi, proprio una cena assie-

me. Luogo eletto per questo rito mangereccio, ma niente affatto triviale, è il grande cortile di una scuola, senza scolari a luglio, e quindi adattata ai *rendez-vous* pomeridiani e serali, quando spettatori, artisti, teatranti, organizzatori, giornalisti, magari semplici curiosi, convergono per condividere insospettabili familiarità, molto difficili da conquistare altrove.

Baccalà e nuova letteratura portoghese

Così in fila al serf-service, davanti alla cassiera, a cui pagherai la tua porzione di *bacalhau* appena fritto, potresti trovarti a fianco di un regista d'area francese, come Bernard Sobel. E discutere con lui sul lavoro e la poetica di Rodrigo García, visto che la rivista "ObScena", già in bella mostra sul banchetto dei libri, ha appena pubblicato le sue appassionante dichiarazioni d'affetto per il regista argentino. Intanto a un tavolo poco distante, col loro vassoio

in mano, potrebbero sistemarsi Habib Dembélé e Pitcho Womba Konga, i due attori di *Sizwe Banze est mort*, dai quali potresti volere informazioni sulla scena africana. E ti risponderebbero che ne sanno poco visto che il loro spettacolo li porta dappertutto nel pianeta, tranne che nel posto dove dovrebbe starci, il loro continente. Mentre c'è il rischio che, appena più in là, si alzino le voci

Vicino a Lisbona, passato il ponte sul Tago, il festival lusitano tende fili verso il teatro dell'intera Europa - Lo alimenta un'atmosfera adatta agli incontri e alla convivialità, che dura da ventiquattro edizioni

accese di una discussione sulla nuova letteratura portoghese e sulla star del momento, José Luís Peixoto - controverso *new writer*, amato o rifiutato come da noi Baricco - perché qualche ora prima è andato in scena *Anathema*, l'adattamento di un suo romanzo, che per percorsi imprevedibili è arrivato in mano ai belgi del Tgstan ed è stato allestito per il parigino Théâtre de la Bastille complice Jolante de Kersmaeker, che poi sarebbe la sorella della più famosa Anna, coreografa del minimalismo fiammingo. Insomma, un *intrigo internazionale*. Questo è quel che si chiama *atmosfera*. Almeno qui ad Almada. È lo stile di questo festival, che il direttore Joaquim Benite è riuscito a creare in un arco lungo 24 edizioni e che trova nella municipalità di Almada e nella sua intraprendente sindachessa un forte sostegno pubblico.

Il riflesso immediato appare nel cartellone e nello schema degli appuntamenti che in una quindicina di giorni incrocia spettacolo internazionale e divertimento clownesco, nuova e vecchia drammaturgia, rivitalizzazione del classico e teatro di figura (ma quello colto, che mette in scena Beckett, e quello raffinato delle marionette d'acqua vietnamite, con approfondimento sulla letteratura contemporanea di quel paese), addentrando anche in percorsi speciali come la sezione dedicata a Jean-Luc Lagarce, irrequieto drammaturgo francese noto in Italia soprattutto per *Le regole del saper vivere nella società moderna* e festeggiato qui, postumo, nell'anno in cui avrebbe compiuto 50 anni con un calendario di allestimenti, letture, esposizioni, conferenze...

Affinità elettive

Manca quest'anno una significativa presenza teatrale italiana (c'è solo la danza di Mauro Bigonzetti a rappresentare il nostro paese) e le affinità elettive di Almada puntano in Francia (che contraccambia e insignisce quest'anno il direttore Benite con il cavalierato per le arti e le lettere), ma il festival ci tiene comunque a rendere visibili i suoi legami speciali. Con la Scandinavia, per esempio, da cui importa e traduce una pièce autobiografica di Erland Josephson, *Uma peça de teatro*, pacata ribellione di un attore in declino. Oppure la Lituania, invitata a mostrare la faccia del dopo-Nekrosius nelle regie solide, per quanto estrose, dell'ambasciatore ufficiale Oskaras Korsunovas: il suo *Romeo ir Dzulfeta* mette faccia a faccia pizzaioli e mandolinisti. È certo lodevole la funzione d'aggiornamento che svolgono questi spettacoli, eppure le sorprese e le curiosità nascono probabilmente altrove, da altri episodi, in apparenza laterali, ma

complici nella creazione di quella che si diceva essere l'*atmosfera* del festival. Fado e melodie libanesi si intrecciano, così come fanno poco più in là Mediterraneo e Atlantico, nelle canzoni composte da Radih Abou-Khalil in un'ipnotica serata al São Luiz, nei vicoli del centro. E resta forte la commozione per l'omaggio che Almada rende a una delle attrici storiche della resistenza portoghese, beniamina poi del pubblico del dopo-Salazar. Carmen Dolores è una via di mezzo tra il meridione della nostra Regina Bianchi e la signorilità inglese di Vanessa Redgrave. Non si dà arie da Duse, dice cose sensate quando parla della propria carriera, spiega che nel secolo scorso il teatro l'hanno fatto i registi, non gli attori. E si vede subito che, proprio per questo, il pubblico le vuole bene. Più bene che ai registi. ■

Grec/Barcellona

La retorica ripetitiva della Fura dels Baus

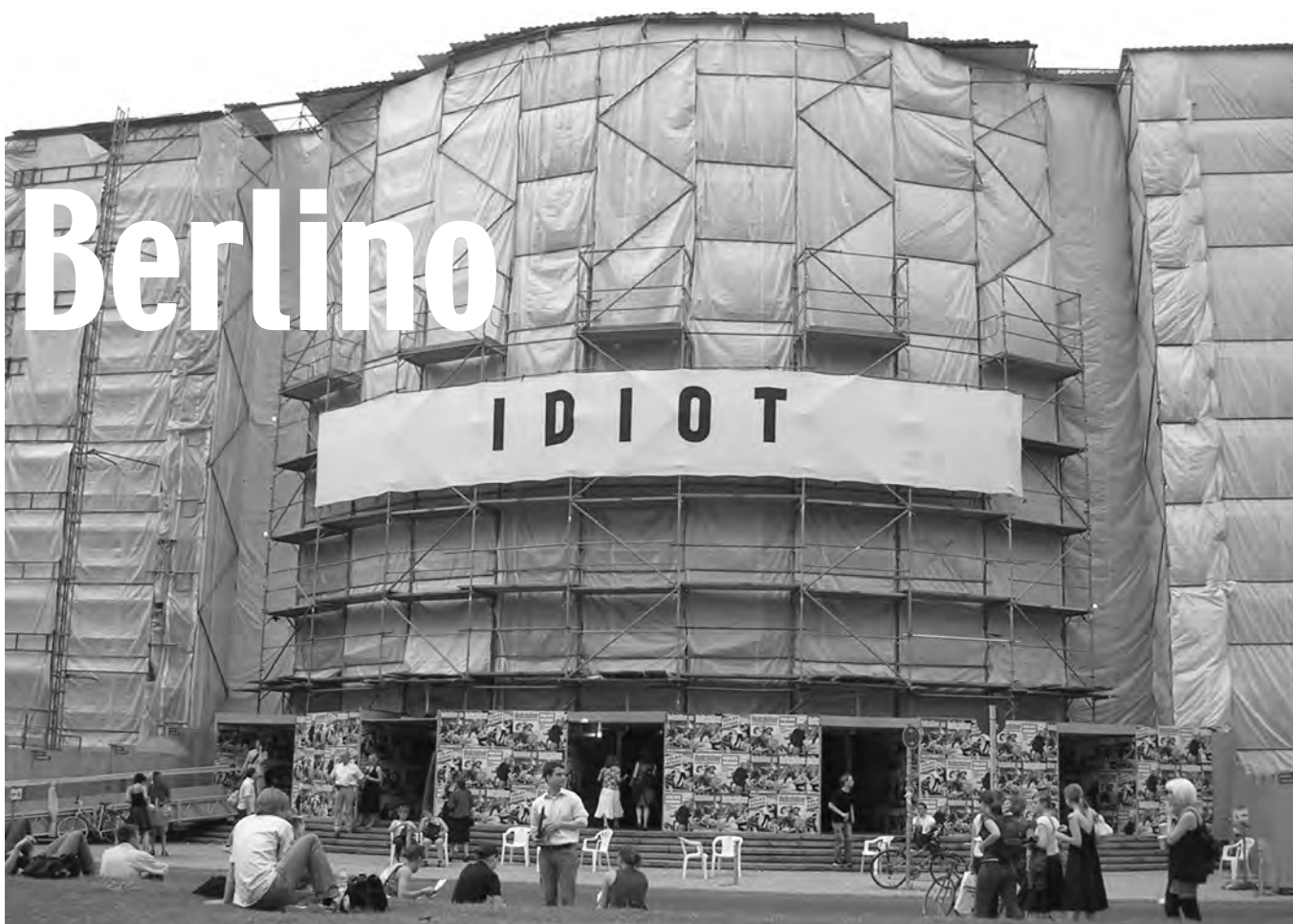
In un Festival Grec in fase di transizione - il timone è per il primo anno nelle mani di Ricardo Szwarczer, ex direttore del prestigioso Teatro Colón di Buenos Aires - non poteva passare inosservato l'ultimo progetto della Fura dels Baus, che nel mese di maggio, a riprova dell'universalità espressiva del "linguaggio furero", si è spinta fino a Pechino per il debutto del suo *Imperium*. Titolo, questo, che farà pensare di primo acchito a una creazione di una certa imponenza; e se la storia insegna che presto o tardi tutti gli imperi cedono sotto il peso della loro grandezza, nasce effettivamente il dubbio che dietro tale ostentata operazione si celi invece una velata fragilità. Intuizioni legittime e pienamente confermate: questo ultimo lavoro somiglia molto, moltissimo, anche troppo, al mediocre *Obit* di due stagioni fa. E dimostra che per l'ennesima volta la compagnia catalana pare accontentarsi di puntare tutto sul coinvolgimento del pubblico, partecipe di un evento-rito teatrale ora però assai parco di sostanza. La sperimentazione della violenza, la logica del potere, il cannibalismo capitalista, e una strizzata d'occhio alla causa femminista, sono temi che è sempre poco agevole trattare senza correre il rischio di impantanarsi in una certa retorica. Purtroppo *Imperium* nel pantano ci mette prima un piede, poi l'altro, e infine ci sprofonda completamente, dimostrando una carenza di originalità che è probabilmente sintomo di esaurimento delle energie creative. Non c'è davvero nulla di più che il solito ritmo forsennato nel far correre gli spettatori da un capo all'altro di un vasto "spazio non teatrale"; le consuete musiche tribali a volume assordante; gli abituali fasci di luci cromatiche che fendono il buio; un utilizzo della componente video nemmeno troppo ricercato; quella cara, vecchia, atmosfera di inquietudine collettiva. Espedienti che evidentemente non offrono più, dopo anni di uso e consumo reiterato, alcuna sfumatura di imprevedibilità. E un pubblico che non sia proprio digiuno di teatro avverte perfettamente, suo malgrado, che di inquietante è rimasto solo l'interrogativo che porta a chiedersi il senso di un'operazione tanto dispendiosa in energie e denari, e così poco generosa in qualità e sostanza. Si ha come l'impressione che il "linguaggio furero", più che un linguaggio universale, sia in procinto di convertirsi in un'annacquata *koiné* che perde poco a poco di forza semantica, rischiando di diventare un semplice *parler pour parler*. Davide Carnevali

In apertura *Romeo ir Dzulfeta*, di Shakespeare, regia di Oskaras Korsunovas; in questa pag. una scena di *Imperium*, de La Fura dels Baus.

IMPERIUM, de La Fura dels Baus. Drammaturgia e regia di Jürgen Müller e Lluís Fusté. Scene di Alberto Pastor. Costumi di Manuel Albarán. Luci di Jaime Llerins. Musiche di Martin Zrost. Con Laura Ojer, Gador Martín, Lola López, Valeria Alonso, Florencia Galiñanes, Diana Kerbelis, Marta Roca, Montse Vidal. Prod. Societat Estatal per a l'Acció Cultural Exterior - Ministerio de Cultura (Inaem) - La Fura dels Baus - Festival Grec, BARCELONA.



Berlino



Lo spettatore e le due città

di Davide Carnevali

Per fare un esempio: Kurfürstendamm sono tutte boutique, ristoranti e hotel di lusso; a Prenzlauerallee ci sono le pensiline del tram numero due e i lavori in corso. A Ovest sono i viali alberati, a Est sono viali e alberi, in ordine sparso. C'è di mezzo una questione urbanistica, e quindi politica, e quindi storica, certo; ma ora come ora il dato di fatto è che concretamente c'è di mezzo una questione estetica, e naturalmente il discorso vale anche per il teatro. Per fare un altro esempio più concreto: circa a metà della Kurfürstendamm, tra boutique e ristoranti e hotel, spunta una sagoma ondulata, luci calde e diffuse, le vetrine di un edificio che avvicinandosi poco a poco smette di sembrare un acquario e si rivela per quello che è, la Schaubühne am Lehniner Platz. Dalle parti di Prenzlauerberg, invece, si sa di una piazza al cui centro sta un'aiuola, al cui centro sta una grande ruota da cui spuntano due piedini. La gente si siede sotto la ruota e beve birra. La facciata dell'edificio è coperta - per i lavori in corso, già - ma si capisce subito che è la Volksbühne; siamo a Rosa Luxemburg Platz. Mai come in questo caso hai la sensazione che teatro e città si stiano costruendo e modificando influenzandosi vicendevolmente: se sei pubblico, significa che sei prima di tutto cittadino.

Il Sogno di Ostermeier

Per vedere mettiamo un Ostermeier, lo spettatore va in una sera tranquilla, temperatura ideale. Ordina un vino bianco al bar, una mezz'ora prima dell'inizio, si siede ai tavolini all'esterno, e chiacchiera amabilmente con qualche attore, ci si scambia pareri. Una visita alla libreria, e poi dentro. In *Ein Sommernachtstraum* lo spettatore è invitato da subito a prendere parte alla festa: per accedere alla sala si passa in mezzo a una mascherata di attori animali, viene servito un cocktail a base di vodka e frutta, qualche palloncino colorato ti vola sopra la testa, e se sei tra le prime file può anche darsi che un Oberon sexy cowboy ti afferri la mano e ti passi la lingua sul collo, così, un po' affettuoso e un po' selvaggio. Tre musicisti a lato del palco dettano il ritmo degli eventi, un rock duro si alterna a momenti armonici di voce sola, il cantilenato di Alex Nowitz in cui Shakespeare si riprende il suo (poetico) spazio. I danzatori della Macras si affiancano agli attori di Ostermeier, i primi chiamati più a

far fluire l'armonia dell'azione, i secondi al servizio di un testo passato sotto i sapienti ferri di von Mayenburg; le differenze tra i due collettivi forse ancora si notano, ma tutti, Lars Eidinger in testa - e qui si apprezza il lavoro incantevole della Macras - dimostrano un controllo e un uso della fisicità impressionante. La carovana sfrenata, ani-

Schaubühne e Volksbühne, due teatri, l'Ovest e l'Est della capitale tedesca, due pubblici, due registi - Viaggio nei più recenti spettacoli dei luoghi simbolo della scena tedesca del ventunesimo secolo

male, orgiastica - kitsch sì, ma di un kitsch ben codificabile - ha luogo in uno di quegli *open space* tanto cari a Ostermeier, dalle linee pulite, le misure precise. Il regista sa far quadrare perfettamente il calcolo delle proporzioni per mettere in moto il gioco di coppie, degli sdoppiamenti, che qui gira intorno a un corri corri per il ballatoio, un su e giù per le scale, un entrare e uscire dalle porte sul fondo. Eppure si ha sempre la sensazione di un ordine, dietro il disordine. Non è un caso che il bosco di Atene non vada cercato tra verdi fronde ma nell'arredo minimal di un design borghese europeo: Ostermeier sembra operare con piccoli ritocchi incisivi e mirati sul caos del mondo, piegandolo alle sue esigenze, incasellato in quelle strutture sottili che gli servono per far quadrare le sue meticolose previsioni. È un'operazione "a circo-scrivere", a chiudere in una sorta di acquario al cui interno lo spettatore guarda ammirato all'ordine di quel microcosmo in equilibrio, che sembra un tutt'uno con lo spazio della Schaubühne.

L'Idiota di Castorf

Per vedere mettiamo un Castorf, lo spettatore va in una sera un po' afosa, in cui pioggia e sole si sono alternati ininterrottamente. Dieci minuti prima dell'inizio ritira i biglietti, chiede una birra al

bancone ed esce a berla nel prato antistante, un po' di fretta. Un'occhiata alle chincaglierie, scatole di cerini e adesivi con il marchio della casa, e poi dentro, per le quattro ore e passa di *Der Idiot*. Scende una scalinata nella penombra e non vede niente davanti a sé. Né platea né palco, solo sedie di plastica di quelle un poco scomode, sistemate all'interno di un'impalcatura in ferro su tre livelli. Il tutto montato su di una piattaforma girevole intorno alla quale si alzano facciate di edifici a più piani, a ogni piano più ambienti, stanze, saloni da cerimonia, qualche bar, la bottega di un barbiere. Lo spettatore è - per natura - curioso, ma non gli è possibile spingersi con lo sguardo dietro ogni finestra, così che a ogni livello dell'impalcatura alcuni televisori sono sistemati in modo da poter seguire l'azione laddove la vista non arriva. Eppure non è ancora abbastanza, la situazione è fuori controllo, gli attori si muovono troppo velocemente anche per i cameraman, e c'è un Martin Wuttke assolutamente imprevedibile e francamente impossibile da acciuffare. Gli attori strillano, sudano, strepitano, tutti intenti a oltrepassare l'orlo della crisi di nervi; a partire dall'espressione del viso, dai gesti rapidi, gli scatti d'ira e di gioia, la modulazione della voce. Castorf libera il caos del mondo e lo amplifica, sembra voler far saltare attraverso esplosioni continue il nucleo dell'ordine costituito, per creare un disordine in costruzione. La sua è un'operazione "a schiudere", a decontestualizzare - le musiche sono rivisitazioni di riconoscibili

Volksbühne im Prater

GOB SQUAD, spettatori in pasto al video

C'è una compagnia a capitale misto anglotedesco che di recente ha convogliato su di sé l'attenzione dei giovani berlinesi dell'Est. Si chiama Gob Squad, e da più di dieci anni fa il verso agli aspetti più banali e sinistri della vita quotidiana, portando il proprio lavoro in giro per le città e per la città, dal momento che lo spazio urbano rappresenta per loro una stuzzicante attrattiva, anche se non disdegnano festival e teatri. Non è un caso che Berlino li accolga nella sala del Prater, frangia temeraria della temeraria Volksbühne. Già collaboratore di René Pollesch - era il terzo episodio della Prater Saga - il gruppo ha presentato negli ultimi dodici mesi i recenti lavori *Me the monster* e *Gob Squad Kitchen*. Tematiche diverse, obiettivi simili, un punto comune: lasciare il pubblico in pasto al video. In entrambi i casi infatti è il linguaggio televisivo a imporsi, con i suoi tempi e le sue formule. E se nel primo caso gli attori mai calcano lo spazio scenico, nel secondo il pubblico si trova di fronte a un vero e proprio studio televisivo montato per l'occasione. *Me the monster* prende forma a partire da una sorta di test psico-horror-attitudinale: attraverso un questionario compilato nel foyer, ogni spettatore è identificato in quanto specie mostruosa - si va dal vampiro al licantropo - e, aggregato ai suoi simili, viene messo a confronto con angosce personali e manie collettive. Tre telecamere, agendo dall'esterno, scovano volta per volta tra gli spettatori soggetti-prede, e proiettano in diretta su uno schermo centrale un montaggio ben riuscito di interventi degli attori e reazioni del pubblico, mantenendo un'atmosfera tra ironia e *suspance*. La moralina finale del quotidiano come mostruosità lascia però un po' a desiderare. Decisamente più interessante la proposta di *Kitchen*, ispirata all'omonimo video di Warhol. In una cucina, i quattro protagonisti parlano davanti a un caffè di tutto e di niente, giocando con

i cliché estetici e morali dei *fabulous Sixties*. Tutto accade, naturalmente, dietro le telecamere; qui però con qualche incursione tra il pubblico per commentare sarcasticamente dall'altro lato dello schermo. E soprattutto per prelevare qualche ignara vittima, chiamata a inserirsi nel gioco, a calcare il *plateau* guidata attraverso auricolari dagli attori, che si convertono in registi manipolatori. Un gioco di sostituzioni che tutto sommato offre alcuni spunti interessanti su cui riflettere, primo fra tutti la distanza creata dall'obiettivo della macchina da presa, che muta il ruolo del *performer* sul palco - si può davvero dire che sia sul palco? - nel momento in cui questi si sottopone a una serie di processi demistificatori, entrando e uscendo dalla "finzione" della ripresa video per approdare a quella del palcoscenico. Davide Carnevali

ME THE MONSTER (*Io, il mostro*), della compagnia Gob Squad. Suono di Sebastian Bark e Jeff McGrory. Video di Robert Shaw. Con Johanna Freiburg, Sean Patten, Berit Stumpf, Sarah Thom, Bastian Trost, Simon Will. Prod. Volksbühne im Prater, BERLINO.

GOB SQUAD'S KITCHEN (*YOU'VE NEVER HAD IT SO GOOD*) (*La cucina del Gob Squad - Non avete mai mangiato così bene*), della compagnia Gob Squad. Scene di Bert Neumann e Chasper Bertschinger. Suono di Jeff McGrory. Video di Miles Chalcraft. Con Johanna Freiburg, Sean Patten, Berit Stumpf, Sarah Thom, Bastian Trost, Simon Will. Prod. Gob Squad, BERLINO e NOTTINGHAM - Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz BERLINO - Donaufestival Niederösterreich, AUSTRIA - Nottingham Playhouse, REGNO UNITO.

In apertura la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz; in questa pag., l'insegna della Volksbühne im Prater, nella pag. seguente, la Schaubühne am Lehniner Platz.





motivi pop - a squarciare udito e vista dello spettatore, frammentando innanzitutto l'immagine e mantenendo il reale sotto la minaccia costante del grottesco. La presenza degli schermi, la simultaneità dell'azione su più livelli, diventano un paradosso: non si tratta più di guardare e ascoltare, ma di accettare una partecipazione che sebbene non sia fisica, è immediata e coinvolgente. È un intervento per empatia, dettato dalla densità di un'atmosfera consistente da cui è dura sottrarsi, ma che attori e pubblico condividono senza soffrirne il peso, perché anche la fatica diventa spasso.

Se la Schaubühne è forse ancora una sorta di faro isolato nell'Ovest, la Volksbühne è al centro di un vortice di centri istituzionali e sale alternative di ricchissimo interesse; l'Est, con i suoi lavori in corso, è più che mai riserva di idee, fucina di artisti - lo stesso Ostermeier ha compiuto qui la sua formazione. Ma Berlino è un travaso da città a città lasciato a metà, così che lo spettatore della Schaubühne e quello della Volksbühne, sebbene appartengano a classi distinte, non è detto che non si incontrino un giorno in questa, un giorno in quella. In questa fusione non completata, nel suo eclettismo, scoprono la ricchezza di due opzioni estetiche stridenti nel loro contrasto, ma complementari. E questo i due spettatori lo sanno bene, e ne approfittano. Anche perché non c'è ragione per cui non credere che quei due spettatori non siano due, ma lo stesso, eclettico, cittadino. ■

EIN SOMMERNACHTSTRAUM, da William Shakespeare. Drammaturgia di Marius von Mayenburg. Regia di Thomas Ostermeier. Coreografia di Constanza Macras. Scene di Jan Pappelbaum. Costumi di Ulrike Gutbrod. Luci di Erich Schneider. Musiche di R. Chris Dahlgren, Maurice de Martin, Alex Nowitz. Con Nabih Amaraoui, Robert Beyer, Lars Eidinger, Markus Gertken, Jörg Hartmann, Bettina Hoppe, Hyoung-Min Kim, Florencia Lamarca, Eva Meckbach, Alex Nowitz, Gail Sharrol Skrela, Rafael Stachowiak. Prod. Schaubühne am Lehniner Platz, BERLINO - Hellenic Festival, ATENE.

DER IDIOT, da Fëdor Dostoevskij. Adattamento e drammaturgia di Frank Castorf, Carl Hegemann, Jutta Wangemann. Regia di Frank Castorf. Scene e costumi di Bert Neumann. Luci di Lothar Baumgarte. Musiche di Sir Henry. Regia video di Jan Speckenbach. Con Martin Wuttke, Bernhard Schütz, Jeanette Spassova, Ulrich Voss, Joachim Tomaschewsky, Sophie Rois, Young-Shin Kim, Irina Potapenko, Lore Richter, Hendrik Arnt, Brigitte Cuvelier, Kurt Naumann, Herbert Fritsch, Alexander Scheer, Frank Büttner, Sir Henry, Antje Schulz. Prod. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, BERLINO.

TEATRO ELISEO

UNA SALA
NUOVA
LE EMOZIONI
DI SEMPRE

OTTOBRE 2007
APERTURA DELLA SALA
DELL'ELISEO
APPENA RISTRUTTURATA

PICCOLO ELISEO
PATRONI GRIFFI

MASSIMO WERTMÜLLER
ANNA FERRUZZO

A memoria
musiche originali dal vivo
Andrea Farri

DAVIDE ENIA
I capitoli dell'infanzia
scritto e diretto da Davide Enia
musiche originali dal vivo
Giulio Barocchieri e Rosario Punzo

MANUELA MANDRACCHIA
ALVIA REALE
SANDRA TOFFOLATTI
MARIANGELES TORRES
Roma ore 11
di Elio Petri
regia Mitiprete

ANDREA RIVERA
Prossime aperture
di Andrea Rivera e Lisa Lelli

VLADIMIR LUXURIA
Ora Daria
di Giordano Raggi
regia Enrico Maria Lamanna

LILIANA PAGANINI
A piedi nudi
di Dacia Maraini

**Les aventures
de Nathalie
Nicole Nicole**
di Marion Aubert
regia Marion Guerriero

Troia's discount
di Ricci/Forte
regia Stefano Ricci

AGNÈS SOURDILLON
La langue d'Anna
di Bernard Noël
regia Charles Tordjman

Il vicario
di Rolf Hochhuth
progetto M. Caccia M. Foschi
E. Roccaforte C. Spanò R. Tedesco
regia Rosario Tedesco

TERESA SAPONANGELO
Il mondo deve sapere
di Michela Murgia
regia David Emmer

TULLIO SOLENGHI
L'ultima radio
di Sabina Negrì
regia Marcello Cotugno

TEATRO ELISEO

TOSCA
Romana
Omaggio a Gabriella Ferri
di Roberto Agostini
direzione musicale R. Mascellino
regia Massimo Venturiello

REMO GIRONE
ANNAMARIA GUARNIERI
**Lunga giornata
verso la notte**
di Eugene O'Neill
regia Piero Maccarinelli

UGO PAGLIAI
Mandragola
di Niccolò Machiavelli
regia Marco Sciaccaluga

PAOLO BONACELLI
**Aldo Moro,
una tragedia italiana**
di Corrado Augias
e Vladimiro Polchi
regia Giorgio Ferrara

Noccioline - Peanuts
di Fausto Paravidino
regia Valerio Binasco

ALESSANDRO HABER
ROCCO PAPAEO
**È tempo
di miracoli e canzoni**
di Giovanni Veronesi
e Rocco Papaleo
regia Giovanni Veronesi

RAFFAELLA AZIM
La vedova scaltra
da testo Carlo Goldoni
regia Una Wertmüller
scene e costumi Enrico Job

FANNY ARDANT
L'adoration
di Jean-René Lemoine

ROSSANA CASALE
Circo Immaginario
diretto da Rossana Casale

ANDREA GIORDANA
Otello
di William Shakespeare
regia Giancarlo Sepe

GIULIANA LOJODICE
GALATEA RANZI
Il malinteso
di Albert Camus
regia Pietro Carriglio

NELLO MASCIA
ALVIA REALE
Il re muore
di Eugène Ionesco
regia Pietro Carriglio

donpasta.selecter
In the food for love
cucina, musica e nouveau cirque

ROSSELLA FALK
MADDALENA CRIPPA
Sinfonia d'autunno
di Ingmar Bergman
regia Maurizio Panici

BALLETTO CIVILE
Quasi liberi
coreografia Michela Lucenti

UMBERTO ORSINI
GIOVANNA MARINI
**La ballata
del carcere di Reading**
di Oscar Wilde
regia Elio De Capitani

STAGIONE 2007/2008

WWW.TEATROELISEO.IT

TEL. 06 4882114

VIA NAZIONALE 183 ROMA

LE PRODUZIONI

CTB Teatro Stabile di Brescia
Paola Mannoni e Ludovica Modugno in
L'UNA E L'ALTRA
di Botho Strauss • traduzione e regia di Cesare Lievi

Emilia Romagna Teatro Fondazione - CTB Teatro Stabile di Brescia
in corealizzazione con Théâtre de la Place - Liegi, Théâtre National de
Bretagne - Rennes in collaborazione con Mittelfest 2007

IL SACRO SEGNO DEI MOSTRI
ideazione e regia di Danio Manfredini

CTB Teatro Stabile di Brescia
in collaborazione con Le Belle Bandiere
HEDDA GABLER
di Henrik Ibsen • progetto, elaborazione drammaturgica
e regia di Elena Bucci e Marco Sgroso

Paola Mannoni in
LA BADANTE
testo e regia di Cesare Lievi

LE RIPRESE

CTB Teatro Stabile di Brescia
in collaborazione Cooperativa Teatro Laboratorio
EXTRACOM
testo e regia di Giacomo Gamba



centro teatrale bresciano
teatro stabile di brescia
direzione Cesare Lievi

contrada delle Basciche 32 - 25122 BRESCIA - Tel. 030 2928611 - Fax 030 293181
www.cbteatrostabile.it - organizzazione@cbteatrostabile.it

Teatro dell'Archivoltò
Fondazione

LE PRODUZIONI
STAGIONE 07.08

IL MONDO ALLA FINE DEL MONDO
DI LUIS SEPULVEDA

by arrangement with Literarische Agentur Dr. Peter Göttsch
Marion-Luh, Nicole Wille, K. Frankfurt am Main, Germany
con Giorgio Scaramuzzino
regia Giorgio Gallione

DIARIO MINIMO
DI UMBERTO ECO
con Rosanna Naddeo
e Giorgio Scaramuzzino
regia Giorgio Gallione

Teatro dell'Archivoltò
teatro stabile privato
p.zza Modena 3
16149 Genova
telefono 010.6592.1
fax 010.6592.224
teatro@archivoltò.it

UN CERTO SIGNOR G
DALL'OPERA
DI GIORGIO GABER
E SANDRO LUPORINI
con Neri Marcorè
al pianoforte Vicky Schaetzing
e Gloria Clemente
elab. musicale Paolo Silvestri
regia Giorgio Gallione

CAPO DI CHE?
LA POLITICA SPIEGATA
AI BAMBINI
con Giorgio Scaramuzzino
Elena Dragonetti e Fabrizio Matteini
testo e regia Giorgio Scaramuzzino

IL DIO BAMBINO
DI GIORGIO GABER
E SANDRO LUPORINI
con Eugenio Allegri
regia Giorgio Gallione

OCEANO MARE
LABORATORIO
DA ALESSANDRO
BARICCO
a cura di Malou Airaud
Giovanni Di Cicco
e Giorgio Gallione
musiche Stefano Bollani

www.archivoltò.it

LE PRODUZIONI DEL TEATRO STABILE DELL'UMBRIA



GIORGIO ALBERTAZZI in
MOBY DICK
DA HERMANN MELVILLE
ELAB. NE DRAMMATURGICA
FEDERICO BELLINI
REGIA ANTONIO LATELLA
IN COPRODUZIONE CON TEATRO DI ROMA



STUDIO SU MEDEA
ELABORAZIONE
DRAMMATURGICA
FEDERICO BELLINI
REGIA ANTONIO LATELLA



LAURA MARICONI in
LE LACRIME AMARE
DI PETRA VON KANT
DI RAINER WERNER FASSBINDER
REGIA ANTONIO LATELLA
IN COPRODUZIONE CON TEATRO STABILE
DI TORINO



PERICLE
DI WILLIAM SHAKESPEARE
PROGETTO THIERRY SALMON
REGIA ANTONIO LATELLA
IN COPRODUZIONE CON: CSS TEATRO STABILE
DI INNOVAZIONE DEL FVG (ITALIA), LA COMÉDIE
DE REIMS (FRANCE), MINISTÉRIO DA CULTURA-
INSTITUTO DAS ARTES (PORTUGALI), CENTRO
DRAMÁTICO DE ARAGÓN - DEPARTAMENT DEL
EDUCATION, CULTURA Y DEPORTE DEL
GOBIERNO DE ARAGÓN (ESPAÑA)



PURIFICATI
DI SARAH KANE
A CURA DI ANTONIO LATELLA



NUOVO SPETTACOLO
SCRITTO E INTERPRETATO
DA MICHELE BANDINI
E EMILIANO PERGOLARI

INFO
075 575421
WWW.TEATROSTABILE.UMBRIA.IT

mercadante
teatro stabile di napoli
stagione 07|08



FRIEDRICH SCHILLER ANDREA DEROSA ANNABONAUTO
FRÉDÉRIQUE LOLIEE ROBERTO SAVIANO MARIO GELARDI
IVAN CASTIGLIONE EDUARDO DE FILIPPO STEFANO MASSINI
SERGIO FANTONI OTTAVIA PICCOLO RODRIGO GARCIA
GIORGIO BARBERI CORSETTI TONY KUSHNER FERDINANDO BRUNI
ELIO DECAPITANI MARABARONTI ALFONSO SANTAGATA
CARLO GOLDONI TONI SERVILLO ANDREA RENZI TOMMASO RAGNO
PAOLO GRAZIOSI ENZO MOSCATO SPIROSCIMONE
FRANCESCO FRAMELI GIANFELICE IMPARATO ANTONCEHOV
MASSIMO CASTRI ELIO PETRI MANUELA MANDRACCHIA
ALVAREALE SANDRATOFFOLATTI MARIANGELESTORRES
LORENZO GLEIJESES JULIA VARLEY ARISTOFANE
SANDRO LOMBARDI FEDERICO TIEZZI LUCA DE BEI
GUSTAVE FLAUBERT MARIA PAIATO ARTURO CIRILLO
ANTONIO FLORIO HAROLD PINTER FAUSTO PARAVIDINO
GIUSEPPE BATTISTON HERMANN BROCH LUCARONCONI
MASSIMO DEFRANCOVICH MASSIMO POPOLIZIO GIOVANNI CRIPPA
DIEGO DESILVA VALERIA PARRELLA ANTONIO PASCALE
GIUSEPPE BERTOLUCCI LUIS AGROSSO MARINA CONFALONE
GOETHE EIMUNTAS NEKROSUS MASCIAMUS COPI
PAPPI CORSICATO IAJAFORTE CRISTINA DONADIO BERTOLT BRECHT
CRISTINA PEZZOLI ISADANI ELI DAVIDEMMER
TERESA SAPONANGELO TOLSTOJ MARCOSCIACALUGA
MARCO MARTINELLI DAVIDE IODICE MARIO MARTONE

perché il Teatro c'è

info: tel. 081 5513396 - www.teatrostabilenapoli.it





L'occasione, nel 2007, di un doppio anniversario (i 60 anni dalla fondazione del Piccolo e i 10 dalla morte di Giorgio Strehler), ci offre lo spunto per ripercorrere la storia del primo Stabile italiano, zigzagando tra memoria del passato, ma anche presente e futuro, incarnati dalla direzione ormai decennale di Sergio Escobar e Luca Ronconi. È un racconto, necessariamente parziale, che molto riguarda il "padre fondatore" del Piccolo: la sua formazione e i maestri, il metodo di lavoro, gli autori prediletti, gli spettacoli più importanti, i compagni di vita e di lavoro, il rapporto con la drammaturgia contemporanea e la fondazione della Scuola di Teatro.

Paolo Grassi e Giorgio Strehler, due giovani di ventotto e ventisei anni, uno di origine pugliese e l'altro triestino, riescono a ottenere dal Comune di Milano un teatrino sgangherato nel centro di Milano. Battezzato con il nome di Piccolo Teatro, viene inaugurato il 14 maggio 1947 con *L'albergo dei poveri* di Gorkij. La regia è di Strehler, a capo di una compagnia dove spiccano, tra gli altri, i nomi di Marcello Moretti, Lilla Brignone, Lia Zoppelli, Gianni Santuccio, Salvo Randone. Sono gli anni del Secondo dopoguerra e poi del boom economico. Il desiderio di rinascere, di costruire, di fare cultura è enorme e il Piccolo, primo Teatro Stabile d'Italia, diventa un punto di riferimento imprescindibile, e non solo per Milano. Fin dall'inizio, infatti, gli spettacoli, per merito di Grassi, riescono ad avere una diffusione nazionale ed extra-nazionale: un anelito europeista *ante litteram* di chi, già allora, credeva nel grande gioco del teatro come vettore di una comunicazione e di una fratellanza tra popoli. Idea di grande lungimiranza che porterà, nel 1987, alla fondazione dell'Unione dei Teatri d'Europa (Ute). Una storia lunga sessant'anni, a cui si intrecciano i dieci anni dalla scomparsa di Strehler. Abbiamo chiesto a Lamberto Puggelli, che al Piccolo fu giovanissimo spettatore, poi attore, assistente, regista e amico di Strehler, di raccontarcela.

HYSTRIO - Cosa ricorda dei primi dieci anni di vita del Piccolo Teatro? Quale rapporto si era creato tra il primo Stabile italiano e la città?

LAMBERTO PUGGELLI - Il mio primo ricordo di spettatore consapevole furono tre spettacoli, nella stagione '55-56, che segnarono la mia vita e il mio modo di essere nel teatro: *El nost Milan*, in cui quattro anni più tardi mi trovai ad avere una delle mie prime piccole parti d'attore, *L'opera da tre soldi*, che fu la prima lettura in chiave politica di un testo di Brecht, e *Dal tuo al mio* di Verga, per me fondamentale perché, per una serie di combinazioni, fu uno dei primi spettacoli che feci allo Stabile di Catania, con cui iniziai a collaborare nel 1976 e che oggi dirigo. In quei primi dieci anni di vita, tra il Piccolo e Milano scoppiò un vero amore, fin dal nome: Piccolo Teatro della Città di Milano. La sala di via Rovello era sempre esaurita, e da un pubblico eterogeneo. C'erano gli intellettuali, i critici e gli artisti che scoprivano un vero teatro d'arte, un genio della regia e una serietà organizzativa e intellettuale straordinaria. Poi c'era il filone della milanesità: il pugliese Grassi e il triestino Strehler, aiutati dalla milanesissima Vinchi, capirono che un teatro doveva affondare nella realtà storica e sociale della città. Per la prima volta, e qui entro nei meriti organizzativi di Grassi, si videro in sala classi sociali che prima non andavano a teatro.

Questa fu la vera rivoluzione. Il Piccolo divenne un teatro di tendenza, che non era assolutamente obiettivo e al di sopra della mischia, ebbe dei nemici e fu anche osteggiato proprio perché non era *super partes*. Era un teatro che amava confrontarsi con testi e tipologie di spettacoli, che affrontassero il rapporto dell'uomo con la società e con la Storia.

HY - E allora, forse, non fu un caso che, dopo *El nost Milan* arrivò *L'opera da tre soldi*...

L.P. - Forse fu anche un caso, ma le casualità si sposano sempre alle causalità. Quindi non era casuale il legame tra *El nost Milan* e *L'opera da tre soldi*, ma si scoprì solo dopo che il sottoproletariato milanese di fine '800 si era spostato nella Londra brechtiana. Non solo, anche in senso teatrale, si scoprì poi che l'approccio naturalistico al *Nost Milan*, successivamente definito "realismo poetico", teneva conto, dal momento che in quel periodo Strehler stava studiando Brecht, di certi straniamenti appunto brechtiani. Nel contempo, nell'*Opera da tre soldi*, traspariva una sorta di verismo alla Lukács derivato dal *Nost Milan*. In Strehler questi scambi erano frequenti. Per esempio l'accoppiamento Goldoni-Cechov. In un primo tempo fu accusato di fare Goldoni triste e serio come se fosse Cechov, perché ancora si prediligeva la vecchia immagine del Veneziano come buon papà sorridente, non problematico e privo di amarezze e fermenti sociali. Strehler, Visconti e Squarzina ci mostrarono, invece, un Goldoni diverso. E fu uno di quei casi in cui critici e studiosi andarono a rimorchio del teatro. Allo stesso modo, i suoi spettacoli cechoviani furono accusati di essere, non dico allegri e disincantati, ma pieni di quelle leggerezze che, per altro, lo stesso Cechov voleva, spesso entrando in conflitto con Stanislavskij. Anche *Coriolano* fu criticato dagli spettatori più retrivi perché era un modo troppo brechtiano di affrontare Shakespeare. Dal punto di vista teorico, ideologico e tecnico, i punti di riferimento fondamentali per Strehler furono non solo Copeau e Juvet, ma anche Stanislavskij e Brecht, che sentiva in un irrinunciabile rapporto di contrapposizione dialettica.

HY - Come lavorava Strehler alla costruzione di uno spettacolo? Scegliamone uno come esempio...

L.P. - Quello che vissi più intensamente fu *Re Lear*. A cominciare dalla traduzione, fatta a dieci mani da Strehler, Dalla Giacoma, Lunari, D'Amato e dal sottoscritto. Lavoravamo su tre traduzioni diverse, che confrontavamo, discutevamo e recitavamo insieme. Poi Strehler, di notte, si ribatteva a macchina tutto l'elaborato del giorno. Era un lavoro da bottega, serio e appassionante, eravamo in attività dodici ore al giorno. Per la scena, Frigerio aveva ideato una specie di tendone da circo gri-

PICCOLO + STREHLER =
60+10

a cura di Claudia Cannella

gio con un pavimento in gommapiuma dove ci si muoveva male, su quello aveva fatto montare su rotaie delle passerelle su cui viaggiavano i potenti, mentre il popolo camminava faticosamente nel fango. Quando Strehler la vide, si mise a urlare, diede due giorni di riposo agli attori e, provando insieme a noi, agli assistenti e ai tecnici sostituì questa scena "tecnologica" con una di atmosfera circense povera e instabile, fatta di

assi e sgabelli. Alle prove aveva la capacità di essere al contempo scientifico e di lasciare spazio alla fantasia, di buttare via e di ricominciare: non si affezionava in maniera astratta alle idee, ogni cosa doveva essere verificata. Con gli attori era ossessivo, ripeteva le stesse cose dieci volte, ma in questo modo impediva loro di sottrarsi alle sue indicazioni. Non stava mai seduto in poltrona, parlava sopra gli attori, recitava tutta la parte con loro

I 7 "comandamenti" del primo Stabile

Ecco i sette punti che componevano il "manifesto" programmatico del Piccolo Teatro, pubblicato su Il Politecnico, n. 35, gennaio-marzo 1947 a firma di Mario Apollonio, Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Virgilio Tosi:

1. Il teatro in platea. In altri tempi e in altre forme di vita sociale, il teatro ha cercato le sue origini e la sua giustificazione nella parola letteraria: il suo centro ideale era lo scrittorio dell'autore. In altri tempi e in altre forme è prevalso l'attore, e il suo centro era la ribalta. Non vogliamo, certo, per il gusto di improvvisar paradossi, togliere di mezzo l'immagine che il poeta, con le parole e con le didascalie, suggerisce alle realizzazioni future; e tanto meno far dell'attore solo un portavoce o solo uno strumento: anzi chiediamo tanto al poeta quanto all'attore di impegnarsi integralmente nella loro ricerca. Ma evitiamo che questa ricerca si arresti a un atto di sufficienza, che il poeta si contenti della sua parola e l'attore del suo gesto: la parola è il primo tempo, e il gesto il secondo di un processo che si perfeziona solo fra gli spettatori; e a loro tocca decidere se l'opera di teatro abbia o non abbia vita. Il centro di teatro siano dunque gli spettatori, coro tacito e intento.

2. Vogliamo dire qualcosa. Trasportare il teatro in platea significa, anche per i teatranti, prendersi la responsabilità di quello che sottopongono agli spettatori. Rifiutiamo gli esperimenti della letteratura pura. Rifiutiamo le decorazioni della pura scenografia. Rifiutiamo l'avvallo gratuito della moda. Rifiutiamo ogni concessione alla sensualità della folla. Rifiutiamo le frasi fatte, i luoghi comuni, il conformismo del costume politico e sociale. Chiediamo al coro la responsabilità della vita morale. Saremo dunque severi, escludendo ogni eclettismo verso forme vacue sia che appartengano al catalogo del passato, sia che le acclami la moda; e alla dignità che attribuiamo all'atto drammaturgico corrisponderà la dignità delle occasioni offerte dai testi e dallo spettacolo.

3. Italiani e forestieri. Non c'è bisogno di rivendicare un carattere nazionale a questo teatro: lo realizziamo infatti nella viva sostanza di una cerchia sociale che spontaneamente riconosce le comuni eredità della storia e del costume, quando si accinge ad integrarle in profondità. Anche se faremo appello a parole dette dapprima altrove ad altri popoli, realizzeremo il dato universalmente umano, che il quelle opere si rivela, nelle condizioni e nella situazione del nostro essere italiani. Non rinunzieremo ad arricchirci della universale ricchezza delle parole degli uomini: solo, la tradurremo fra noi, la porteremo fra noi. E per questo chiederemo al traduttore d'essere interprete, quasi secondo autore, poeta aggiunto a poeta.

4. I nuovi autori. Lamentiamo oggi l'assenza degli autori; e che, salve le debite eccezioni, gl'uni si allontanino dal teatro, gli altri accorrono al mestiere. Aperti alla nuova cultura, portando nelle opere di drammaturgia e di regia i frutti di un nuovo costume d'arte, di una sensibilità nuova, di un linguaggio nuovo, possiamo sperare che gli autori nuovi ci vengano incontro. Vogliamo predisporre per la nuova letteratura drammatica condizioni che potranno risultare insufficienti: che sono tuttavia necessarie.

5. Civiltà e spettacolo. Quando si chiede tutto, si deve essere pronti a dare tutto: perciò respingiamo l'idea, che tanto spesso si affaccia agli uomini di teatro, di rimediare con gli accorgimenti dell'arte alla insufficiente sostanza di un testo. Non solo aborriamo dalla vacuità decorata; ma alla verità drappeggiata sotto i fasti della retorica preferiamo la parola spoglia: pur sapendo che è una non facile rinunzia. Ma se detestiamo l'eccesso, ci guarderemo dal difetto: non chiederemo mai né a noi, né agli altri, di fidarsi delle proclamate intenzioni. Ciò che è inadeguato, in arte, è senz'altro brutto, dunque falso, dunque cattivo. Ma noi vorremmo, per questa via, influire sul costume del popolo, abituarlo a vigilare sul divario fra la parola e le intenzioni, abituarlo, o riabitarlo, alla dignità, alla coerenza, ad una integrità di vita che abolisca le lacune, le insufficienze, le approssimazioni.

6. Tecnica. Ogni programma presuppone un quantum di dilettantismo, ma alla prova dei fatti dimostreremo se saremo riusciti a calar le intenzioni nella viva forma. Vedrete allora in noi quello che, così parlando, forse non vi sembriamo: dei tecnici dello spettacolo; e non avremo rinunciato a nulla della dignità promessa; anzi l'avremo integrata.

7. Perché un piccolo teatro. È il limite che ci viene offerto, e imposto. Ma ci proponiamo di trovare anche in questo limite un'occasione felice. Dopo i bandi del teatro dei diecimila e il conformismo della propaganda, crediamo che sia tempo di sostituire il differenziato all'uniforme e lavorare in un primo tempo in profondità per potere, in un secondo tempo, guadagnare in estensione: forse il gruppo dei nostri spettatori diventerà un nucleo vivo di aggregazioni più vaste: se non c'inganniamo, ogni civiltà si attua lungo un processo d'integrazione che accosta gruppo a gruppo, ed è tanto ricca quanto è molteplice. Perciò recluteremo i nostri spettatori, quanto più è possibile, nelle scuole nelle maestranze, con forme d'abbonamento che sollecitino e aiutino l'assiduità dell'intesa. Non dunque teatro sperimentale, aperto sull'indefinito, sul possibile e sull'impossibile; e nemmeno teatro d'eccezione, chiuso in una cerchia d'iniziati. Ci sollecita l'ambizione d'essere esemplari: domani ogni Comune grande e piccolo potrebbe imitare il nostro "Piccolo Teatro"

spesso ad alta voce, spesso andando in scena. A volte gli attori si infastidivano, ma c'era qualcosa per cui medianicamente, nevroticamente li sorreggeva, li aiutava, respirava con loro. Ma non l'ho mai visto imporre un tono: l'interpretazione dell'attore era lasciata libera, non c'era un modo di recitare "alla Strehler", semmai c'era un modo strehleriano di pensare il teatro. C'era un gioco di scambio costante all'interno dell'équipe di lavoro. Strehler parlava in continuazione e, parlando, gli venivano le idee e le faceva venire agli altri. Per esempio, Carpi e Damiani: entro certi limiti sono stati influenzati da Strehler, ma si può anche dire il contrario, e cioè che le loro idee hanno contribuito in modo fondamentale al teatro strehleriano. Poi si sa, Strehler era uno specialista del turpiloquio, iracundo, ma capace di grandi recuperi. Con lui bisognava non offendersi, non serbare rancore, lui non ne serbava mai e sapeva fare in modo che anche gli altri non gliene serbassero: non c'era niente di più normale e di meno offensivo che essere mandati "a ffanculo" da Strehler.

HY - Mentre a Parigi gli studenti occupavano l'Odéon, costringendo alle dimissioni Jean-Louis Barrault, in via Rovello Strehler consumava la sua crisi nei confronti delle istituzioni, lasciando il Piccolo nel '68 e fondando il gruppo Teatro e Azione. Perché? Cosa accadde in quei quattro anni lontano dal Piccolo? Quali le ragioni del "ritorno a casa"?

L.P. - Il '68 mise in discussione tutto, anche il Piccolo Teatro. In Strehler, anche se non direttamente attaccato, si determinò comunque, in quanto rappresentante dell'establishment, un malessere. Diede le dimissioni, facendo ciò che molti auspicavano. Grassi rimase al Piccolo e propose in quegli anni cose molto interessanti dal punto di vista del repertorio, per esempio fece conoscere in Italia Chereau. Strehler si buttò nella mischia sessantottina, fondò la cooperativa Teatro e Azione e affrontò quello che allora si definiva un testo "impegnato", *La cantata di un mostro lusitano* di Weiss. Teatro e Azione fu un'esperienza terribilmente seria, ma con delle contraddizioni interne: da una parte il '68 e le cooperative come tentativo di condurre tutto in modo collettivo, dall'organizzazione agli aspetti artistici, dall'altra Strehler, che era accentratore e decisionista, che accettava sì le discussioni, ma non era certo un tipo assembleare. Nel '71 decise di rifare *L'albergo dei poveri* di Gorkij, che si intitolò *Nel fondo*. Era uno spettacolo molto bello, ma forse in anticipo sui tempi, un po' beckettiano, non ebbe un successo popolare straordinario, ma fu importantissimo perché conteneva le anticipazioni del suo futuro modo di fare teatro, di cui *Re Lear*, con cui ritornò al Piccolo nel '72 dopo lo scioglimento della cooperativa, è un esempio. La contraddizione tra un grande artista dalla natura "germanica", abituato ad avere intorno un organismo, anche organizzativo, di un certo tipo e il trovarsi in una situazione cooperativistica, incasinata, mediterranea, fece sì che il ritorno al Piccolo fosse a un certo punto naturale. Anche se la politica fece la sua parte, spingendo Grassi alla Scala, dove ci voleva una figura di elevata caratura per riempire il vuoto lasciato da Ghiringhelli.

HY - Che rapporto aveva Strehler con il teatro di ricerca proposto da Grotowski, Barba, Living Theatre e altri?

L.P. - Aveva enorme stima per alcuni suoi coetanei, come Peter Brook che, pur essendo molto avanti nella storia dello spettacolo, conservava del teatro una visione professionale



scientifica e artistica di grande competenza e artigianalità. Non ha mai amato il dilettantismo che, a volte, si annidava in sia pur interessanti spettacoli off. Ha sempre avuto rispetto per Costa, che sentiva come un maestro, Visconti, Bergman, Brook e, recentemente, Dodin, così come considerava una sorta di "figlio" Chereau. A Grotowski o Kantor si sentiva meno vicino. Li stimava, aveva la consapevolezza che la storia del teatro passava anche da loro e pur tuttavia non li sentiva come suoi fratelli di sangue. E poi lui si considerava un regista di ricerca, e secondo me lo era. Nel senso che non smise mai fino alla fine di ricercare adeguamenti e invenzioni tecniche, stilistiche e artistiche. Andava poco a teatro, ma era capace, anche solo guardando una foto, di stendere una recensione da critico acuto. Conosceva talmente il teatro che poteva parlare con relativa competenza anche di uno spettacolo che aveva visto poco o per nulla. Narra la leggenda che nemmeno vedesse i suoi di spettacoli: passava dalla balconata o dal fondo sala, ne vedeva un pezzo, andava via, sacramentava, ma comunque, anche grazie alla Vinchi e ai suoi assistenti, aveva un controllo totale. Oltre tutto era un pessimo spettatore, disturbava, commentava ad alta voce.

HY - Torniamo ai grandi autori del suo repertorio: Strehler e Pirandello, fu vero amore?

L.P. - Non era il suo autore. Prediletti, dal punto di vista sentimentale, erano Goldoni e Cechov, da quello ideologico, Brecht, mentre Shakespeare era come un padre che spiega e contiene tutto. Tra gli spettacoli pirandelliani memorabile, a mio avviso, c'è solo *Come tu mi vuoi*, per certe concomitanze, come la presenza attoriale di Andrea Jonasson e della cultura tedesca, che gli permetteva di sentirsi più vicino, in quel caso, allo spirito dell'Agrigentino. Ma, se non si può parlare di una sua fratellanza con Pirandello in generale, si può parlare di una sua fratellanza con *I giganti della montagna*, un testo che amava quanto quelli di Cechov, Goldoni e Shakespeare, perché era una storia pressoché autobiografica come *Re Lear*, *La tempesta* e altri: era la grande storia della sconfitta dell'arte. Sempre scattava in Strehler un'adesione sentimentale di tipo autobiografico, spesso in modo inconsapevole (il cogitore-

In apertura foto di gruppo della compagnia del Piccolo Teatro nell'aprile 1947, anno della fondazione (foto: Archivio fotografico del Piccolo Teatro); in questa pag. Lamberto Puggelli e Tino Carraro in *El nost Milan*, di Carlo Bertolazzi, regia di Strehler.

un testimone d'eccezione

GIORGIO, l'incontentabile fuochista amato "mostro" e maestro

Iniziai a frequentare il Piccolo a ventisette anni. Prima mi ero dovuto fare i ferri del mestiere a Roma, visto che mio padre aveva cercato di mettermi i bastoni fra le ruote in tutti i modi. Solo quando vide due mie regie, commentate da un semplice mugugno, decise di portarmi da Strehler. Era il 1957 e stava mettendo in scena *I Giacobini* di Zardi. Pur essendo abituato a certi contesti di elevato valore artistico, rimasi a bocca aperta di fronte alla complessità e alla profondità del lavoro di messinscena in tutte le sue componenti. E il pubblico rispondeva con entusiasmo, faceva lunghe file in biglietteria, era eterogeneo. Non veniva a teatro solo per il piacere di vedere un bello spettacolo, ma anche per un desiderio quasi "brechtiano" di capire, di conoscere, con quello spirito tipico da illuministi lombardi. E poi c'era Grassi: dicevano scherzosamente che il suo sogno era fare il capostazione per smistare i pullman che arrivavano dalla provincia carichi di "pubblico organizzato", una delle sue "invenzioni". Strehler era incontentabile, da quando l'ho conosciuto fino alla fine. Ha sempre litigato con gli attori, li teneva in prova fino alle cinque del mattino, arrivava a tirare le sedie, ma poi si abbracciavano. Anche se lo chiamavano "il mostro", poi gli volevano molto bene. Aveva infatti il dono, e il piacere, di tirar fuori da attori, assistenti e collaboratori quel misto di intelligenza critica, istinto e personalità che voleva sentire intorno a sé. Ed era sempre un po' indispettito e un po' divertito quando, proponendo una sua idea meditata o una intuizione improvvisa (e io so bene quanto il Maestro poteva essere insicuro in quei momenti...) sentiva reagire con dei «geniale! splendido! meraviglioso!» che chiudevano il dialogo - ed era grato quando il dialogo restava aperto e gli si fornivano altri punti di vista. Certo che - forse per il rapporto che aveva con mio padre (il celebre Sergio, n.d.r.), forse per avermi conosciuto da ragazzo e forse anche per la mia posizione di free-lance, spesso lontano a fare altre cose - aveva verso di me una confidenza e una familiarità da fratello maggiore. Se ci ripenso, forse è anche per questo che mi affidò il compito incredibile di andare in esplorazione dei sentieri drammaturgici del *Faust Parte II*. *Faust* era come fare *rafting* in gommone sui torrenti. La prima parte, infatti, ha un andamento lineare, la seconda è una spirale di enorme complessità, perché *Faust* ha alle calcagna Mefistofele così come Mefistofele ha alle calcagna *Faust*: potrebbero essere le due facce della stessa medaglia, idea che a Strehler piacque molto. Comunque so di dovere al flusso continuo di critica e pratica, alla *full immersion* nel teatro vissuta accanto a lui, se sono riuscito a ricostruire la percezione che avevo assorbito fin dall'infanzia sulle assi del palcoscenico: l'"unità del Teatro", organismo multiforme ma uno e indivisibile. Sviluppando così un'allergia verso tutte le dicotomie e le *querelles* inani, come "teatro d'immagine o teatro di parola", "teatro di testo o teatro d'azione", "prima la musica o prima la parola", "teatro classico o avanguardia" e via ghettizzando. Questo è un discorso che ho sviluppato per conto mio fino a questi quasi ottant'anni. Ma so benissimo che è una proiezione dell'insegnamento di Giorgio. C'era infine un punto di discussione che restava sempre aperto, quando lo pungolavo contestando sempre, con argomenti dotti o terra terra, la sua affermazione che il regista è «al servizio del testo». Per forza, avevo davanti la dimostrazione positiva che il regista «è l'autore dello spettacolo». In tutto questo (ma lo sanno tutti) aveva gran parte la sua indiscutibilmente sterminata esperienza tecnica e stilistica. Ho sempre trovato una continuità nelle sue funzioni di maestro, di fuochista

che buttava palate dentro la caldaia degli attori facendo correre la macchina, e di architetto autore dell'impalcatura dello spettacolo, di artigiano. Luci, costumi, scenografia, musica, vocalità, gestualità... andava sempre al punto e dava sicurezza a tutti. Aveva mille dubbi e si tormentava ma, quando arrivava a una scelta, quella era. *Gilberto Tofano*

Goldoni-Strehler delle *Baruffe*), in altri casi in modo dichiarato, come in *Elvira o la passione teatrale* o nel *Faust*.

HY - Proviamo ad approfondire le ragioni della lunga ricerca sul *Faust*...

L.P. - Per un teatrante, e specialmente per un teatrante permeato di cultura tedesca come Strehler, *Faust* è un punto di incontro obbligatorio, come hanno dimostrato più di recente anche Stein e Nekrosius. Questo perché, anche se non è un capolavoro di teatralità, tratta comunque uno dei grandi miti che dominano l'immaginario dei popoli. È evidente, inoltre, che, per un artista che si avvicinava alla vecchiaia, si trattava di una sorta di sfida e conteneva degli inequivocabili dati autobiografici, come la ricerca della giovinezza, ancora più complicata per un teatrante perché il teatro è un'arte fatta di attimi irripetibili, di magie impossibili da fermare nel tempo.

HY - Quale rapporto aveva Strehler con la drammaturgia italiana contemporanea?

L.P. - Se uno fa sei o sette spettacoli all'anno è quasi obbligatorio che almeno uno lo dedichi alla drammaturgia italiana contemporanea. Con il passare degli anni, diminuendo Strehler la frequenza delle sue regie, sempre più si indirizzò verso i grandi testi. E in un certo senso altri colleghi - come il sottoscritto, Enrico D'Amato o Carlo Battistoni - hanno svolto per lui, di fianco a lui e per il Piccolo Teatro quel tipo di ricerca. Per esempio, nel '73-74 toccò a me mettere in scena la novità italiana (*Barbablù* di Dursi), idem per l'inaugurazione del Teatro Studio nell'86-87 con *Igne Migne* di Campanelli. Non era questione di un suo disinteresse, ma di una scelta, perché non aveva tempo. Anzi, leggeva molto, scambiava opinioni, accarezzava spesso progetti come *Stadelmann* di Magris, che poi non riuscì a fare. Come gli infiniti progetti, i contratti firmati per il cinema e mai realizzati. D'altra parte un uomo del calibro di Strehler non poteva fare un filmetto mediocre. Forse non si sentiva sicuro di poter raggiungere certi risultati, aveva l'esigenza di corrispondere sempre a se stesso e quindi si confrontava, alla fine, solo con autori irrinunciabili, come Shakespeare e Goldoni, suoi compagni naturali.

HY - Come Mozart nella lirica. Che tracce lasciò il lavoro registico di Strehler in questo campo?

L.P. - Nel teatro di prosa Strehler è forse unico per ampiezza di arcata cronologica, per continuità di lavoro, per aver realizzato, con Grassi, delle vere e proprie rivoluzioni teatrali. Non so



se storicamente ebbe la stessa importanza nel teatro lirico, dove bisognava fare i conti con altre grosse personalità, come Callas e Visconti. Si ricorda, infatti, più *La traviata* di Visconti-Callas che *Il ratto del serraglio*, secondo me in assoluto lo spettacolo più straordinario diretto da Strehler. Oltre tutto, fino ai primi anni Settanta, non era così pacifica l'esistenza e la funzione della regia nella lirica, era ancora un fatto occasionale, di supporto. Grande merito quindi di Strehler, ma da condividere con altri, Visconti soprattutto, per aver fatto un'operazione di rottura con la tradizione.

HY - Nell'ultimo decennio, grosso modo nel periodo '87-97, il rapporto fra Strehler (e il Piccolo), la città, il pubblico e le istituzioni sembra irrimediabilmente logorato, perché?

L.P. - Il Piccolo Teatro era nato su una forte sintonia politica, sociale, e persino imprenditoriale con la città, e questo rap-

porto idilliaco andò avanti per parecchi decenni. Ma, a partire dagli anni '80, la città si è deteriorata in tutte le sue componenti, quindi anche nella gestione della cultura. Per giunta Strehler aveva capacità straordinarie nella direzione di un teatro, ma a condizione che la quotidianità fosse gestita da altri, Nina Vinchi *in primis*. L'avvento della tv privata, con quella pubblica che si accoda, fa iniziare la discesa verso il basso, la distruzione del tessuto sociale e culturale di una città che, per sua vocazione naturale, aveva sempre voglia di novità, era generosa e capace di accogliere tutti. Il successo del Piccolo Teatro di allora fu veramente da ripartire fra tutte le componenti della città, politiche, di governo, di opposizione, di diversa tendenza culturale. Le colpe di oggi, che non sono ovviamente solo della tv, ma forse anche dell'ineluttabilità della Storia, sono invece da dividere equamente tra il teatro e la città. *Claudia Cannella*

Il gioco dei potenti

Il "nuovo mago" di Salisburgo

Insignito dello scettro di Max Reinhardt, assediato dai giornalisti e dai fotografi schierati insieme alle cineprese lungo i cinquanta metri della balconata della Felsenreitschule, con 43 giorni di prove ininterrotte, Strehler con *Das Spiel der Machtigen* (*Il gioco dei potenti*), si impose come il massimo regista teatrale europeo al Festival di Salisburgo. Lo spettacolo che lui stesso aveva tratto dalla trilogia di *Enrico VI* di Shakespeare, andò in scena in due serate di cinque ore la prima e tre ore e mezzo la seconda, il 13 e 14 agosto 1973. Avevo trentatré anni, era il mio battesimo a fianco del regista. A Roma, dal '61 al '67 avevo visto *Vita di Galileo*, *Le baruffe chiozzotte* e *I Giganti della Montagna*, lo spettacolo per il quale l'avevo seguito a Milano. Quando mi chiamò al Piccolo per offrirmi di fare i costumi del *Gioco dei potenti* a Salisburgo, sapevo già che aveva iniziata la grande fase della piena maturità: la sua ricerca attraverso assi portanti (Pirandello, Goldoni, Shakespeare e Brecht) e la musica, lirica e moderna, ...e sapevo anche che *Il gioco*, presentato al Lirico nel 1965 gli era un po' sfuggito di mano. Il mio impegno sarebbe stato dunque, prima di tutto, di non deludere questo "grande" papà, ma anche di offrirgli la mia freschezza e il mio aiuto disinteressato per favorire al massimo il suo lavoro. Lo spettacolo di Salisburgo, salutato dai titoli delle testate europee (dall'Italia vennero solo Raul Radice del *Corriere della Sera* e Ludovico Mamprin del *Gazzettino*!) fu totalmente nuovo e diverso: lo spettacolo, su un grande ottagonone impiantato nella vecchia scuola di equitazione, in un lavoro di visionarietà teatrale in cui erano mescolate citazioni del *Galileo*, dei *Giganti*, del *Lear*, era un magistero di suoni, luci, vitalità; un microcosmo ironico e beffardo, umano e tragico recitato da 160 attori scelti fra i migliori di Francia e Germania. Strehler (salutato come il "nuovo mago" di Salisburgo), con mano ferrea, dirigeva in tedesco e miscelava sapientemente e coerentemente scuole e tecniche, voci e sensibilità - dalle undici di mattina alle dieci di sera -, che emergendo dal buio scoppiavano come fuochi d'artificio e si spegnevano inghiottiti dal grigio e dalle botole che si aprivano nel pavimento con secchi scatti metallici. Un'esperienza indimenticabile! Oltre venti minuti di applausi. Lo spettacolo fu replicato l'anno dopo e la Seconda Giornata andò al Burgtheater nel '75. Almeno dieci gli attori che non si possono tacere: Andrea Jonasson (che nel 1981 sposerà Giorgio Strehler), Michael Heltau, Rolf Boysen, Will Quadflieg, Siewgfried Lowitz, Maria Emo, Wolfgang Reichmann, Karl Paryla, Adolf Spalinger, Cristian Ghera. *Fabio Battistini*



Nella pag. precedente un momento delle prove del *Faust*; in questa pag. Rolf Boysen e Andrea Jonasson in *Il gioco dei potenti*, di Shakespeare a Salisburgo.



gli esordi

Nel laboratorio dell'apprendista stregone

di Andrea Nanni

Gli esordi di quello che nel giro di pochi anni sarebbe diventato il primo regista "stabile" nell'Italia del dopoguerra avvengono nel 1941, nella piccola fucina del Teatro Guf di Novara, all'insegna dell'oscurità, dell'amore per il mistero, per i contrasti inconciliabili, per gli squilibri, per l'enigmaticità del mito e della fiaba, per un teatro disumano e demiurgico. Tra un atto unico del Pirandello più visionario (*Sogno, ma forse no*) e un primo approccio al *Caligola* di Camus, con cui si imporrà a Milano nel 1946, il giovane Strehler sogna la tabula rasa, lasciandosi andare a dichiarazioni ben lontane da quelle più assennate - oggi si direbbe "politicamente corrette" - con cui, sotto la guida di Paolo Grassi, legherà il suo nome alla nascita del Piccolo Teatro di Milano. A differenza di Silvio D'Amico, arbitro e censore del neonato teatro di regia italiana, Strehler è convinto che «gesti, voci, luci, ribalta non sono i complementi di una letteratura. Il teatro è spettacolo. Essenzialmente spettacolo». I due hanno un comune amore per Jacques Copeau, ma mentre D'Amico ne apprezza il prosciugamento spettacolare e il rispetto letterale del testo, Strehler ne assorbe l'assolutismo apocalittico, la cura maniacale

del particolare. Ma a porre in aperto contrasto il giovane regista più promettente del momento e il grande patriarca della critica c'è di mezzo soprattutto la questione della tradizione, di cui Strehler vorrebbe disfarsi una volta per tutte, tanto da definirla «decadente» proprio mentre con questo aggettivo la critica italiana bolla qualsiasi tentativo d'innovazione. In un immaginario ritorno alle origini rituali e orfiche del teatro, basterà «un uomo solo e immobile nel mezzo di una platea». Il processo di decomposizione è troppo avanzato per cercare «il compromesso, la facile vittoria»: bisogna liberarsi dell'«enorme peso» della tradizione e «ricominciare da capo». Ma non è tutto. A differenza di gran parte degli intellettuali italiani (e tra questi c'è anche Grassi), Strehler diffida delle teorizzazioni e rivendica il diritto a sperimentarsi a partire dalla concretezza del lavoro scenico. In contrapposizione frontale con il clima dominante, il giovane regista triestino dichiara che «ammantare la regia di servizio, di modestia, renderla impersonale è segno soltanto di incertezza e d'incapacità».

La regia ha piuttosto il compito di fare del teatro un momento di rivelazione e conoscenza grazie all'opera di un regista-alchimista alle prese con una materia instabile e volatile, un mago in bilico tra fede (laica) e

La riflessione sul rapporto tra teatro e magia e l'idea del regista-alchimista in bilico tra fede (laica) e disperazione nel tentativo di domare una materia volatile attraversano tutto il percorso artistico di Strehler, fin dai primi allestimenti dei *Giganti della montagna* e della *Tempesta*

disperazione, urgenza di confronto e coscienza della marginalità. Come un corpo sottile «il teatro sfugge al catalogo, al modulo, alla classificazione. Segnarlo a una certezza sarebbe negarlo. Ma forse per un'arte non è il più triste destino entrare così senza rimedi nel mito». Viene in mente Anton Giulio Bragaglia e la sua concezione del teatro come «fatto magico», ma mentre la posizione bragagliana nasceva da una piena adesione alla cultura idealistica (con l'inevitabile svalutazione della perizia tecnica), Strehler è convinto che la magia del teatro possa nascere solo da una «nuova tecnica» da elaborare direttamente sul campo. Le prime riflessioni esplicite sul rapporto tra teatro e magia - tema che attraverserà ossessivamente tutta l'avventura teatrale del nostro regista - risalgono a un articolo del 1943 in cui viene stabilito un saldo collegamento tra due testi destinati a tornare più volte nel percorso registico strehleriano, *I giganti della montagna* di Pirandello e *La tempesta* di Shakespeare: in entrambi il mago «deve deporre il suo mantello d'infinito o la sua bacchetta magica per essere uomo». Non a caso, dopo una prima stagione in cui il tema teatro-magia viene appena sfiorato nel *Mago dei prodigi* di Calderon de la Barca (spettacolo sfortunato, ritmato da son tuosi cambi di scena e da esuberanti invenzioni mimiche che non mancano di sollevare le riprovazioni di una critica convinta che «un classico si difende e va difeso soprattutto nel testo, sulla parola»), il Piccolo apre la sua seconda stagione proprio con *I giganti della montagna* e la chiude idealmente con *La tempesta* andata in scena nel Giardino di Boboli per l'XI Maggio Fiorentino. La parabola pirandelliana diventa una fiaba teatrale sospesa nell'oscurità, tra «uno sbattere lento di morbidi panni leggerissimi, un nascere e sovrapporsi di luci variamente colorate, cadute da chissà dove, un intrecciarsi di arie che non sapevi se erano da sentire o da vedere, dove gli attori sembravano, a momenti, liberati dal peso dei loro corpi, restituiti davvero alla materia impalpabile e fluttuante dell'ambiente», come scrive Ivo Chiesa recensendo lo spettacolo su *Sipario*. Naturalmente la fiaba finisce inghiottita dal buio in cui Cotrone rimane solo a leggere l'abbozzo del finale lasciato da Pirandello, quasi un'anticipazione dell'amaro epilogo che chiuderà *La tempesta* fiorentina, con Prospero (e con lui tutta l'isola) inghiottito dalle tenebre dopo aver spezzato la bacchetta. Se la prima stagione del Piccolo si chiude con la messinscena di un testo incompiuto in quanto scritto in forma di canovaccio (*Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni, accolto con perplessità e riserve da una critica che lamenta mancanza di chiarezza e di eleganza, e soprattutto una concitazione ritmica giudicata eccessiva), la seconda stagione del primo Stabile nostrano si apre con un testo incompiuto in quanto materialmente non finito dall'autore. A questa ricerca di testi incompiuti, congeniali al regista proprio per i loro vuoti, afferisce anche la scelta di due opere shakespeariane dirette sempre nella stessa stagione (1947-48): *Riccardo II* e, appunto, *La tempesta*. Il vuoto che le contraddistingue è dato dall'assenza di incrostazioni interpretative provenienti dal repertorio ottocentesco, in quanto mai rappresentate in Italia fino a quel momento. Inseguendo il sogno della tabula rasa, Strehler mette in scena *Riccardo II* per reinventare un teatro di convenzione scandito da azioni e immagini di carattere fiabesco, libero dalle strettoie del realismo e dello psicologismo, segnato dalla messa a nudo dei meccanismi della finzione, in bilico tra incan-

to e disincanto, dove, per esempio, l'apparizione della luna è affidata a un servo di scena che sorregge un globo luminoso. Lo stesso procedimento di svelamento e di reinvenzione di un universo scenico dominato da leggi proprie è alla base dello spettacolo allestito in Boboli, una *Tempesta* che lo Strehler cosiddetto maturo liquiderà come «un'esperienza giovanile», frutto di certe «crisi demoniache» superate annegandosi «nella realtà storica, poetica, concreta del testo drammaturgico». Eppure la parentesi fiorentina non ha proprio l'aria di un pezzo d'occasione, almeno a giudicare dalla perfetta funzio-

I Giganti vincono sempre i Giganti perdono sempre

C'è un tema profondo, ricorrente, nella grande cultura greco-europea: quello dei mitici Giganti che vogliono impadronirsi del potere celeste, universale. Ma vengono sconfitti, proprio quando sembrano aver vinto. Questa radicata, inquietante presenza tocca l'ultimo Pirandello che in quest'opera incompiuta, la rappresenta nel teatro e nella poesia e la innesta dentro il tema più generale della Rappresentazione. Due mondi: gli Scalognati, che si pongono fuori dalla realtà perché si credono altri da quello che sono e perché la «società normale» non li vuole; i comici fuori dalla realtà perché «attori» e perché il pubblico non vuole accettare il loro messaggio, l'opera poetica che rappresentano. I due mondi si incontrano in una villa metafisica, un luogo non luogo in cui realtà e sogno si confondono. Ma a Ilse, l'attrice che brucia per il teatro, non basta: il Teatro e la sua Poesia devono essere dati al Mondo della Realtà, non restare Sogno. Fuori dal Sogno, la Realtà è ormai quella dei Giganti e dei loro servitori, gente che è diventata ottusa, che ha dimenticato il cuore, la bellezza. Gente che lavora per costruire, scavare, consumare. (...) I primi *Giganti* sono del 1947: quasi un presentimento. I secondi *Giganti* vanno in scena nel 1966 nel timore che, nonostante tanta «rivoluzione» giovanile intorno, il cammino della società degli uomini verso l'abbandono di ideali stesse subendo un'accelerazione ineluttabile. I nostri terzi *Giganti* sono quelli di oggi: tragicamente loro hanno vinto e - consapevolmente o inconsapevolmente - ci hanno travolti. E noi, noi non siamo più gli stessi, stiamo precipitando. Noi siamo, oggi, diventati figli e servi dei Giganti misteriosi che guidano la nostra vita in un crepuscolo sempre più universale dell'anima. (...) Non si tratta dunque di «rifare» per chissà quale inesistente comodità uno spettacolo di un lontano passato. Ma di riaffermare, ancora più tragicamente, con uno spettacolo di oggi, il grande smarrimento che ci circonda. Con una sola speranza: i Giganti hanno sempre vinto, ma hanno sempre perso, nel mito e nella storia. L'uomo, lui no, che non si è ancora definitivamente perduto. (...) (da *Note sparse*, di Giorgio Strehler, pubblicate sul programma di sala dell'edizione del 1994 de *I Giganti della montagna*)

In apertura Lilla Brignone in *La tempesta*, di Shakespeare, allestita ai Giardini di Boboli, a Firenze, nel 1948 (foto: Federica Pantellani); in questa pag. una scena di *I giganti della montagna*, nell'edizione 1966-67, di Pirandello (foto: Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano).



nalità e congruenza della messinscena in questione rispetto a una linea di ricerca che pone lo spettatore contemporaneamente dentro e fuori al meccanismo della finzione. Così il corteo dei portatori di fiaccole che aprono lo spettacolo per dare l'illusione della luce solare sembra discendere direttamente dal servo di scena che nel *Riccardo II* indicava l'ora notturna. E non è a caso che, invece di teatralizzare il giardino, Strehler scelga di sovrapporre alla Vasca dei Cigni del Giambologna un

impianto scenico sviluppato in verticale, caratterizzato da un forte impatto coloristico e da un'esibita artificialità denunciata da alberi nani di colore rosso o azzurro, enormi coralli e un prato dal verde per niente naturale. La convenzione dei massi e degli alberi finti ha dunque il sopravvento sulla scelta di potenziare la fascinazione naturale del luogo, creando un contrasto che rievoca antiche rappresentazioni di corte non per amor di filologia ma per sottolineare fin dal primo sguardo la

creazione di una convenzione del tutto autonoma rispetto al contesto. E per una volta - confermando come gli allestimenti di prosa del Maggio Fiorentino fossero considerati letteralmente d'eccezione - gran parte della critica lamenta la mancanza di «un clima più magico». Ma Strehler, più che a fare il verso al *Sogno di una notte di mezz'estate* messo in scena a Boboli da Max Reinhardt in occasione del I Maggio Musicale, è teso a insinuare un'ombra di dubbio sull'onnipotenza della magia teatrale, a evocare il fondo di angoscia che quella magia nasconde. Emblematica a questo proposito la scelta di rappresentare la scena della tempesta con il lento passaggio di una nave barocca sull'acqua immobile della vasca mentre l'equipaggio grida e corre da un capo all'altro dell'imbarcazione. Nessun critico pensò a un voluto effetto d'irrealtà, al tentativo di mostrare le azioni attraverso lo sguardo di Prospero, spingendo il pubblico a identificarsi con un mago in procinto di rinunciare ai propri poteri: tutti attribuirono a Strehler una malriuscita intenzione realistica che niente aveva a che fare con l'impianto dello spettacolo. Il prologo in mare divenne così una chiave non raccolta per penetrare in un teatro di convenzioni non convenzionali, a volte apertamente stridenti, come nel caso delle scelte musicali. Scartata sia la soluzione filologicamente corretta (le musiche di scena composte da Henry Purcell) sia quella di un commento appositamente creato per l'occasione, Strehler chiede a Fiorenzo Carpi di adattare alcuni brani di Domenico Scarlatti creando un falso stilistico accentuato dalla distorsione del suono dovuta al posizionamento degli strumentisti nel sottosuolo dell'isola. Già allora diviso tra un oscuro e profondo pessimismo e una volontaristica fede nei lumi della ragione, a cui la musica avrebbe dovuto alludere come l'eco di un nuovo mondo, il regista chiude lo spettacolo, come nei *Giganti*, con il buio che inghiotte il mago spodestato. Ma le inquietudini che attraversavano la partitura scenica dovevano essere ben nascoste sotto la superficie festosamente colorata di quello che dai più fu considerato solo un divertimento da corte rinascimentale, applaudito anche dal Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio Giulio Andreotti, giunto all'ultima replica e pronto a confermare, dopo la visione dello spettacolo, il sostegno del governo alle attività

L'ultima *Tempesta*

Di ogni sublime creazione della fantasia si è convinti che è facile, senza fatica per l'artista, senza fatica per chi se la gode: ecco, la prima impressione offerta da questo spettacolo è che Strehler se lo sia copiato da un leggerissimo sogno, dove tutto è semplice pure nel mistero, tutto è limpido pure nel caos dei segnali e dei segni. Uno stato di grazia, insomma, assolutamente speculare alla Grazia che Shakespeare suffuse nel suo manoscritto. E, tutto questo, da una accanita volontà di artigianato teatrale *a vista* come dire *badate* che i miracoli di Ariel che vola nell'aria, dell'Isola che geme nella burrasca, delle onde che dilagano in platea, *badate* che il prodigio è terreno, appartiene agli uomini, a una loro antica cultura fatta di corde, carrucole, leve, una cultura da carpentieri ma non meno stregonesca di quella cui si applica l'intellettuale Prospero, olimpico demiurgo della *Tempesta*. Teatro-teatro, dunque come consapevole rifugio estremo della fantasia insidiata dalla divulgazione di massa, teatro come ultima spelonca (e qui la spelonca boccascena è reggia) in cui l'archeologo futuro scoprirà i reperti di una umanità ancora capace di fabbricare sogni. Perché sia chiaro che di sogni fabbricati si tratta: l'attore che impersona Ariel (Giulia Lazzarini, così incantevole nel suo travestimento da clown infaticabile e dispettoso) non può "materialmente" volare e, se vola, è per virtù d'un cavetto d'acciaio che *noi*

commedianti sappiamo *leggere* come trucco meccanico ma anche come metafora della catena che trattiene lo spiritello ai comandi di Prospero; e la verga di Prospero, signori miei, così munifica di incantesimi, altro non è che un pezzetto di legno ma un legnetto che arriva da lontano a governare i sofisticati prodigi della *machinérie* barocca. E se un portellone si alza a scoprire una botola in cui far scomparire mantelli, spade e corone...sì, certo, quel buco può condurre all'inferno, ma perché non pensarlo come baule di antichi comici vagabondi? È qui, insomma, il fascino immenso di questo spettacolo: il suo trovarsi perennemente in bilico tra esoterismo e orgogliosa concretezza e sempre nella ironica certezza che il trucco c'è e si vede. Anzi, si "deve" vedere. Questo conduce direttamente a un felicissimo e sconsolato atto di modestia laica: siamo di effimera carne e i miracoli ce li dobbiamo fare da noi, Voltaire si avvicina. Questo, attraverso Shakespeare, ci racconta Giorgio Strehler riscontrando felicemente le sue idee nell'apporto prezioso di Luciano Damiani, scenografo e costumista, e di Fiorenzo Carpi, musicista: e di Tino Carraro, unico Prospero possibile in un contesto che reclama - intimità mescolati - furore e saggezza, distacco dal mondo e passione per la vita, ansia di verità e scetticismo. (...) (dalla recensione di Ghigo De Chiara, *Trionfo per "La tempesta" di Strehler*, pubblicata sull'*Avanti!*, 27-28 novembre 1983)



del Maggio Fiorentino.

Quel che è certo è che, nonostante l'incontro cruciale con Brecht, Strehler rimarrà sempre diviso tra logica ed entropia, senza mai riuscire a liberarsi di una stregonesca malinconia, magari celata da sfolgoranti monumentalità come nell'ultimo *Faust*. Nel frattempo sarà tornato sia sulla *Tempesta* (nel celeberrimo allestimento del 1978) che sui *Giganti* (nel 1966 e nel 1994). Ed è proprio nella messinscena del capolavoro incompiuto di Pirandello che il regista sembra dar voce più compiutamente alla sua originaria idea di teatro come spettacolo. Lo notò subito Ennio Flaiano, sottolineando come solo grazie al

lavoro di Strehler «un'opera la cui lettura ci aveva sempre lasciato insoddisfatti diventa finalmente teatro, un sogno chiaro e struggente in cui tutto (...) si fonde sotto la sua direzione "magica" per ricordare allo spettatore che il teatro è «una somma di artifici che chiede sempre e soltanto la nostra assoluta fede di bambini»». Ma Flaiano era un critico anomalo e anche lui malinconico, che dichiarava apertamente di amare la finzione, dato che «la vita la conosci bene, ti aspetta fuori, sai che non ti lascia e ti si ripropone come un piatto freddo e alla lunga incomprensibile». Anche l'apprendista stregone non deve aver mai smesso di pensarlo. ■

lo scenografo

Luciano Damiani genio solitario e libero

Luciano Damiani è morto il 20 giugno di quest'anno dopo una breve malattia del corpo le cui origini, credo, risiedevano profondamente in un animo provato da anni di lotte impari e solitarie per far vivere il suo Teatro di Documenti. Un teatro capolavoro costruito con la forza di uno - forza di testa e di braccia nel senso letterale del termine. Senza poltroncine vellutate né passatoie rosse, non un teatro, cioè, per deretani stanchi, ma per cerebri agili. Di antiche grotte secentesche scavate nel monte Testaccio, Damiani ne aveva fatto un miracolo di architettura strettamente imparentato con gli edifici teatrali rinascimentali. Perché Damiani era certo più vicino per sentire, per devozione all'arte, per completezza e versatilità di talento, e per genio e sacrificio di sé, ai maestri del Rinascimento che non agli artisti contemporanei. Eppure, lo splendore del Teatro di Documenti si accompagna a estrema semplicità e povertà di materiali, perché la bellezza non è sinonimo di lusso, né l'armonia di sfarzo. Il Teatro di Documenti è la manifestazione tangibile del pensiero di Damiani sul teatro, che già si esprimeva nelle sue scenografie; e rappresenta il vertice di un'evoluzione artistica che non si è mai allontanata da alcuni punti fermi. Cioè un teatro testardamente popolare, per tutti, un «teatro della partecipazione» in cui lo spazio non fosse diviso tra spettatore e attore, ma condiviso. Mi fa piacere scrivere di Damiani, anche se, parlandone all'interno di un dossier sul Piccolo Teatro di Milano, occorre fare delle precisazioni. Poiché c'è stata e c'è tuttora una spinta a fagocitare Damiani - e, in questo modo a ridurlo nella sua statura d'artista - applicandogli l'attributo di «scenografo del Piccolo», o peggio «scenografo di Strehler»: etichette a cui per amore di verità è giusto ribellarsi. Allievo di Morandi, Damiani progetta le prime scenografie per il Cut di Bologna e viene subito chiamato da Sandro Bolchi per disegnare le scene degli spettacoli della Soffitta. Il sodalizio artistico con Giorgio Strehler inizia nel 1952. *L'anima buona di Sezuan*, *Vita di Galileo* ed altri testi di Brecht, *El nost Milan* di Bertolazzi, *Il giardino dei ciliegi* di Cechov, *La tempesta* di Shakespeare, e i goldoniani *Il campiello* e *Le baruffe chiozzotte*, sono solo alcuni degli spettacoli che riscrivono la storia del teatro della seconda metà del '900. E se è indubbio che il lavoro al Piccolo Teatro dà a Damiani fama e riconoscimenti, è altrettanto certo che la storia del periodo d'oro del Piccolo la scrivono Strehler e Damiani. Il binomio Damiani-Strehler è stato uno dei più fruttiferi del teatro italiano del '900, perché l'apporto creativo e di ideazione era pari. Damiani e Strehler erano due grandi artisti che si complementavano perfettamente. Infatti la poesia a cui tendeva Strehler non ha mai raggiunto altezze così elevate, come nelle opere allestite insieme a Damiani. Straordinario anche il sodalizio con il direttore del Piccolo che doveva succedere a Strehler: Ronconi. A Vienna mettono in scena *Gli uccelli* e *Oresteia*, e poi a Venezia *Utopia* e ancora *Orfeo* e, per il bicentenario della Scala, *Don Carlo* di Verdi. Ma a suggellare un'intesa profonda e duratura doveva essere *Macbeth* per la Deutsche Oper di Berlino con Ronconi alla regia, Damiani scene e costumi, Giuseppe Sinopoli direttore d'orchestra. L'intesa artistica e umana è profonda; tornati a Roma i tre fondano l'associazione Amici del Teatro di Documenti che si occupa delle attività del teatro. La personalità artistica di Damiani è sfaccettata, complessa. Non è stato solo colui che ha rivoluzionato la scenografia del '900 ragionando sulla «strutturazione» dello spazio, così rendendola pienamente protagonista, non è stato «solo» il costumista, l'architetto, lo scrittore, ma anche un regista innovativo. Da ricordare, almeno, il suo *Frammenti di sipari*, in cui la sua biografia in equilibrio tra vita e teatro (due dimensioni che si sovrapponevano e confondevano in Damiani), era stata messa in scena con un gruppo di attori assai giovani: un modo di essere pedagogo davvero sul campo. In questi ultimi anni aveva intrapreso una innovativa sperimentazione registica in cui anche l'attore mutava il ruolo tradizionale di «impersonare un personaggio», innanzitutto perché nascondeva il viso dietro una maschera di cerone che gli sottraeva morfologia, espressione innata, sesso. Ma questo non per cancellare l'attore, ma per farne strumento drammaturgico neutro e tanto più potente. Damiani allestiva i suoi ultimi spettacoli con due cast contemporanei che agivano secondo coreografie al metronomo, suddividendosi o ripetendo le battute. Cioè: ancor più definito con una sorta di danza e di recitazione-canto, il teatro di prosa diventava splendida iperbole di se stesso. Stava lavorando a *La Strada* di Fellini e Pinelli, ma è arrivata la morte. Per me, Luciano Damiani era un amico, prima di un artista, un uomo integro e coerente, che non ha mai mercificato né talento né idee, una mosca bianca nel nostro paese imbastardito di opportunismo, in cui questa dote viene presa più per ingenuità che per levatura morale. Invece questa, tra tutte, è la prima lezione che ci ha dato. Ciao, Maestro. Anna Ceravolo



Nella pag. precedente, Giulia Lazzarini e Tino Carraro in *La tempesta*, di Shakespeare, nell'edizione del 1978 (foto: Tommaso Le Pera); in questa pag. un ritratto di Luciano Damiani.



il lavoro del regista

Per Giorgio Strehler, tra i padri fondatori del teatro di regia in Italia insieme a Visconti, tutto parte dalla lettura critica del testo e dalla sua storicizzazione, trasfigurate poi sulla scena in quell'equilibrio tra rappresentazione della realtà e astrazione poetica, tra ragione ed emozione, successivamente definito "realismo poetico" - Tecnica e alto artigianato: le lunghe prove, l'attenzione maniacale a tutte le componenti dello spettacolo, la direzione degli attori

UNA QUESTIONE DI "METODO"

di Paolo Bosisio

Solo nel secondo dopoguerra Luchino Visconti, sul fronte del teatro privato, e Giorgio Strehler su quello del teatro stabile pubblico (inaugurato con la fondazione del Piccolo di Milano nel 1947), aprono la strada a un moto di straordinario e vertiginoso rinnovamento che consente al nostro paese di riguadagnare il terreno perduto per porsi ai primi posti nella vicenda artistica del teatro mondiale. Visconti mostra di muoversi sulla pista del realismo, facendo tesoro dell'insegnamento stanislavskiano soprattutto nella direzione dell'attore, ma senza appiattirsi sulla banale accettazione del "metodo", guidato da una originalissima intelligenza e da una raffinata e personale cultura. Muovendo da presupposti non troppo dissimili, Strehler si discosta da uno stanislavskismo essenziale dopo i primissimi anni di esperienza per aprirsi a più complesse e composite esperienze. Fin dagli esordi, la regia è per Strehler la lettura critica, tendenzialmente obiettiva, di un testo drammaturgico,

attuata attraverso la "forma" dello spettacolo. Convinto che l'obiettività debba giungere fino alla disponibilità del regista a farsi da canto per assumere un atteggiamento il più possibile imparziale anche in contraddizione con certi propri convincimenti, Strehler respinge l'ipotesi di fornire del testo un'interpretazione fortemente soggettiva e tendenziosa, seppure magari estrosa e convincente. Egli è, infatti, convinto che «un testo non è quello che si vorrebbe fosse: è quello che è»: e proprio la scoperta o la riscoperta di «*quello che è*» sembra a Strehler il compito primario del regista, da realizzarsi magari raschiando lo strato di false interpretazioni precedenti, di tradizioni interpretative spesso del tutto immotivate che lo hanno ricoperto stratificandosi nel tempo fino a deformarne le sembianze originali. Basta una scorsa al catalogo drammaturgico cui Strehler ha attinto nella sua carriera per identificare alcuni filoni fondamentali e alcune fonti privilegiate alle quali egli si è specialmente adoperato proprio allo scopo di ritrovare una verità perduta. Goldoni, innanzitutto,

tanto rappresentato nei due secoli trascorsi, quanto sciaguratamente frainteso da esegeti e interpreti convinti di possederne il segreto e l'esclusiva, mentre ne perpetuavano una apocrifa chiave di lettura. Ma anche Pirandello, riletto da prospettive inedite, specialmente nel ripetuto accostamento a un'opera tarda, incompleta, incompiuta come *I giganti della montagna* cui Strehler ritorna tre volte in altrettante significative edizioni, specchio dell'evoluzione e del devastante declino della nostra cultura. E Shakespeare di cui, senza pretendere di ignorare la straordinaria tradizione interpretativa inglese, Strehler riaccosta i drammi storici, per esplodere negli indimenticabili allestimenti di *Re Lear* e *La tempesta*. Inediti assoluti o quasi come il Bertolazzi del *Nost Milan* che a Strehler deve il privilegio di essere stato affrancato dall'oblio, per aprirsi anche alle letture di altri interpreti. E ancora Cechov, riletto alla luce di Goldoni, come Goldoni era riletto alla luce di Cechov, in una dialettica continua che fonde gli esiti di successive approssimazioni a culture e poetiche in una stratificazione di impasti sempre nuovi eppure memori del passato.

Il "realismo poetico"

Il suo teatro viene così a configurarsi come un compromesso tra rappresentazione della realtà e astrazione poetica, tra ricerca critica e intuizione naturale, tra ragione e emozione. In tale contesto ogni scelta compiuta dal regista deve fondarsi su ragioni di tipo critico, storico, filologico che la innervano e la giustificano. In ciò distaccandosi con nettezza dai primi anticipatori della regia in Italia, Strehler ritiene che il regista non possa e non debba essere un mero "illustratore" dell'opera drammaturgia, un suo umile traduttore. A lui spetta il compito ben altrimenti impegnativo di assegnare all'andamento dello spettacolo un doppio percorso di leggibilità: a un primo e più esteriore livello, il regista deve ricostruire il testo, rispettandone la partitura e la sostanza, offrendone una verisimile traduzione scenica, e soprattutto storicizzandolo, ossia facendone il veicolo per comprendere la cultura e la civiltà che in esso si esprimono; a un secondo e più profondo livello, il regista deve sapere cogliere il nesso, non sempre immediatamente percepibile, tra il testo e l'attualità, soprattutto in termini socio-culturali. Sul palcoscenico tale percorso prende forma proprio attraverso gli interventi del regista il quale satura gli spazi lasciati vuoti dall'au-

tore del testo, mettendo a frutto la propria creatività critica e la propria capacità compositiva. Di qui scaturisce la definizione di "realismo poetico", da Strehler medesimo coniata a proposito della sua regia del *Campiello* (1973), ma efficacemente adottabile per la maggior parte della sua più matura produzione. Si può così riassumere forse l'intenzione principale dell'agire teatrale di Strehler: mettere in scena la realtà - anche dove essa appaia "brutta" - cercando di coglierne le valenze artistiche, attraverso la «grande poesia della scena», di volta in volta declinata sui versanti della rimembranza o dell'evocazione fantastica, scevra sempre, tuttavia, da gratuiti e virtuosistici intellettualismi. Se si cerca ora di analizzare il percorso creativo tipico di Strehler, anche allo scopo di coglierne le caratteristiche e i dati di continuità, si noterà come egli si accosti al testo drammaturgico, che è componente indispensabile di ogni sua regia, con un atteggiamento il più possibile scevro da preconcepite interpretazioni: «cerco a tutti i costi di essere come un ingenuo lettore che non ha saputo mai niente. Cerco di farmi stupire, di

El nost Milan trita realtà, non poesia

La Milano di Carlo Bertolazzi non ha niente a che fare con la Milano della Bella Epoca e con quella scapigliatura. (...) La Milano di Carlo Bertolazzi è realistica, trita, grigia; pesante, un po' sordida, nel lume dei lampioni a gas, sotto l'ombra di quei suoi primi fumi industriali. (...) nel teatro di Bertolazzi, specialmente quello dialettale e popolare della sua prima maniera, l'ambiente ha pure la sua importanza, si può dire anzi che l'ambiente è tutto. Così la suggestione immediata di questo *El nost Milan*, con il quale il Piccolo Teatro ha aperto la propria stagione - si tratta della prima parte del dittico che, con questo titolo, il Bertolazzi dedicò alla sua città - viene dall'ambiente. La storia, la cosiddetta trama è ben povera cosa. Siamo d'accordo dunque: l'ambiente, quell'umile paesaggio umano, la "povera gent", cui fanno contrasto, nella seconda parte del dittico *I sciori*. Ma in questo frammentario, in questo studio minuto della realtà ambientale, nel suo gusto per il piccolo schizzo, per il ritrattino triste o comico, e insomma, diciamo pure, nel suo inguaribile "bozzettismo" (andarsi a rileggere *Ona scena della vida*, *In verzee*, ecc.) sono anche i limiti di Carlo Bertolazzi. Che ora una moda registica senz'altro apprezzabile, nel senso dell'indagine retrospettiva, vada con una certa frequenza rispolverando i vecchi copioni, sta bene; ma non si voglia far passare, per cortesia, questo minore di prima dell'altra guerra per un grande scrittore trascurato, non si tiri in ballo il Porta, come si è fatto in una delle prose sul programma dello spettacolo; e, soprattutto non si metta in relazione la patetica polemica de *La povera gent* con i moti popolari del 1898 a Milano, con le famose fucilate e cariche di cavalleria del generale Bava-Beccaris. (...) Come s'è detto, non ha importanza la trama, ma la descrizione dell'ambiente: quel "Luna Park" miserevole ed equivoco, popolato di tipi tetri e buffi, di macchiette pittoresche, di ribattini perversi; quel refettorio popolare, coi suoi frequentatori quotidiani, l'odore delle minestre squallide; il sordido asilo notturno. E intorno, invisibile e presente, la vita di città, con la nebbia, il freddo, la stanchezza, le sirene degli opifici, il suono delle campane. Inevitabile il bozzettismo inalienabile, il pittoresco limitato e mordente; ma qua e là, buffi d'aria poetica, il gusto della stampa popolare, quel dissidio dei contrari - tipo ridi pagliaccio - che fa del Bertolazzi un piccolo scrittore autentico; e romantico, nonostante tutto quell'ostentato realismo. La regia di Giorgio Strehler ha cavato dal testo alquanto immobile - sembra impossibile, trattandosi del dialetto, ma è così - effetti e scorci suggestivi; ma forse i tempi sono stati troppo allentati, ci si è troppo preoccupati di costruire un'atmosfera poetica, anche quando non c'era che l'efficace rappresentazione di una trita realtà. (dalla recensione di Roberto De Monticelli, *El Nost Milan* di Carlo Bertolazzi, pubblicata su *La Patria*, 4 dicembre 1954)

In apertura Strehler durante le prove di *Elvira, o la passione teatrale*, di Louis Jouvet; in questa pag. una scena di *El nost Milan*, di Carlo Bertolazzi (foto: Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano).



farmi intrigare». E lo sforzo di non sapere nulla «è la cosa più difficile da ottenere, col sedimento culturale che abbiamo, con tutte le nostre passioni, le nostre letture, i nostri gusti».

Un'équipe di artigiani

Il percorso di inveramento del testo, attraverso il quale esso assume corpo e vita, trascorre per Strehler attraverso un consapevole e determinante sfruttamento dei differenti linguaggi della scena, sorretti da opportune conoscenze della tecnica: «...la correttezza di un certo spazio nel quale si agisce; la luce che dà l'ambiente esatto in cui l'azione si svolge (giorno/notte, interno/esterno); alcuni oggetti utili e maneggevoli (sedie e tavoli) che si costruiscono lentamente insieme per diventare poi un fatto che di per se stesso può avere anche valore estetico.» Sostenitore di un teatro colto e d'arte, Strehler ne enfatizza per paradosso il determinante ingrediente artigianale: «Nella tecnica io ho ottenuto nel mio teatro molti risultati di ammaestramento - quasi vorrei dire di condizionamento - involontario, per cui certe cose *con me* non si possono fare che in un certo modo». Muovendo da tali presupposti, il regista sembra dichiarare un debito importante nei confronti di coloro che forniscono un contributo creativo alla regia, che viene perciò a configurarsi come la *summa* di un lavoro tecnico e d'*équipe*. Solo attraverso il lavoro collettivo, duro e prolungato delle prove, nel

sinergico contributo di molti linguaggi e di molti esseri umani Strehler è convinto di poter giungere alla comprensione e all'interpretazione di un testo. Spazio e scenografia, costumi, musica, luci, movimenti di scena, sono gli ingredienti irrinunciabili degli impasti sempre nuovi entro cui germina la recitazione dell'attore e si condensa l'idea interpretativa della regia. Strehler descrive ai suoi collaboratori lo spettacolo che ha in mente, ma non procede per immagini precise, affidandosi piuttosto inizialmente a una descrizione suggestiva, per sensazioni. La trasformazione della sensazione in immagine spetta allo scenografo al quale è concessa, quindi, una grande libertà creativa. «Di solito - spiega il regista - fin dal primo giorno di prova, cominciamo a lavorare con spazi definiti, ma non definitivi, giacché è quasi certo che non rimarranno fino alla serata della prima rappresentazione». La realizzazione della scenografia è, infatti, per Strehler un *work in progress* ininterrotto: egli non si accontenta di un bozzetto, ma pretende una serie di successive elaborazioni che conducano man mano al progetto finale. Esso nasce e si costruisce nel corso delle prove con gli attori, veri protagonisti del teatro strehleriano. Analogamente Strehler giudica che i costumi non debbano essere elementi autonomi, bensì parte di un insieme organico composto di scene, luci, attori, musiche, situazioni, movimento. Anche i costumi si definiscono dunque nel corso delle prove, a partire da un'ipotesi iniziale in genere sufficientemente vaga da non risultare una soluzione, ma sufficientemente allusiva per mettere l'attore in una

Re Lear: dolenti clown per una tragedia beckettiana

La capitale trovata dello splendido *Re Lear* di Giorgio Strehler è l'identificazione del Matto con Cordelia (...). La determinazione dilata, in quel tetro viluppo, i motivi dell'amore filiale e paterno. Delle premure di Lear per il pagliaccio traluce, in questo spettacolo, la malinconia di un padre pentito per la figlia reietta. Sembra a tratti che il Matto sia una proiezione della memoria svampita del re che, in preda ai rimorsi, rivede Cordelia bambina (...). Così, nel torbido groppo di iniquità, in mezzo ai tranelli delle altre due figlie, latte di capra negra che filano il lino dell'ingratitude, il reciproco affetto di Cordelia e del padre rinsavito nella pazzia diventa l'unico argine, anche se inerme, al caparbio Nulla che intride l'intera tragedia. (...) Tino Carraro, calco di gesso farinoso su un tronco di rovere, corpo squadrato di patriarca con serto

regale, rende mirabilmente la dimensione di una bizzosa senilità, che sfuma man mano dagli umori collerici nella fuliggine della follia. Infiammabile, astioso, fumante recita con precipitose cadenze, scalcia, si aggira sparpiero, sollevando la tunica, si strappa di dosso il rosso manto pesante, restando come un vecchio da ospizio con le braccia nude (...). Il Gloster di Renato De Carmine sembra a momenti un alter ego del re. Bisogna vederli a confronto i due vecchi sbiancati e sbandati: il sovrano, mantello di stracci con una corona di carta, e il cieco dalle nere occhiaie, cavernose mascherone da quadro di Nolde. (...) La scenografia di Ezio Frigerio arieggia una vuota pista da circo e il sipario è un tendone, che all'inizio della seconda parte gli uragani rigonfiano. L'idea dello chapiteau immerso in una foschia primordiale, la pista coperta di sabbia che schizza sotto i piedi dei personaggi, i magri praticabili di assi da clowns e trampolini da acrobati, il piano inclinato della ribalta, da cui gli attori precipitano, a significare che dal maneggio del mondo si rotola nella voragine: questo introduce nella regia strehleriana quel sentore di Beckett, che Jan Kott avvertì nella tragedia di Shakespeare. (...) (dalla recensione di Angelo Maria Ripellino, *Un re da mezza quaresima*, pubblicata su *L'Espresso*, 3 dicembre 1972)

situazione psicologica capace di aiutarlo fin da subito nel suo lavoro creativo. Per Strehler, il costume giusto è quello che passa inosservato, ossia un segno discreto di fronte al quale non si senta il distacco creato da un costume teatrale. Allo stesso modo, dal punto di vista tecnico, Strehler esige una pulizia formale assoluta: non accetta un proiettore posizionato in modo impreciso, né un baffo di luce, né un fondale non perfettamente teso. E il lavoro delle tecniche avviene in parte prima dell'inizio delle prove, in parte durante il lavoro con gli attori. Strehler guida personalmente collaboratori artistici e tecnici nel corso di prove lunghe e meticolose a loro esclusivamente riservate. La musica costituisce per il regista un altro elemento guida della massima importanza. Strehler suggerisce un'idea a Fiorenzo Carpi (suo musicista per tutta la carriera) e aspetta di avere da lui una prima traccia regi-



strata per dare inizio alle prove. Naturalmente a volte la traccia iniziale non va bene o non va bene del tutto sicché viene in seguito modificata e magari rifatta più di una volta accompagnando lo svolgimento progressivo di tutto l'allestimento.

Il corpo a corpo con gli attori

Solo dopo che il lavoro tecnico-artistico (che per molti registi segue le prove con gli attori) è in stato avanzato, Strehler inizia le prove a tavolino. Così Strehler ricorda l'inizio di ogni allestimento, allorché si rivolge ai suoi attori e dice loro «quando è stato scritto il testo, come è stato scritto, che enigmi ci sono dentro, cosa ho capito un po', cosa non capisco per niente, perché più di così non posso, cosa dovremo scoprire insieme». Il lavoro prosegue leggendo, parlando, provando con la voce e la presenza viva dei differenti attori («con l'intelligente che ti dice la cosa intelligente e lo stupido che dice quella stupida che serve anch'essa») al fine di creare progressivamente attorno al testo un nucleo di idee che, di lì a poco, sarà messo in prova in palcoscenico. Il regista è convinto che gli attori non debbano essere passivi esecutori di ordini, mestieranti comodi, ma artisti messi sempre di fronte a un vuoto da colmare con la creatività e la fantasia: «Alcuni recepiscono, altri no. Ma quelli che ci stanno creano delle forze incredibili». Per passare alla fase successiva delle cosiddette prove «in piedi», Strehler esige inizialmente una scena vuota, pulita, in cui non ci siano attrezzi di scena o elementi dello spettacolo precedente, già illuminata secondo criteri determinati da ciò che si deve rappresentare e non, come in genere accade, con le sole luci di servizio. Quasi sempre il regista inizia a lavorare con le luci prima dell'inizio delle prove in palcoscenico, dedicando ore e ore a preparare con un piazzato una sola atmosfera. La luce è per lui un elemento che si modifica giorno, dopo giorno, nel corso delle prove, preesistendo a esse tuttavia in una forma larvale già a suo modo suggestiva e idonea a favorire il lavoro degli attori. Strehler non dirige gli attori da una poltrona in platea: «in genere vado dagli attori e con gesti li rallento, li incito, mostro un ritmo, una forma, faccio una cosa che non è proprio giusta, che posso fare io soltanto, che un altro non ha ragione di fare». Una tecnica complessa e persino dolorosa per gli attori che devono imparare a recitare mentre il regista li incalza da vicino con le parole (di un testo che egli non conosce mai a memoria, ma abbozza e improvvisa), con i versi, i movimenti del corpo. E se gli attori si interrompono per rispetto e per ascoltarlo meglio, Strehler si infuria e pretende che continuino. Se, invece, continuano, si infuria perché non lo ascoltano con sufficiente attenzione o non comprendono ciò che vuole. Una sorta di psicodramma inimitabile, pieno di fascino, arte, poesia, sapienza registica, intuizione interpretativa si consuma perciò giorno per giorno, ora per ora nel corso di prove estenuanti, la parte più creativa delle quali si risolve in un lunghissimo corpo a corpo fra regista e attori, da cui tutti escono stremati. Ma anche in tale esigenza competitiva e rituale si cela una parte del metodo di Strehler cui alcuni attori si piegarono fino ad annullarsi nel di lui magistero, senza mai essere indotti o costretti a rinunciare alla propria individualità, ad appiattirsi su un modello precostituito e riconoscibile. Tino Carraro, Valentina Cortese, Giulia Lazzarini, Franco Graziosi, Ferruccio Soleri, Andrea Jonasson - per citarne

solo alcuni - sono stati attori «strehleriani», ma non emuli banali di un suo modello di interpretazione, simili fra loro e ben distinti dal resto della compagine attorica italiana. Dopo la fase di improvvisazione, gli attori sono chiamati a ripetere esattamente ciò che hanno creato nelle prove precedenti, come vuole il teatro di regia: sotto la guida di Strehler si fissano gesti, posizioni, toni vocali, sguardi, «un lavoro noioso» ma necessario, come ammette lo stesso regista.

Il coraggio di rifare da capo

Progressivamente, attraverso costumi provvisori che diventano definitivi, melodie abbozzate che diventano complete, fondali che si definiscono illuminati da luci via via più suggestive, l'allestimento si avvia verso la fase conclusiva. Non sempre la soluzione si raggiunge rapidamente: «la parte più difficile di tale processo - annota Strehler - avviene quando, per intuizione o ragionamento, vedendo la storia che si è svolta per due terzi o tre quarti verso una certa sua completezza, ti accorgi che alcune cose forse non tengono più, oppure che hai esagerato in una certa direzione». In tale caso, il regista non esita a tornare indietro, a correggere, rifare, riprovare: tutto può essere modificato e può diventare migliore o peggiore, fino al momento in cui il sipario si alza per la prima volta di fronte agli spettatori. Negli ultimi dieci anni almeno, Strehler utilizza anzi un sistema che gli consente di collaudare il suo lavoro con la necessaria presenza del pubblico presentandolo per poche recite a fine stagione, per rimetterlo in prova e farlo debuttare definitivamente all'inizio della stagione successiva. Nel caso di Strehler, la prova generale non rappresenta una sorta di salto nel buio. Nel corso delle repliche dello spettacolo, Strehler non ammette improvvisazione, né variazioni seppur minime. Pur scrivendo «Ogni tanto li ripesco, faccio una prova, ma è molto difficile riprendere i cavalli che sono in corsa, perché poi ognuno ha una giustificazione. Comunque, li tengo solidi», Strehler non segue maniacalmente i suoi spettacoli, spiandoli sera per sera da un angolo della platea per poi scendere in camerino e riprendere gli attori su ogni minimo discostamento dalle linee fissate. Egli lascia i suoi spettacoli al loro destino, facendo capolino di raro in galleria per guardarli camminare da lontano, senza farsi scorgere e solo per qualche istante. Sa che i suoi attori non lo tradiscono perché sono consapevoli dell'unicità della ventura che ha consentito loro di lavorare con un maestro di inimitabile grandezza. ■

Nella pag. precedente Ottavia Piccolo e Tino Carraro nel *Re Lear*, di Shakespeare (foto: Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano); in questa pag. Strehler con Valentina Cortese durante le prove de *Il giardino dei ciliegi*, di Cechov.



Gor'kij e Cechov

Un Maestro per due autori la lezione di Stanislavskij



Consonanza di temi (la “moralità” del lavoro teatrale) e di repertorio fanno di Stanislavskij un punto di riferimento fondamentale, seppur vissuto in modo contraddittorio, nel lavoro registico di Strehler che, per ben due volte, metterà in scena sia *L'albergo dei poveri* sia *Il giardino dei ciliegi*

di Fausto Malcovati

In uno scritto intitolato *I miei maestri*, Strehler sostiene: «Forse i giovani d'oggi non vogliono più maestri. Sentono di non averne bisogno. Non vogliono “dover nulla” a nessuno. E forse proprio qui è uno dei primi segni che io sono ormai di un “mondo diverso”, di una “fase storica” diversa. Ma i maestri occorrono. Diversi, con “modi” e rapporti diversi da un tempo. Ma occorrono». Fra i suoi maestri, c'è anche Stanislavskij. «L'amore per un Maestro, il primo fondamentale Maestro di noi tutti, interpreti del teatro. Qualunque siano i nostri percorsi, le nostre cadenze. Persino quando siamo arrivati talvolta a essere “contro” Stanislavskij. Ma meglio sarebbe dire “contro” lo stanislavskismo. Un Maestro. E un amico. Lui è sempre con noi, su ogni scena del mondo». Con queste parole Strehler conclude la sua introduzione a *Il lavoro dell'attore sul*

personaggio, uscito quasi vent'anni fa. E sottolinea: «Oggi è semplicemente doveroso accostarsi - con umiltà ed obbiettività - alla fonte. Oggi non è la “mitologia” ad interessare - ma “l'uomo”. L'uomo e i suoi strumenti di lavoro. L'uomo e i suoi insegnamenti. Impartiti da un uomo a uomini - non da un santone a discepoli». C'è tra loro una straordinaria consonanza di temi, soprattutto quello della “moralità” del lavoro teatrale. «Io credo, come dicevano Stanislavskij e Brecht, a una “sincerità”, a una dignità del lavoro, a una “moralità del lavoro”. (...) Penso a un “atteggiamento morale” di fondo di fronte alla vita, a una *responsabilità* del vivere *con* gli altri, *accanto* agli altri. La responsabilità di ciò che si dice e si fa. (...) Io credo che un teatro, una qualsiasi opera d'arte porti la traccia di una *procedura morale*, insieme a quella poetica. Sono due unità inscindibili».

Consonanza di temi. Non solo: consonanza di repertorio. Fin dalla prima stagione, fin dal primo spettacolo, quell'*Albergo dei poveri* del 1947 che aveva trionfato al Teatro d'Arte quarantacinque anni prima, nel 1902, con la regia di Stanislavskij e Nemirovic. «Rivedendo oggi le fotografie - scrive di quello spettacolo d'esordio a vent'anni di distanza - ci par di ritrovare una commovente unità stilistica con la messinscena di Stanislavskij, un'unità di spirito tale da far supporre che avessimo visto le fotografie del suo spettacolo prima di preparare il nostro, e non dopo, come accadde in realtà». Gor'kij, anzitutto una scelta politica: a un anno dalla proclamazione della Repubblica, Strehler e Grassi vogliono aprire il loro teatro con un autore legato in modo inequivocabile alla loro fede socialista. Poi una scelta culturale: dopo anni di regime autarchico, un drammaturgo russo che è rappresentato in tutta Europa. Un modo esplicito per recuperare il tempo perduto. Lo scenografo Gianni Ratto crea un unico ambiente (in Gor'kij sono due): non c'è altra soluzione per un palcoscenico di sei metri e mezzo per quattro e mezzo. Una scena di rigoroso realismo: tuttavia il critico Raffaele Carrieri, citando la «diagonale di luce che attraversa tutto il sinistro mondo dei bassifondi», proveniente da una «finestrella arrampicata su un grande muro verdastro e livido», parla di visione caravaggesca. «Caravaggesco mi è sembrato anche tutto il dramma e simili, forse inconsapevolmente fraterni il Caravaggio e il Gorkij, il vagabondo pittore lombardo e il vagabondo scrittore russo». Lo spettacolo in generale ha un'ottima stampa. Orio Vergani è entusiasta: «Vorrei che tutti i teatri di Milano somigliassero a questo "Piccolo Teatro". Non per la capacità numerica della sala che è minima ma affettuosa. Qui non si tratta di spazi tirati col tirallinee. È lo spazio con cui si dà e si riceve. È lo spazio delle idee. Spazio di come queste idee sono attuate, servite, amate, comunicate. È lo spazio di come si vedono le cose dal di dentro. Lo spazio mentale del regista e lo spazio plastico dell'attore».

Ventitré anni dopo, uscito dal Piccolo Teatro per tentare una via autonoma, Strehler torna a Gor'kij, ma vuole allontanarsi dalla prima lettura, dagli echi del Teatro d'Arte, vuole dare ai bassifondi un'altra dimensione ideologica e teatrale. Cambia intanto il titolo, tornando all'originale *Nel fondo* voluto da Stanislavskij (Gor'kij preferiva *Nel fondo della vita*, *Na dne zizni*). Poi dichiara subito i suoi intenti registici: «Tentare un'interpretazione non naturalistica, non condotta sulla falsariga di Stanislavskij (...) ma non per questo, secondo un vecchio equivoco, antirealistica. Intendo qui per "realistica" la rappresentazione quanto più vasta della realtà molteplice, dialettica e contraddetta, della vita». Del testo gorkiano resta valida la polemica sociale innescata: «un vivente grido di ribellione negativa, con lampi e sguardi di una consapevolezza appena intravista, contro il mondo che non è "nel fondo". (...) L'uomo è "nel fondo", dunque, ma sa, in qualche modo sa, che quella non è "la" condizione umana, immutabile, senza fine, ma è "una" condizione umana, anzi disumana (...), è il prodotto assai concreto di una Struttura (o sistema, o come si voglia chiamarlo), costruita da altri uomini». Una Struttura che, a settant'anni di distanza, resiste nella sua perversa volontà di emarginare, respingere i più deboli "nel fondo", una Struttura contro cui la voce di Strehler si leva più forte che mai. Ma nel 1970 si aggiunge un nuovo motivo d'interesse per il testo gorkiano, che non poteva esistere nel 1947: è un testo dove domina «la Parola, la

Vita, la Rivolta», dove vengono difesi valori in cui il regista crede profondamente, in polemica con il teatro «dell'assurdo», con i «sicofanti del Nulla» (e il nome di Beckett viene fatto esplicitamente) che proclamano «il Silenzio, l'Immobilità, la Morte». Strehler fa del suo spettacolo un manifesto contro il nichilismo ideologico della corrente beckettiana: crede in Gor'kij, nel "populista" Gor'kij: *Nel fondo* è più *universale*, più *completamente umano* di molto teatro d'oggi che affronta una tematica dell'esistenza e ce ne rappresenta soltanto un aspetto, dandoci l'illusione e una specie di malata sicurezza che una parte - la più buia - sia invece il tutto dell'uomo. Quell'uomo che può anche stare nel famoso bidone di spazzatura della vita o vagolare in una landa deserta in un balbettio tragico, ma che porta con sé ricordo o speranza o certezza di un mondo diverso, migliore, soprattutto *possibile*. Nel nuovo spettacolo Strehler scompone e rimescola il testo, lo asciuga, toglie la divisione in atti, inventa con Frigerio una scena astratta, una pedana-ribalta che occupa tutto lo spazio scenico, con una grande stufa dalla strana sagoma irregolare, un siparietto brechtiano che separa spazi, discorsi, slanci, disperazioni. E fa risuonare con forza il monologo sull'uomo, che in fondo è la sua professione di fede umana e teatrale. «Mi piace il rapporto con gli esseri umani - afferma in un'intervista con il critico tedesco Melchinger - Amo il teatro perché è umano. Cosa c'è di più *direttamente* umano del teatro? Faccio il teatro perché è l'umano che si fa, ogni sera. (...) So che *devo* farlo, che *voglio* farlo e *voglio* farlo facendo entrare nel teatro tutto me stesso *uomo* politico e no, civile e no, ideologo, poeta, musicista, attore, non attore, pagliaccio, amante, critico, *me* insomma, con quello che sono e penso di essere e quello che penso e credo sia la vita».

Cechov, altro autore stanislavskiano per eccellenza. Altro testo due volte messo in scena a distanza di anni: *Il giardino dei ciliegi*. La prima edizione è del 1955 (ma nel 1948 Strehler aveva già affrontato *Il gabbiano*): Strehler racconta una società agli sgoccioli, lo sfacelo di una classe svagata, incapace, l'avvento di uomini nuovi pronti a speculare sul giardino bello, inutile, male amministrato, pronti a tagliarlo. Scenografia magnificamente realistica, raffinati interni borghesi: l'attenzione è concentrata sulle storie dei protagonisti, sulla loro parabola esistenziale destinata a concludersi sotto i colpi di scure. Un cast formidabile: Sarah Ferrati, Ljuba aristocratica e dura nella sua scriteriata cecità, Luigi Cimara disincantato, scettico, malinconico Gaev, Tino Carraro irruente, determinato Lopachin. Ma dell'esito

In apertura un'immagine di *Il giardino dei ciliegi*, di Cechov, (foto: Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano); in questa pag. una scena di *L'albergo dei poveri*, di Gor'kij (foto: Claudio Emmer); nella pag. seguente, Paolo Grassi e Nina Vinchi.



Strehler non è contento. «Ricordo nettamente la fine: i soliti applausi, anche molto calorosi mi parve, ma avevo un senso di profonda insoddisfazione dentro. La sensazione di aver appena sfiorato *Il giardino*, per stanchezza, inesperienza e mancanza di tempo. *Il giardino* fu allestito dopo la *Trilogia della villeggiatura*, dopo l'esplosione creativa della *Villeggiatura*, doveva essere la continuazione di un unico discorso sulla "fine" di una società, sul brivido della fine, e sui suoi presentimenti, in due particolari momenti della storia europea e del mondo. Ma arrivai alla seconda fase con il cuore un po' secco». Poi arriva la seconda versione nel 1974, nel secondo anno del suo ritorno al Piccolo. Perché ancora *Il giardino*? «Perché è un capolavoro. Perché ogni grande opera dell'intelletto, del cuore umano è sempre permanente. Io credo ai classici soltanto così: come scritti per l'oggi e per il domani. Il classico vero non passa. L'opera d'arte resta intatta, è lì e parla. È giusta, è necessaria, è presente, è attiva, è rivoluzionaria sempre, è sempre nella storia». Strehler sente questo nuovo *Giardino* vicino al *Lear*, che aveva segnato il suo rientro al Piccolo. «Il tempo, un'indagine sul tempo, sulle generazioni che passano, sulla storia che muta, sul mutamento, sul dolore che fa maturare. "Essere maturi è tutto" dice Edgard». Il nuovo *Giardino* segna, come per Gor'kij, un netto distacco dalla lettura stanislavskiana. «In realtà noi oggi stiamo rendendoci conto che bisogna tentare di rappresentare Cechov non sulla falsariga di Stanislavskij (e fu nostro compito conquistare questa dimensione), ma su un altro versante: quello più universale-simbolico, più aperto a sollecitazioni fantastiche». E inventa così il teorema delle tre scatole cinesi, la scatola del vero, della Storia e della vita: una dentro nell'altra per dar rilievo a tutte le valenze del testo. Il nuovo *Giardino* è tutte e tre le scatole, inscindibili: è una grande lezione sulla società che cambia, sulle classi che periscono, sul nuovo che irrompe aggressivo. Anche il giardino diventa parte di questo discorso: un giardino che c'è e non c'è, una sorta di grande, magico spazio immaginario che ondeggia sulla testa degli spettatori e tuttavia perde le foglie, ultimi frammenti di un mondo bianco, bello e finito. A cui succede, con prepotenza, un nuovo mondo che sa fare i conti. ■



Paolo Grassi

«Sono un uomo che è difficile schiacciare perché ho le mani pulite»

di Alberto Bentoglio

L'Italia impiega circa mezzo secolo per avere Teatri Stabili. Il primo è il Piccolo Teatro di Milano, nato nel 1947. Gli altri ne risultano una filiazione. L'attività di Paolo Grassi al Piccolo, nella quale è affiancato dalla segretaria (più tardi moglie) Nina Vinchi, la quale molto spesso si troverà ad attutire i contrasti tra due

forti personalità del direttore e del regista Giorgio Strehler, durerà venticinque anni e si svolgerà in modo frenetico sia all'interno del teatro, sia all'esterno, sotto forma di relazioni pubbliche con il mondo politico, culturale, delle altre realtà teatrali e artistiche, delle scuole, delle fabbriche e delle aziende, dei circoli, delle giurie dei premi teatrali. Grassi è «il coordinatore della cultura», «l'organizzatore illuminato», «il tessitore», «il più polemico, rumoroso, accanito uomo di teatro»; che appare sì inserito nella contemporaneità e, dunque, pieno di dubbi, ansie, incertezze ma anche deciso nel suo agire, teso a svegliare l'opinione pubblica, a formare

A Grassi, organizzatore illuminato e accanito uomo di teatro, si deve, in ugual misura che a Strehler, il successo del Piccolo - Tenacia, rigore morale, lavoro frenetico e capacità di relazionarsi con le realtà più diverse fecero di lui un riferimento imprescindibile nel panorama culturale di quegli anni e degli anni a venire

l'educazione dell'uomo attraverso il teatro, mentre il suo stesso teatro viene spesso accusato da quest'ultima di fare solo «dell'accademia, del ricamo». La presenza di Grassi è ovunque si parli di teatro, e si parli di organizzazione teatrale. Ma egli non crede «che il teatro debba avere le stesse caratteristiche di una stazione ferroviaria», soprattutto quello di prosa. Egli non ha mai creduto che la vita di un teatro debba essere gestita come quella di un apparato burocratico o militare in cui è prioritario l'asse organizzativo, anche se spesso l'hanno accusato di questo. «L'organizzazione - ripete più volte - non è e non deve essere un fine (...) se mai, consiste nell'essere dotati di strumenti che ti consentono di rispondere con efficienza organizzativa a quelle che sono le ragioni supreme per le quali si fa teatro. E che non sono quelle di rispettare un programma, bensì di fare un programma». Per attuare la cultura, attraverso lo strumento che, secondo Grassi, ancora può dare il maggior contributo, cioè il teatro, è così necessaria l'azione congiunta di diverse competenze. La creatività, l'iniziativa, le scelte, appartengono agli operatori culturali, cioè agli uomini di teatro; il dare ordine e forma al sistema creato spetta agli uomini legislativi; infine l'interesse per la vita e i problemi del teatro di prosa deve ormai coinvolgere sensibilmente e con competenze specifiche i Civici amministratori, gli Enti locali, i Partiti politici, non solo per difenderne i valori d'arte ma per i suoi ampi significati sociali nella collettività.

Dopo il Piccolo verranno la Scala e la Rai. Nel 1978, Paolo Grassi si è, nel frattempo, sposato con Nina Vinchi, testimone di tutte le sofferenze che in Rai gli derivavano sia dal disaccordo continuo con i membri del partito, in cui aveva fedelmente creduto, sia dal non vedere gli esiti concreti, tangibili del suo lavoro. Alla termine del suo mandato, egli torna così a Milano; diventa Presidente del Gruppo editoriale Electa, vivendo però «una sorta di malinconico prepensionamento (...) quasi come un sopravvissuto di un'altra epoca». La sua salute, da sempre minacciata da una cardiopatia ischemica e da problemi ai reni, si aggrava sino a condurlo ancora una volta alla Harley, una clinica specializzata di Londra, dove è operato al cuore ma subito dopo muore, il 14 marzo 1981. I funerali, si svolgono a Milano «per la regia di Strehler», il quale allestisce una «povera» camera ardente al Piccolo Teatro e, sulle note del *Requiem* di Mozart, legge l'ultima lunga lettera scritta all'amico dove ricorda e fa rivivere l'idea del loro sogno di un teatro umano e di una società più solidale, il progetto di un teatro fatto contro la solitudine che ha caratterizzato la sua vita di uomo «intransigente», «ingenuo», e che non sapeva adattarsi alla «sordida realtà».

A Milano, il 25 novembre 1980, presso la Fondazione «Corrente», Paolo Grassi, intervistato da Vittorio Fagone, ripercorre, in una conferenza fino a oggi inedita, alcune fra le tappe più significative della sua esperienza professionale. Ne proponiamo alcune «pillole politiche».

Nord, Sud e Dc - (...) Dopo il 1946, non ci fu più quello slancio perché - questa è una mia idea personale - il vento del Sud spazzò via tutto. Io sono stato sempre contrario all'arrivo dei funzionari dello Stato, ero favorevole al passaggio della Lombardia a Stato indipendente. Il risultato fu che di fronte all'entusiasmo (...) dei giovani la macchina inesorabile dello Stato è andata innanzi e ha macinato lentamente: il vento del Sud ha soppresso il vento del Nord. Tutti i nostri tentativi si sono ridotti, si sono raggruppati, e tutto è diventato, anziché un

fatto spontaneo, un fatto di difesa. Tanto è vero che lo stesso Piccolo Teatro nel 1947 fu già in un periodo di difesa, perché il Piccolo Teatro è nato ed è vissuto, almeno fino a quando l'ho diretto io, (quindi posso testimoniare in prima persona), è vissuto con l'ostilità della maggioranza dei cattolici milanesi, non si sa nemmeno perché, però ostili, ostili a fatti, non ostili per caso. Del resto, se il Piccolo si batte ancora oggi per cominciare ad avere la nuova sede dopo trentatré anni di vita, significa che ha pagato durissimamente la sua coerenza e la sua forma ideologica. (...)

1968-72 - (...) dal 1968 al 1972 dovetti fare il mio lavoro e anche quello di Strehler. (...) cito gli spettacoli che facemmo: *Visita alla prova dell'isola purpurea*, *Off Limits*, *La cimice*, *Ogni anno punto e da capo* di Eduardo e poi *Interrogatorio all'Avana* di Henzensberger e la *Lulù* di Wedekind, *Splendore e morte di Joaquín Murieta*, il *Toller* di Tankred Dorst (...) a mio avviso fu un repertorio valido, perché io pensai che, non essendovi più una grossa personalità che potesse rappresentare il Piccolo, era meglio distribuire il lavoro a Puecher, a Grüber, a Maiello, a Negrin, e poi anche a Eduardo, a Parenti, e poi a Chèreau, mantenendomi come elemento catalizzatore. E lo sono sempre stato. L'ho tenuto in pugno il Piccolo, con molte difficoltà, evidentemente, ma contro le invasioni. Io sono stato un grosso nemico del Sessantotto, lo devo dire, lo so che è un'affermazione impopolare (...).

La sinistra - (...) ho sempre pensato che un teatro che si dice popolare debba avere rapporti stretti, fraterni e unitari, con tutti i partiti della sinistra; è una concezione antica la mia, oggi superata dai fatti, superata da certi atteggiamenti di uno di questi partiti con il quale io non vado d'accordo, pur essendovi iscritto - anche questo è noto e stranoto quindi tanto vale dirlo -. Sono un uomo che è difficile schiacciare perché ho le mani pulite, questo lo dico chiaramente, ad alta voce perché non me ne vergogno, è una cosa che mi fa molto bene, perché non ho mai rubato, non ho mai fatto porcherie (...).

Il partito - Il Piccolo l'ho fatto io d'accordo con Strehler, con la Vinchi e con il consenso di Greppi, alla Scala sono stato chiamato da Ghiringhelli con il consenso di Aniasi; non sono mai andato al partito a prendere un «incarico». Mi sono sempre considerato un uomo di partito o, per lo meno, un uomo di sinistra, ma non ho mai chiesto di essere incanalato, non ho mai accettato soprattutto direttive, che fossero contrarie a quelli che sono i miei pensieri. Alla Rai viceversa sono andato perché un giorno venne l'onorevole Claudio Martelli da me e mi disse, a nome del segretario Bettino Craxi, : «Paolo, c'è la Rai per te». Io non avevo mai coltivato l'ambizione di andare alla Rai, io volevo morire o al Piccolo o alla Scala. (...)

La Scala e i fondi - (...) Noi alla Scala, credo, che diamo quindici, sedici miliardi all'anno, fate conto che l'Opéra di Parigi ne riceve trentacinque. Ma la cosa fondamentale è che in Francia l'Opéra prende trentacinque miliardi e poi c'è Bordeaux, c'è Marsiglia e basta, mentre in Italia noi dobbiamo sovvenzionare dieci enti lirici e questo è un errore, secondo me. È un discorso che può apparire razzista, ma non lo è. (...) La Scala è un teatro internazionale, gli altri sono teatri nazionali; basta, punto e basta. (...) ■



un caso unico

Da sessant'anni Arlecchino seduce le platee di tutto il mondo ed è diventato lo spettacolo-bandiera del Piccolo, ma anche di un modo di fare e di intendere il teatro. Vi si sono avvicendate generazioni di attori, molti dei quali provenienti dalla Scuola di Teatro, fondata da Strehler nel 1987, come l'autore di questo articolo

di Stefano de Luca

IL MISTERO DI ARLECCHINO

Sono seduto nel retropalco, il secondo atto è già cominciato da un pezzo. Il controfondale dell'Arlecchino, visto da dietro, è sporco, pieno di macchie e di rattoppi. Ma, illuminato alla giusta distanza da una doppia batteria di riflettori, si tinge di una splendida luce dorata. Come un tramonto. E vibra a ogni respiro degli attori e del pubblico, quasi respirasse insieme a loro. È così diverso dal lucido e perfetto fondale "strehleriano" che è visibile dal lato opposto. Bello sapere che quella perfezione, quel nitido cielo di teatro mostrato agli spettatori, si nutre della luce riflessa da questo vecchio straccio, che si gonfia - senza che nessuno possa vederlo, tranne me - come una magnifica vela dorata. Il palcoscenico è molto diverso, visto da questa parte. E insegna molte cose. Nel maggio 1947 Giorgio Strehler, in chiusura della prima stagione del Piccolo

Teatro di Milano, propone al pubblico *Arlecchino, servitore di due padroni*, di Carlo Goldoni (interprete di Arlecchino era allora Marcello Moretti, dal 1963 è Ferruccio Soleri). Sono passati sessant'anni e quello spettacolo, sopravvissuto al suo creatore e all'avvicinarsi di intere generazioni di attori, continua a incantare e a divertire i suoi spettatori in ogni parte del mondo. E proprio in questo momento, posso sentire la voce di Arlecchino impegnato nella celebre "scena del pranzo" dall'altro lato del fondale, insieme alle altre maschere. Sessant'anni sono un'enormità per uno spettacolo. Se pensiamo che oggi la grande maggioranza delle produzioni non vive che una sola stagione. Quando va bene. Si c o n t a n o



almeno dodici diverse edizioni di quest'opera che si è pian piano trasformata nella bandiera del Piccolo Teatro e, in fondo, di un modo di fare e di intendere il teatro. Già i soli numeri, pur nella loro freddezza, servono a dare un'idea delle dimensioni di questo "caso teatrale". Quaranta nazioni visitate in sessant'anni di rappresentazioni. Più di 180 città italiane toccate nelle tournées. Oltre 2500 recite. Impresa ardua, quella di svelare il mistero della fortuna e della longevità di questo spettacolo che costituisce un caso unico nella storia del teatro. Ci hanno provato invano in molti, e molto più autorevoli di me. Come è stato possibile tutto questo?

Io personalmente "vivo" l'*Arlecchino* dal 1987. Fin dai primi giorni di lezione nella sua Scuola di Teatro, Strehler proponeva, a noi giovani allievi del primo corso, il lavoro sull'*Arlecchino* come una sorta di *training* teatrale "totale". Corpo, voce, ritmo, presenza scenica, tutto in noi veniva messo a dura prova nell'affrontare questa forma di teatro così semplice e sofisticata allo stesso tempo. E con quali esempi! Guardavamo i "vecchi" recitare - Gianfranco Mauri, la Lazzarini, Graziosi, Dettori, Tedeschi - e assorbivamo come spugne i loro lazzi, i toni, gli atteggiamenti. Ci dannaamo a cercare di imitare l'inimitabile perfezione nell'uso della maschera di Ferruccio Soleri, che era anche nostro insegnante a Scuola. Sono ormai passati vent'anni da allora. E dieci dalla scomparsa del Maestro. Eppure l'*Arlecchino* è ancora in scena. E io qui, dietro al fondale, ad ascoltare le voci eterne delle maschere. Quanto aveva ragione Strehler quando parlava di questo spettacolo come di un "organismo vivente". Qualcosa dotato cioè quasi di una vita propria. Autonoma persino rispetto a quella infusagli dal suo creatore e dagli interpreti che si succedono nei vari ruoli. *Arlecchino* è una storia a sé. Come il costume di Arlecchino, come questo fondale, la storia di questo spettacolo sembra costruita da infiniti brandelli di vita di teatro. A tenere unito insieme il tutto c'è quella implacabile partitura dello spazio, vocale e ritmica che Strehler ha concepito e realizzato. E che potrebbe essere studiata come un testo fondamentale sulle leggi della regia teatrale. Ma *Arlecchino* è forse soprattutto una creazione umana collettiva. È il cristallizzarsi di gesti, toni, voci, lazzi, inventati in un tempo lunghissimo da un numero imprecisato di attori, che hanno contribuito a rendere unica questa esperienza teatrale. Basti pensare al Brighella di Franco Parenti, a quello di Gianfranco Mauri. E ora al Brighella di Enrico Bonavera.

Al Pantalone di Battistella, di Carraro, di Gianrico Tedeschi, di Ettore Conti. E ora di Giorgio Bongiovanni.

Al centro di questa creazione c'è, a partire dal 1967, anno in cui subentra a Marcello Moretti, Ferruccio Soleri. Come è possibile che un uomo che ha passato i settant'anni continui a recitare Arlecchino? Anche questo è uno dei misteri di questo spettacolo. Me lo domando proprio ora, ascoltando per l'ennesima volta il lazzo del "bodelin", il lucido e tremolante budino che Arlecchino divorerà alla fine del secondo atto. Anche questa, in fondo, è una lezione di vita e di teatro. Solo grazie a una infinita maestria, frutto di una ricerca costante, di un allenamento continuo e a una incredibile capacità di ottenere il massimo con il minimo sforzo. Sembra ormai quasi un illusionista, Soleri, capace di convincerci che il suo Arlecchino volteggi leggero nell'aria e guizzi da una quinta all'altra, anche spendendo un solo gesto misurato.

L'edizione ora in scena si riavvicina a quella del 1956, inventata

da Ezio Frigerio per il Festival di Edimburgo. Una piazza italiana dove sorge una piccola pedana con dei fondalini colorati. La prima versione di *Arlecchino* in cui Strehler introduceva la cornice realistica di una compagnia di Comici dell'Arte. Teatro nel teatro. Quella che presentiamo al pubblico oggi, questa sera, si riaggancia quindi alle radici della continua evoluzione di questo spettacolo, parallela alla ricerca registica e poetica di Strehler. Il realismo della cosiddetta "edizione dei carri" a Villa Litta, del 1963. Quella del 1977, illuminata dalla luce tremula di candele dell'Odeon di Parigi. Quella, spoglia e assoluta nella sua malinconia da crepuscolo dorato, dell'edizione che doveva segnare "l'Addio" e che invece ha portato alla versione coloratissima e vorticoso delle tre compagnie di giovani dell'"edizione del Buongiorno". La recita di stasera volge al termine. Adesso, ascoltando l'ultima battuta dello spettacolo, "Come va la faccenda?", mi pare di intuire che c'è un filo sottile, ma ininterrotto, che lega e unifica la storia di questo spettacolo attraverso gli anni. Una tradizione di lavoro teatrale. Nel 1947 un giovanissimo Strehler si lanciava alla riscoperta di una tradizione antica e perduta, quella della Commedia dell'Arte. Ma si trattava di una tradizione in fondo inesistente, di cui si era perduta ogni traccia. Una tradizione che Strehler in qualche modo inventa. O quanto meno re-inventa, insieme a Marcello Moretti. Codificando in principio la gestualità, la mimica del personaggio. Che verrà in seguito ancora maggiormente stilizzata e alleggerita

Le baruffe: uno scambio proficuo

Mettendo in scena *Le baruffe chiozzotte*, Giorgio Strehler ha chiarito con una certa brusca felicità i suoi rapporti con Goldoni; e bisogna dire che da questo chiarimento tutti e due ne escono migliori, cioè è chiaro che si sono scambiati quanto hanno di meglio: Goldoni la semplice chiarezza, Strehler il dubbio di una sana malinconia, col risultato che una commedia di povera gente, scritta duecento anni fa, in un dialetto quasi incomprensibile, diventa la commedia umana che rimpiangiamo, perché non ci appartiene più (...). È un Goldoni suonato al violoncello, ravvicinato alle nostre canine malinconie di cittadini incalliti. È un Goldoni che avanza senza scosse, senza intrighi o soluzioni da commedia, ma che a ogni scena si fa più chiaro e profondo, ripensato. Il dialetto... non so dirvi se gli attori parlassero un chiozzotto passabile o una qualche approssimazione veneto-romagnola; ma, così aspro eppure aperto a improvvise dolcezze, ecco che anche il dialetto contribuiva ad aumentare una sensazione di vita, misteriosa e definita, come le bellissime, scarse scene di Damiani, come le luci, ora sfioracchianti da finestre, ora incerte in una villa disabitata, ora crepuscolari su una laguna autunnale. (...) (dalla recensione di Ennio Flaiano, *Le baruffe chiozzotte* di Carlo Goldoni, pubblicata su *L'Europeo*, 24 gennaio 1965)

In apertura, l'*Arlecchino* di Ferruccio Soleri; in basso, da sinistra a destra, Marcello Moretti e Ferruccio Soleri; in questa pag. Tino Scotti e Gianni Garko in *Le baruffe chiozzotte*, di Goldoni; nella pag. seguente, una scena del *Campielo* nell'edizione del 1974 (foto: Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano).



dall'Arlecchino di Ferruccio Soleri. Gli interpreti di oggi sono eredi di questi sessant'anni di storia in cui battute, movimenti, toni, lazzi, sono passati da una generazione all'altra, modificandosi ma restando gli stessi. È davvero incredibile pensare che quel gesto, quel tono, il ritmo di quella tirata, sono stati compiuti da un attore vent'anni, trent'anni prima. E ancora più incredibile è osservare, sera dopo sera, l'efficacia immutata di quel ritmo, di quella pausa, di quella composizione. L'immutato stupore e divertimento del pubblico. Pubblico che proprio adesso – lo spettacolo è finito – sento applaudire gli attori, con calore. E zittirsi all'improvviso quando Ferruccio toglie la maschera e mostra finalmente il suo viso, e i capelli bianchi. Pubblico che sento ora tornare ad applaudire ancora più forte di prima, commosso e stupito dal mistero di Arlecchino. Dal mistero del Teatro. ■

Stefano de Luca, regista e attore, è stato allievo della Scuola di Teatro del Piccolo Teatro di Milano, dove si è diplomato nel 1990. È stato assistente di Giorgio Strehler in numerosi spettacoli, tra cui *Arlecchino, servitore di due padroni*, di cui, dal 2003, è responsabile della messinscena insieme a Ferruccio Soleri. www.stefanodeluca.it

Un Campiello cechoviano

Rituffandosi in Goldoni a undici anni di distanza dall'allestimento delle *Baruffe*, Giorgio Strehler ha rispettato con scrupolosa deontologia il tessuto filologico del *Campiello*; ha opportunamente preteso attori giovanissimi per personaggi adolescenti, ha puntigliosamente perseguito nella sua acuta intuizione critica che mira a togliere ogni incrostazione ottocentesca al modello, sfatando la limitativa leggenda del bonaccione papà Carletto, dell'accomodante faccendiere di palcoscenico, quasi la Riforma, con l'ostracismo alle maschere ormai consuete, fosse stato un gioco da Ridotto. Attento ai tempi autentici scanditi dal metronomo goldoniano, il regista triestino s'è lasciato peraltro tentare da toni eccessivi, esasperando il gran gridare delle comari, per controbilanciarli con improvvisi "lentissimi" in cui riaffiora quella compiacenza cechoviana che lo stesso Strehler aveva mostrato nel lontano allestimento della pur memorabile *Trilogia della villeggiatura*. Già avvertibile in svariati passaggi dalla più sguaiata allegria ad una malinconia romantica ignota al secolo dei lumi, questa sottile tentazione cechoviana è venuta prepotente alla ribalta in un finale che sembra strappare la brava Gasparina dal *Giardino dei ciliegi* per farla congedare dall'amato-odiato *Campiello* con straziati accenti, presaghi di chissà mai qual tragedia. (...) (dalla recensione di Gastone Geron, *Campiello sotto la neve*, pubblicata su *Il Giornale*, 7 giugno 1975)



Di tutti gli autori che Strehler amò maggiormente e affrontò ripetutamente nel corso della sua cinquantennale carriera - Shakespeare, Goldoni, Pirandello, Brecht - è solo quest'ultimo che il regista e direttore del Piccolo Teatro poté incontrare e con cui poté costruire un rapporto dal vivo. Il drammaturgo tedesco si pone dunque in una posizione particolare nell'esperienza teatrale di Strehler e non soltanto perché in lui trovò stimoli molto diversi da quelli attinti dagli altri - dallo Shakespeare *Übervater* amato ma temuto nella sua sterminatezza, dal Goldoni depositario di un'affinità elettiva solare ed affettuosa ancorché lucidamente segnata da uno sguardo critico al sociale, dal Pirandello quale Virgilio di una discesa negli inferi della mente e nell'intricato nesso tra artista e società -. Come punto di riferimento per una comprensione politica ma non ideologica della visione del mondo, Brecht offrì anche e soprattutto a Strehler la possibilità di un dialogo, di un'interazione concreta, che conferisce a questo rapporto una nota del tutto peculiare. E ancor più degna di nota è la qualità del rapporto che si venne a creare tra i due uomini di teatro. Fin dai primi anni del secondo dopoguerra, e dell'inizio dello studio di Brecht da parte di Strehler, la relazione si andò costruendo - dapprima solo sui libri - come naturalmente asimmetrica.

Scegliendo come punto di partenza dell'indagine il 1947, anno della fondazione del Piccolo Teatro e anno del ritorno in Europa di Brecht dall'esilio americano, i profili dei due uomini si dimostrano infatti segnati da uno scarto generazionale e di spessore artistico notevoli. Nonostante la poca fortuna incontrata da Brecht nei sei anni trascorsi negli Stati Uniti, al momento del suo rientro dapprima in Svizzera, all'età di 49 anni, e quindi a Berlino Est l'anno successivo, con la conseguente fondazione del Berliner Ensemble, la sua fama è solida, la sua produzione drammatica è ormai stratificata in opere fondamentali, la sua capacità come regista e capocomico indiscussa, i suoi postulati teorici per un teatro dal forte impegno socio-politico noti e già studiati. Nel 1947 Strehler è un giovane e promettente regista di 26 anni, che ha trovato in Paolo Grassi un compagno di strada congeniale, con cui tuttavia la costruzione di un teatro "per tutti" deve ancora dimostrare la propria validità nella realtà del lavoro quotidiano. La sua produzione teatrale è ancora compresa in un pugno di allestimenti, le sue riflessioni teoriche sono affidate ad un'attività pubblicistica limitata a pubblicazioni su giornali e riviste, come recensore di spettacoli e sostanzialmente come teatrante militante anche là dove si spinge in campo politico o ideale. Nonostante ciò, il rapporto che si crea tra Strehler e Brecht è segnato da un approccio dialettico quasi ignaro delle differenze di cui sopra. E non solo da parte del giovane regista. L'immenso pragmatismo del tedesco, unito a una sua profondissima quanto naturale comprensione del fenomeno teatrale, gli fanno riconoscere in Strehler un interlocutore non soltanto da prendere sul serio e dunque da ascoltare, ma anche da accettare appieno: «È probabilmente il miglior regista europeo» scriverà laconico nel 1956 a Ruth Berlau da Milano, dove aveva acconsentito ad assistere alla prima de *L'opera da tre soldi* firmata da Strehler, nonostante la salute già precaria, nonostante altri inviti analoghi e concomitanti, per debutti di allestimenti di suoi testi. Quel viaggio di Brecht nel capoluogo lombardo è per Strehler un punto di svolta. Per Brecht è l'ultimo viaggio all'estero. Già poco dopo il rientro in Germania Est, l'autore-regista-direttore del BE vede aggravarsi i suoi problemi di salute, deve interrompere le prove

Brecht/Strehler

27 domande per L'OPERA DA TRE SOLDI



rono muratore

di Flavia Foradini

per *Galileo* e non riesce a cominciare una cura programmata assieme al suo editore in Germania Ovest: lo stronca la morte il 14 agosto 1956.

L'opera da tre soldi milanese è per Strehler anche l'inizio di un percorso, un inizio assai più accidentato di quanto sia generalmente noto. L'idea di portare in scena Brecht è infatti assai precoce nella carriera registica di Strehler, ma su un palcoscenico il regista vi riuscirà solo nel 1955 con *La linea di condotta*, allestita con i diplomandi del corso per attori della Scuola di Teatro del Piccolo. Un'esperienza che da Strehler verrà definita come «primo esperimento brechtiano» e che gli attori ricorderanno come «uno splendido spettacolo messo in scena con assoluta parsimonia di mezzi, ma con rigorosa coerenza stilistica». Strehler giudicherà quell'allestimento come una preparazione al grande balzo sul palcoscenico professionale del Piccolo Teatro, con *L'opera da tre soldi* appunto. Che non fu tuttavia una «prima scelta». Per diversi anni Strehler e Grassi furono in

dubbio su quale testo portare in scena per primo in via Rovello: l'intento dei due teatranti era quello di iniziare per il pubblico italiano un percorso anche formativo all'interno dell'universo brechtiano e l'avvio doveva essere il migliore per garantire un proseguo. Da qui un avvicinamento carico di esitazioni. Il primo testo di cui il Piccolo Teatro chiede i diritti al Berliner Ensemble non è *L'opera da tre soldi*, bensì *Madre Coraggio*, nel 1951: che però verrà accantonata. Solo nel 1953 vengono chiesti per la prima volta i diritti per *L'opera da tre soldi*, da mettere in scena nella stagione '53-54. Ma la tournée sudamericana del Piccolo nel '54

fa rimandare il progetto. Tuttavia solo nel '55 si chiarirà che sarà il rifacimento brechtiano della *Beggar's Opera* e non l'originale inglese di John Gay, a essere la base di un allestimento di Strehler, di cui vengono rinnovati i diritti per la stagione '55-56. A metà degli anni '50 Strehler si dispone dunque a studiare attentamente la commedia di Brecht come «il testo più opportuno per avvicinare noi stessi, attori, tecnici e

Solo a metà degli anni '50 Strehler e Grassi decidono, dopo varie esitazioni, che sarà *L'opera da tre soldi* il primo testo brechtiano ad andare in scena al Piccolo. Ma il regista sente il bisogno di confrontarsi con l'autore e va a Berlino per «vivisezionare» la commedia con Brecht in persona, che verrà poi a Milano per la «prima», rimanendo entusiasta del lavoro di quel giovane determinato, ma mai sottomesso

pubblico al teatro di Brecht». Ma individua nell'opera neri «ideologici ed estetici» e ne mette a nudo le difficoltà di riallestimento: gli anni '50 non sono il 1928, anno in cui aveva debuttato *L'opera da tre soldi* a Berlino. Il riferimento all'Inghilterra vittoriana non è più pregnante: ora i destini economici del mondo si tessono negli Stati Uniti. Strehler pensa dunque a una nuova ambientazione,

ma anche a piccoli interventi drammaturgici, a una attualizzazione che renderebbe necessario un nuovo prologo. Ed è poi davvero necessaria una recitazione epica?: gli attori italiani sono quanto di più lontano da quel tipo di rappresentazione. Ha bisogno di parlarne con l'autore, di chiedere il suo parere. Le prove devono cominciare presto, bisogna fare chiarezza.

Galileo: una battaglia epica

All'indomani della prima di *Galileo* mi arrivò un telegramma rosso, grande così, che mi chiedeva perentoriamente, firmato da lui come vicesindaco (Luigi Meda, democristiano, n.d.r.), di tagliare quattro scene, altrimenti lo spettacolo non avrebbe potuto stare in palcoscenico. Contemporaneamente Monsignor Agustoni - qui faccio i nomi - Presidente del collegio dei parroci di Milano, si rivolgeva per iscritto al sindaco Gino Cassinis, che si comportò splendidamente in questa vicenda, (...) chiedendo la soppressione dello spettacolo. Contemporaneamente, l'ingegner Giambelli, capogruppo della Democrazia Cristiana, chiese al sindaco la soppressione dello spettacolo, quindi noi eravamo con le spalle al muro (...). ebbi la fortuna di imbattermi in un padre gesuita, (...) il quale capì e trovò degli accorgimenti. (...) Dopodiché eravamo in ginocchio perché le casse del Comune non intervennero più per il Piccolo. Il giorno 25 aprile (...) andai a supplicare un amico, il quale aveva due banche e gli dissi: «Senti, puoi farmi fare un castello (fido accordato da una banca, n.d.r.) perché io con il Piccolo sono a terra, sono finito, sono un uomo sconfitto». E questo amico non solo non mi fece il castello, ma firmò un assegno, allora, di lire trenta milioni, e mi disse: «Fanne quello che vuoi, difenditi subito, attacca». Un amico che non è un uomo di sinistra, è un uomo di centro, diciamo, un uomo al quale io debbo tuttora una grande riconoscenza. Io telefonai a Nina, impazzito, potete immaginare trenta milioni di allora in tasca, la certezza di battere chiunque, la forza ritrovata per andare avanti! E noi andammo avanti e vincemmo la battaglia di *Galileo*. (...) (dall'intervista, inedita, a Paolo Grassi realizzata da Vittorio Fagone a Milano, il 25 novembre 1980, presso la Fondazione "Corrente")

(...) Strehler si è tenuto a una poetica interpretazione dello stile epico: ha isolato cioè ogni battuta in un silenzio, carico di risonanze, che era anche un vasto margine bianco lasciato alla riflessione e alla recettività degli spettatori, al loro lavoro critico, al loro apporto individuale. (...) Essenziale è stata la collaborazione col regista del creatore delle scene e dei costumi, Luciano Damiani. Quegli elementi scenici puramente allusivi, non realistici, che, con le loro misure ridotte, mettevano in risalto statura e rapporti dei personaggi, davano un alone poetico al rigido criterio di convenzionalità del teatro brechtiano; erano, coi loro toni astratti, bianchi e grigi, decisamente contro l'illusione; mentre invece i costumi, splendidi, curati in ogni particolare, avevano una precisa funzione realistica, revocatrice di quel Seicento fastoso e straccione, dominato dalla Controriforma e già toccato da un'alba preilluministica, rigido nella visione aristotelica e vitalmente dinamico e passionale nella ricerca del nuovo. E come legano perfettamente i vari quadri le musiche di Hans Eisler, interpretate con casta poeticità da tre bambini cantori. Viene da esse sottolineata la progressione interna dell'opera, le cui scene potrebbero stare anche autonome, ognuna per sé, perché ognuna spiega e illumina una diversa faccia del problema storico, scientifico e morale posto dalla rivoluzione galileiana al centro del secolo. Ma, messe una sull'altra, formano un potente e unitario blocco drammatico. (...) E il Buazzelli ha spietatamente raccontato il suo personaggio con un'arte tutta fatta di forza e di levità, di distacco, di una specie di crudele dolcezza. Ma quel che ci pare abbia reso meglio in questa sua grande pagina interpretativa è il senso della solitudine di Galilei; di Galilei solo sotto le sue stelle, luminose certezze, alti specchi della ragione; solo con la lucida consapevolezza delle sue responsabilità e colpe. (dalla recensione di

Roberto De Monticelli, *Strehler trasforma la ragione in emozione poetica*, pubblicata su *Il Giorno*, 23 aprile 1963)

In apertura, il manifesto dell'*Opera da tre soldi*, di Brecht per l'edizione del 1958; in questa pag. Tino Buazzelli e Walter Festari in *Vita di Galileo*, di Brecht (foto: Mario Mulas); nella pag. seguente, Strehler durante una lezione alla Scuola di Teatro del Piccolo Teatro di Milano.

Esamineremo il dramma di Bertolt Brecht, andato in scena al Piccolo Teatro di Milano, con la massima freddezza. Questa *Vita di Galileo* è, infatti, opera, che può provocare pericolose deviazioni nel criticismo contenutistico o anche, sul piano umano, reazioni falsate da un fraintendimento dei contenuti stessi. L'opera non è una biografia di Galileo e non è una rievocazione storica delle sue traversie con l'Inquisizione. Si concretizza, necessariamente, in una interpretazione ed un giudizio di entrambi, ma il fine non è di assidersi con compiacimento sul risultato dell'analisi e sulla efficacia rappresentativa di un ambiente, recuperato per magistero di rievocazione ed offerto al piacere pubblico. Ciò le evita di essere un'opera anticlericale, pur nella impietosa descrizione, che è soprattutto, di un atteggiamento mentale, quale poté allora riscontrarsi, e quale nei secoli si è variamente determinato, in luoghi e presso istituzioni diverse. (...) *Vita di Galileo* pone il problema della responsabilità dello scienziato di fronte ai suoi fratelli, e del ruolo della scienza tra i poteri, che costituiscono una società, e che sono tra loro sempre in rapporti dinamici. (dalla recensione di Odoardo Bertani, *Vita di Galileo pone il problema della responsabilità dello scienziato*, pubblicata su *L'Avvenire d'Italia*, 23 aprile 1963)



Grassi chiede per lui un incontro con Brecht e lo ottiene. Strehler va a Berlino. È l'autunno del 1955, il regista ha 34 anni. Brecht 57. Ciò che si dipana in quel colloquio basato su 27 domande, è una vivisezione della commedia, con Brecht - già inarrivabile, indiscusso e venerato maestro di un nuovo modo di intendere e praticare il teatro - ben più che consenziente. A quel giovane italiano dalle radici mitteleuropee il drammaturgo tedesco dà tranquillamente ragione quasi su tutto. Non sull'opportunità di evitare la recitazione epica: «con una recitazione *normale* si perdono tre quarti del divertimento», dice al giovane. Anche sugli interventi, primo fra tutti il nuovo prologo, è possibilista e non pone veti, pur fondamentalmente certo di come andrà a finire: «Se poi si accorge che non funziona, lo tira via», dice con una dichiarazione di piena fiducia nelle capacità di Strehler, e comprensivo nei confronti dell'esigenza del regista di rendersi conto da sé. Possiamo immaginare che siano la lucidità di analisi, la rispettosa ma non sottomessa serietà di intenti e la sincera determinazione dimostrate da Strehler in quel colloquio, a produrre la discesa in Italia di Brecht per il debutto. Quando giunge al Piccolo Teatro l'8 febbraio 1956 - compirà 58 anni il 10, nel giorno della "prima" dello spettacolo -, Brecht assiste alle ultime prove, ride rumorosamente irritando gli attori, rimette mano per Strehler al terzo finale. Dal suo albergo scrive alle sue donne rimaste oltr'alpe: «Lo spettacolo qui pare venire *molto bene*». Poco dopo la prima passerà a toni entusiastici: «artisticamente grandioso», «splendido», «meraviglioso», «la commedia dà un'impressione di grande freschezza». Con Strehler andrà addirittura oltre: «Vorrei poterle affidare in Europa tutte le mie commedie, una dopo l'altra. Grazie». Le ormai lontane titubanze sulla scelta della commedia vengono cancellate dagli esiti: nonostante l'avverso clima politico e le notevoli polemiche prima del debutto, le recite in via Rovello raggiungono quota 52 «con grande successo e incassi», come annoterà soddisfatto Paolo Grassi. Nella tournée romana di maggio lo spettacolo riceverà un'accoglienza trionfale. Seguiranno altri 19 spettacoli brechtiani di Strehler fra allestimenti e riallestimenti. ■

Flavia Foradini è germanista e traduttrice di teatro. Collabora da molti anni con il Piccolo Teatro di Milano, in particolare su temi germanici. Attualmente sta preparando un volume dedicato agli spettacoli e agli scritti brechtiani di Giorgio Strehler.

1987-2007

La Scuola: duro lavoro e apprendistato in palcoscenico

Il sessantesimo anniversario del Piccolo Teatro coincide con il ventesimo anniversario della sua Scuola di Teatro, fondata da Giorgio Strehler e oggi diretta da Luca Ronconi. Ricordo con emozione l'esame finale di ammissione, sostenuto nel 1987 al Teatro Studio, proprio con Strehler. Un'esame "tortura" che si rivelò poi essere la prima di una delle tante grandi lezioni di teatro di cui sono oggi così grato al famoso Maestro. Mi ero arenato sul monologo - il re Claudio di *Amleto*, dopo l'assassinio del fratello, cerca un pentimento che non trova: «Mano maledetta, fossi tu incrostata a doppio di sangue fraterno...» - e Strehler era riuscito a farmi sbloccare utilizzando un trucco straordinario. Si era messo a giocare con me a una sorta di tiro alla fune mimico. Io, pur disperato, avevo giocato con lui, mi ero aggrappato con tutte le mie forze a quel filo immaginario e invisibile. E tirando come un dannato ero riuscito finalmente a pronunciare quella battuta in modo convincente. E avevo scoperto così il legame fondamentale tra corpo e voce, il potere di una "azione fisica". Il primo corso - quello di cui ho poi fatto parte - era stato intitolato da Strehler a Jacques Copeau, altro grande pedagogo del teatro moderno. Da allora, ogni corso porta con sé un nome importante: Duse, Stanislavskij, Jovet, e così via. Sono passati vent'anni da quell'esame e siamo ormai al settimo, dedicato a Bertolt Brecht. Dal 1998 un nuovo maestro, Luca Ronconi, guida la Scuola, ma sempre affiancato da alcuni collaboratori "storici": Enrico D'Amato, Marise Flach, Lydia Stix e altri ancora. Tutta l'esperienza vissuta alla Scuola di Teatro costituisce un ricordo indelebile. Vivere immersi nel teatro per dieci, dodici ore al giorno tra lezioni e prove, per sei giorni alla settimana. Impegnarsi nelle lezioni di recitazione, canto, storia del teatro, danza, acrobatica. E poi, dopo le classi, il lavoro in palcoscenico. La Scuola del Piccolo ha sempre vissuto a stretto contatto con il teatro vero e proprio. Gli allievi prendono spesso parte alle produzioni in vario modo. Non a caso la Scuola è parte integrante dell'edificio del Teatro Studio. E in questo credo che le posizioni di Strehler e Luca Ronconi coincidano perfettamente. Di quel primo corso, dei primi tre anni di vita della Scuola vissuta come allievo, c'è il ricordo di tante emozioni indescrivibili. Le prove del *Don Giovanni* alla Scala, con Strehler e Muti. E noi allievi che - sull'immenso palcoscenico - facevamo il coro degli amici di Masetto: «Metà di voi là vadano...». I lunghi anni della ricerca sul *Faust*, in cui eravamo impegnati continuamente, come attori, coreuti, cantanti, mimi, servi di scena. L'avventura dell'*Arlecchino* "del Buongiorno", il nostro saggio recitato prima in via Rovello e poi addirittura all'Opéra di Parigi, nel maestoso Palais Garnier. Ricordi di emozioni ma soprattutto un duro lavoro giornaliero. Uno sforzo costante per scoprire se stessi, e scontrarsi con i propri limiti, nel corpo, nella voce. E soprattutto nel carattere. Un tipo di impegno "assoluto" così lontano dai facili sogni di notorietà troppo spesso propagandati. Il valore pedagogico della scuola credo sia concretamente testimoniato dal fatto che gran parte degli attori diplomati in questi anni, in totale 136, lavora stabilmente in teatro, cinema e televisione. Ad esempio ancora oggi nell'*Arlecchino* ben dieci su tredici attori provengono dalla Scuola. Certo, come insegnava Strehler, per fare un attore ci vogliono almeno dieci anni di apprendistato. L'esperienza della vita e del palcoscenico si sommano e si alimentano a vicenda, contribuendo a costruire l'identità scenica di un artista. La scuola è solo il primo - seppur fondamentale - passo di un cammino di scoperta e di apprendimento che durerà tutta la vita. Stefano de Luca





Donne in fuga alla ricerca dell'(in)felicità

La grande magia

Operando sulla favola drammatica ridimensionamenti e anche tagli d'interesse situazioni, Strehler a sua volta se n'appropria, e riduce la "grande magia" della vita raccontata dall'autore da quella del palcoscenico a lui tanto cara. In effetti, l'illusionista, impersonato da Renato De Carmine con un'enfasi al limite della retorica nella sua alta stilizzazione, bisca altre recenti autobiografiche emanazioni del regista, dal Prospero della *Tempesta* all'altro mago dell'*Illusion comique*. Riproduce cioè il tormento e la gioia del creatore dell'effimero, in un conflitto quasi metaforico con la concretezza realistica del personaggio a cui lui stesso inventa una vita, quel don Calogero che un grande Franco Parenti costruisce ripiegandosi su se stesso, ingrignito e introverso, in una sintesi magistrale di altri ribelli autoemarginati e autosufficienti di De Filippo. Ma i due antagonisti (...) trovano nello spettacolo un illuminante punto d'incontro nella complicità quotidiana che si viene tra loro a stabilire a metà di quell'itinerario che conduce l'uno verso la trasfigurazione onirica e l'altro a svelare una condizione miserabile. Mentre cosparge la sua "illusione" di magici colpi di teatro, di apparizione e sparizioni, di fasciose luci azzurrate che con qualche lenocinio individuano il mare tra gli spettatori, o appaiono l'apertura di una scatoletta incantata con una surreale spaghettonata su un piatto vuoto. Strehler con la sua attenzione

De Filippo / Pirandello

analitica allarga il palcoscenico di Eduardo dalla napoletanità al suo autentico piano europeo. E questo non perché qui si parla in lingua o fanno eco altre cadenze dialettali, ma per il respiro cechoviano che assume la cura dei particolari tra quei dialoghi frammentati, mentre Beckett è già alle porte nel condurre all'estremo anacronistiche ossessioni. Quei biancori rarefatti di ombre corpose, controllate dai raggi di luce usciti dalle quinte, tra improvvisi soffi di vento, ricordano un Fellini in bianco e nero, mentre l'atmosfera crepuscolare del *Nost Milan* è evocata dallo stagliarsi preciso delle figurine minori. (dalla recensione di Franco Quadri, *La magia del palcoscenico*, pubblicata su *Panorama*, 2 giugno 1985)

Come tu mi vuoi

In questo dramma sospeso tra due mondi e due culture, Strehler ci fa vedere e sentire il clima di una "folle Berlino" notturna, specie di inferno metropolitano solcato da trasgressioni ambigue ed erotici furori, con quel tanto di distanziamento che serve a sfumare quel po' di demonizzazione provinciale che è nel testo pirandelliano; e ci fa vedere, sentire e quasi respirare la perbenistica crudeltà che alligna nella villa dove dalle distruzioni della guerra si è salvato solo l'indistruttibile attaccamento alla "roba". Nulla, dall'impeccabile stilizzazione dei due mondi che tracciano le scene di Ezio Frigerio ed i costumi di gusto stupendo di Franca Squarciapino, fino ai ritmi tesi e scanditi di una recitazione dove spesso la parola cede al movimento puro e all'immagine; nulla di tutto questo si discosta da una sorta di perfezione che tuttavia non si attarda mai a contemplare se stessa, ma sembra rimettersi in discussione come la protagonista. Per lei, per Andrea Jonasson, è parimenti lecito parlare di perfezione. Perché sia quando si dibatte nel salotto berlinese quale transfuga di se stessa, attratta e respinta da quel ribollire di istinti che le giostrano intorno, sia quando indossa con trepidazione gli abiti di colei che le si voleva far credere di essere, la Jonasson ci fa partecipare di quel miracolo d'attore che consiste nel governare con la consapevolezza e il talento una carica nervosa di altissima intensità vitale. (...) (dalla recensione di Renzo Tian, *A Berlino con Strehler*, pubblicata su *Il Messaggero*, 29 marzo 1988)





La solitudine di FauStrehler

Goethe

trici anelli di garza concepiti dallo scenografo Svoboda e simboleggianti le sfere, di ogni marchingegno adatto al gioco del teatro, dalla botola che diventa laghetto, antro dove si precipita, fonte onde scaturiscono oggetti, ecc.; a fumoni e nebbie degne di Linate a novembre; al lenzuolo agitato per fare il mare; all'elefante quasi vero con in groppa Faust come Pluto, dio della ricchezza; alle piogge di lustrini o di biglietti di banca; alle sciabolate di luce e alle tenebre vibranti di effetti sonori, Beethoven, Mahler, o il minaccioso rombo degli elicotteri da combattimento; alle sagome scure, come ritagliate nella carta nera. Macroscopico contrasto, anche, fra tanto festoso dispendio e il ridotto numero degli spettatori al Teatro Studio: privilegiati, ma

Faust parte prima

Francò Graziosi, ossia Mefistofele, sguazza nudo in una piscina fumante conversando con un Padreterno invisibile che ha la voce pacata e ghiaiosa di Tino Carraro. Faust e il suo "famulus" Wagner vengono avvolti in cerchi sempre più stretti da una saltellante e inquietante chiazza di luce che si trasforma all'improvviso, come per un colpo di bacchetta magica, in un docile can barbone. Faust e Mefistofele spariscono ascendendo o sprofondando nel buio a bordo d'una mongolfiera gloriosamente spuntata dalla viscere della terra. La Cucina della Strega, dove Faust si appresta a bere il filtro della giovinezza, è una assordante discoteca rock squassata dalle agili e nere convulsioni dei Mammona Cats. Sono alcune - soltanto alcune - delle invenzioni registiche con cui Giorgio Strehler ha affascinato l'altra sera al teatro Studio gli "happy few" ammessi ad assistere alla prima delle due serate inauguranti di *Faust frammenti-Parte prima*. (dalla recensione di Giovanni Raboni, *Le invenzioni di Strehler*, pubblicata sul *Corriere della Sera*, 20 marzo 1989)

Faust parte seconda

Gli strumenti con cui Strehler ha affrontato l'impervia montagna sono gli stessi usati due anni fa per il "Primo Faust": presentazione dell'immagine testo per ampi squarci privilegiati, piuttosto che in edizione condensata; sfoggio di effetti mirabolanti in alcuni momenti, e scarsa concentrazione in altri. Ammirai debitamente quell'allestimento, ma forse il metodo dà frutti più succosi in questo (...). Stupenda rappresentazione dai momenti irresistibili, culminati in questo finale audacemente kitsch, con grande uso, sotto i concen-

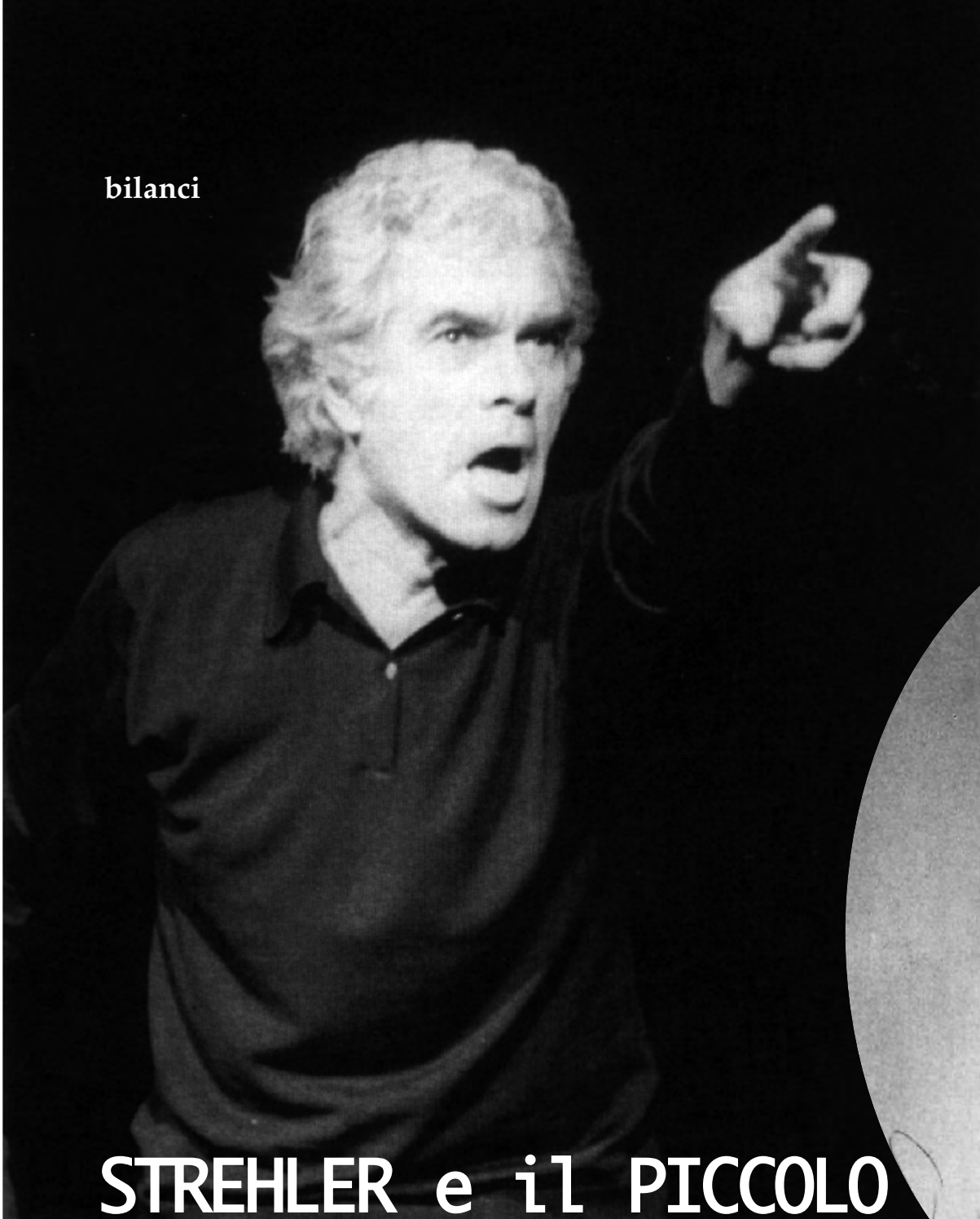
poi però sadicamente puntiti dalle panche dell'architetto Zanuso. (...) Per buona parte del dramma il pomposo protagonista è abbastanza insopportabile, e nella sua interpretazione Strehler rischia di rincarare la dose con la civetteria di restare uguale a se stesso, tutto chiome argentea e sopraciglia cespugliosa. Ma dopo la storia con Elena riemerge cattivo, arruffato, invecchiato, angustiato, smarrito, finalmente umano, e convince e commuove; e conclude la sua prova titanica consegnandosi a una apo-teosi annunciata ma non per questo meno legittima. (dalla recensione di Masolino d'Amico, *Il trionfo di Strehler*, pubblicata su *La Stampa*, 3 maggio 1991)

Strehler e il cinema un amore mancato

Tre sono i soggetti per il cinema conservati dal glorioso archivio storico del Piccolo Teatro. (...) Questi abbozzi, più che altro pennellate d'atmosfera generatrici di idee, sono (...): *Il soggetto del film sulla Duse*, *La coscienza di Zeno*, *progetto per un film* e infine *Sceneggiatura per Notti e nebbie*. (...) Di altri progetti si è discusso nel frattempo, rimasti allo stato embrionale, come *La vita di Galileo* di Brecht, *La montagna incantata* di Mann, il *Wilhelm Meister* di Goethe, *Gioventù che muore* di Comisso ed anche le *Memorie goldoniane* per la Rai, riprese in mano negli ultimi mesi della sua vita per essere rappresentate in palcoscenico. (...) Strehler fu preminentemente uomo di teatro ma assiduo spettatore di cinema. Quella passione scoppiò in Svizzera ai tempi del suo esilio-prigionia nel 1943 quando fondò con Dino Risi un cineclub dove proiettarono *La grande illusione* di Renoir. Nella sua infanzia ci fu molto più cinema che teatro. Accanito frequentatore fin da piccolo del cinema pomeridiano poiché il nonno, Olimpio Lovric, era impresario lirico ma gestiva a Trieste anche alcune sale cinematografiche. (...) Charlie Chaplin è l'artista cinematografico che ricorre con più frequenza nelle sue interviste («Mi sono accorto che c'erano delle somiglianze con Ariel della mia *Tempesta* e Charlot che fa l'equilibrista nel *Circo*»), e poi altri grandi della storia del cinema. Da Visconti che ammirava poiché era riuscito a conciliare cinema, prosa e musica lirica, e non meno Fellini e il suo mondo strampalato all'*Amarcord*, ma anche Vidor, Lang, la Garbo, Antonioni, De Sica e il cinema francese senza disdegnare quello hollywoodiano. Strehler - mancato regista di cinema - negli anni Ottanta fu scelto per presiedere la Giuria del Festival del Cinema di Cannes. In quell'occasione dichiarò: «La colpa di non aver fatto cinema è soprattutto mia. Il cinema è scrittura e la mia natura non è di scrittore. A posteriori ho capito di non essere un narratore, ma un raccontatore diciamo abbastanza bravo, qualche volta bravissimo, di storie altrui. Il cinema è narrazione, invenzione, e io sono un interprete... Ho flirtato con il cinema nella speranza vaga di un rovesciamento, come chi va a dormire sperando che il giorno dopo sarà quello buono». (dalla postfazione al volume di Giorgio Strehler, *Due volte sola. Tre soggetti cinematografici*, a cura di Stella Casiraghi, Torino, Nino Aragno Editore, 2000)

Nella pag. precedente, in alto, Renato De Carmine in *La grande magia*, di Eduardo De Filippo; in basso, Andrea Jonasson in *Come tu mi vuoi*, di Luigi Pirandello; in questa pag. Tino Carraro e Giorgio Strehler in *Faust parte II*, di Goethe (foto: Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano).

bilanci



STREHLER e il PICCOLO una presenza o un'assenza?

di Ugo Ronfani

Quanto è ancora viva, e quanto operante, la memoria di Giorgio Strehler? La domanda non è superflua mentre si concludono, in un clima che giustamente dà rilievo al futuro, le celebrazioni per il sessantesimo anniversario del Piccolo Teatro, di cui Strehler è stato il fondatore con Paolo Grassi. Mentre, altrettanto giustamente, dei

Mentre si concludono le celebrazioni per il sessantesimo anniversario dello Stabile milanese, è lecito interrogarsi, pur con spirito critico, su quanto siano ancora vive la memoria e la lezione del regista triestino

due padri fondatori si richiama, a costo di approssimative sintesi, il merito di avere dato vita, in un Paese di arretrata cultura teatrale, allo storico movimento del teatro pubblico: col suo decisionismo manageriale Grassi, con la passione dell'artista e con la tecnica della regia critica Strehler, secondo un metodo insieme oligarchico e collegiale che è stato paragonato (De Monticelli) a quello di un direttore d'or-

chestra e (Raboni) a un «magistero laico» dove rigore illuministico e impeto creativo coesistevano. Ed è chiaro che l'aver portato nel mondo, per il sessantennio, l'*Arlecchino servitore di due padroni* o l'aver evocato i punti di forza di Strehler nelle sue ricerche su Goldoni, Brecht e Cechov o le sue escursioni più problematiche intorno al teatro di Beckett ha richiamato alcune ormai storicizzate dominanti del suo lavoro. Ma è altrettanto chiaro che hanno torto coloro che, nostalgici del carisma di Strehler, hanno ritenuto che la memoria del padre fondatore sia stata sbiadita o trascurata nel sessantesimo, quasi che la sua memoria dovesse essere insistita celebrazione agiografica, polemico richiamo al passato rispetto all'oggi, pegno di fedeltà contro le smemoratezze del presente. Smemoratezze che ci sono, come sostengono alcuni della vecchia guardia del Piccolo, ma che devono pur tener conto del nuovo che avanza, delle nuove condizioni del teatro pubblico, delle nuove specificità gestionali del dopo Strehler affidate ai nuovi diumviri, Escobar e Ronconi. I dieci anni trascorsi dall'improvviso e prematuro decesso di Strehler, il 25 dicembre del 1997, sono stati folli di novità (non diciamo tutte positive) per il Piccolo e il teatro italiano; scandire a grandi colpi, sul quadrante delle celebrazioni, l'ora strehleriana non avrebbe avuto senso - se non per un gioco di comparazioni e di confronti, questo sì opportuno - ed è giusto e comprensibile che l'euforia delle celebrazioni sia stata proiettata verso il domani.

Idee per il domani

Anche Strehler pensava al domani, suo e del Piccolo mentre stava percorrendo l'ultimo tratto, accidentato, della sua impresa. Quando - e mi scuso per l'autocitazione - concluderemo il volume dialogico *Io, Strehler - Conversazioni con U.R.* (Rusconi Editore, 1986), volli rivolgergli un'ultima domanda - E domani? - alla quale egli, ignaro che il residuo tempo sarebbe stato con lui così avaro, rispose con una sorta di postfazione: «Ma il domani c'è, e per l'uomo di teatro è fatto di una somma di progetti, di previsioni, di idee e di spettacoli da inventare per dare vita a quell'unico spettacolo irraggiungibile, eppure reale, che i testi dei poeti racchiudono». Una visione «integrale» del suo lavoro che esplicitava con queste parole: «La dimensione del teatro è per me tendenzialmente totale; essa per me riassume il carattere di poesia, di messaggio ma anche di struttura sociale, di comunicazione e di istituzioni (cose, luoghi, persone) che questa comunicazione vogliono e aiutano. Non l'uno senza l'altro...; non rinunciare mai alle ragioni misteriose, segrete e imperative della poesia - che non ha piani né scopi, se non quelli di essere poesia - e nello spesso tempo considerare la poesia del teatro come qualcosa di concreto, di scambiabile. Con un colloquio permanente con gli altri sui problemi grandi e piccoli del mondo, come uno strumento di conoscenza, come istituzione morale. Quindi, la mia preoccupazione è sempre stata - talvolta con profonde contraddizioni interiori e lacerazioni - quella di cercare una sintesi tra il possibile e l'impossibile o, se vogliamo, tra l'utopia e il reale. Io ho sempre creduto che la realtà quotidiana non sia tale se non contiene una parte di sogno, se non tiene conto delle grandi utopie del pensiero umano, se non s'appoggia in parte su quel-

la meraviglia della vita che è nell'uomo, soprattutto quando è alle prese con il concreto quotidiano». Non si veda in queste affermazioni, così tese ad affermare i valori della poesia, del sogno e dell'utopia, una mera tendenza all'astrazione. Se vogliamo comprendere bene le ragioni e le costanti del lavoro di Strehler non possiamo prescindere da questa «retorica» della passione teatrale che - udita oggi - ha il senso di una confessione estrema, quasi un valore testamentario. Tanto più che alle dichiarazioni di principio s'accompagnavano, nel *Domani* di Strehler scritto di suo pugno, proposte di estrema concretezza: «Alle soglie del prossimo decennio (che potrebbe essere - *sic* - il mio ultimo decennio produttivo, perché anche i registi non sono eterni) sta davanti a me - scriveva nel 1986 - un grande «progetto teatrale». E se questo progetto arriva molto tardi a concretarsi la spiegazione è nella stessa società italiana, nelle forze della politica e della cultura del nostro paese e della mia città, che pure in questi quarant'anni ha aiutato la vita del Piccolo Teatro, ottenendo che questo fragile organismo diventasse una forza internazionale, un punto di riferimento certamente europeo, mondiale in certi casi».

Artigianato d'arte

Era - ragionava Strehler in *Domani* - «un teatro all'italiana ma flessibile e variamente utilizzabile, un luogo a vocazione europea dove recitare testi diversi, di diversi tempi e paesi, dove registi europei realizzino eventi teatrali sotto i segni dell'invenzione e della poesia». Una «fabbrica unitaria - soggiungeva - dove lo spettacolo sia creato in ogni sua parte, insieme, in contatto e comunicazione permanenti; dove siano previsti laboratori per scenografie, impianti meccanici, macchine per costruire, sale per dipingere, altre per inventare il verbo con antichi e nuovi metodi. Con luoghi dove preparare i costumi, provare e pensare, tutti nello stesso edificio, in unità di concezione e di contatti umani costanti, in una società che tende invece sempre più a disgregarsi». Una visione organica, globale, che corrispondeva all'idea che del teatro aveva Strehler, di un alto artigianato d'arte. Con la dimensione europea come punto di coagulazione (tanto che in quelle pagine era questione, anche, di fare rinascere il *Vieux Colombier*, mitico teatro di Copeau a Parigi che - progetto non realizzatosi - si trattava di affidargli nel secondo mandato di direttore del Théâtre de l'Europe, per fare recitare in francese attori europei di lingue diverse). Discorsi non più astratti ma di un domani concreto: «Se incominciassi l'elenco di quello che dovrei o vorrei fare e non è stato fatto - scriveva ancora - si aprirebbe in lungo capitolo di un libro nuovo, tutto da scrivere... Ci sono alcune ricerche sul teatro che voglio fare nel Teatro Studio, soprattutto sulla drammaturgia italiana

In apertura due ritratti di Giorgio Strehler (foto: Luigi Ciminaghi /Piccolo teatro di Milano e Archivio fotografico del Piccolo Teatro); in questa pag. Paolo Grassi e Giorgio Strehler; nella pag. seguente il Teatro Studio (foto: Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano).



di oggi, perché un teatro deve il suo profilo più vero alla contemporaneità e, nella contemporaneità, agli scrittori "nazionali", in una Europa unita nelle diversità e nelle nazionalità, che è tutt'altra cosa dai nazionalismi».

La sua "eredità"

Se ci siamo soffermati in termini sia generali che concreti sulle idee e sui progetti che Strehler concepiva per il futuro è stato per rispondere a due domande che non sono improprie oggi, nel sessantesimo del Piccolo. Di quanto, cioè, le sue idee e i suoi progetti gli sono in questi dieci anni sopravvissuti (e dunque se si può ravvisare una linea di continuità fra il Piccolo di oggi e quello del regista fondatore), e se si può parlare nel teatro pubblico e nel teatro *tout court*, e in quale misura, di una "eredità di Strehler" che agisca nell'attualità teatrale. È improprio parlare di "eredi" nel senso stretto del termine. Anche se ci sono stati esecutori più o meno fedeli dei suoi insegnamenti, da Puggelli a Battistoni e, per un certo periodo, Pagliaro, Chereau o Pasqual; e se la forte impronta formativa del regista ha condizionato a *jamaïs* attori e teatranti del "nucleo storico", taluni ancora "orfani" del maestro. Quando si intenda parlare di una "eredità di Strehler" a proposito di registi attenti alle "regole" del maestro (oltre ai già citati si potrebbero fare altri nomi: Squarzina o Castri, Calenda o Sciacaluga e altri ancora) sarà più esatto riferirsi non tanto alla sua specificità poetica, umana o ideologica, quanto a questioni di metodo di cui si è già detto. Come il controllo di tutte le componenti dello spettacolo, la ricercata corallità dei suoi elementi costitutivi come se di una direzione orchestrale si trattasse, il tener conto della realtà storica e del contesto sociale, l'uso delle tecniche per arrivare a definizioni d'arte attraverso l'artigianato della scena. E, ancora e soprattutto, la scrupolosa aderenza ai segnali e ai messaggi del testo, l'alternanza di naturalismo e di straniamento, lo stile critico-realistico mescolato ai toni lirico ed epico, l'uso illuministico della metafora teatrale, l'aderenza sia all'impressionismo stanislavskijano che alla distanza espressiva di Brecht. Sono stati questi gli elementi del metodo registico di Strehler, messi insieme con demiurgica fermezza, e a questi elementi ci si dovrà riferire, senza andare oltre, quando si voglia trovare in altri registi tracce della sua lezione.

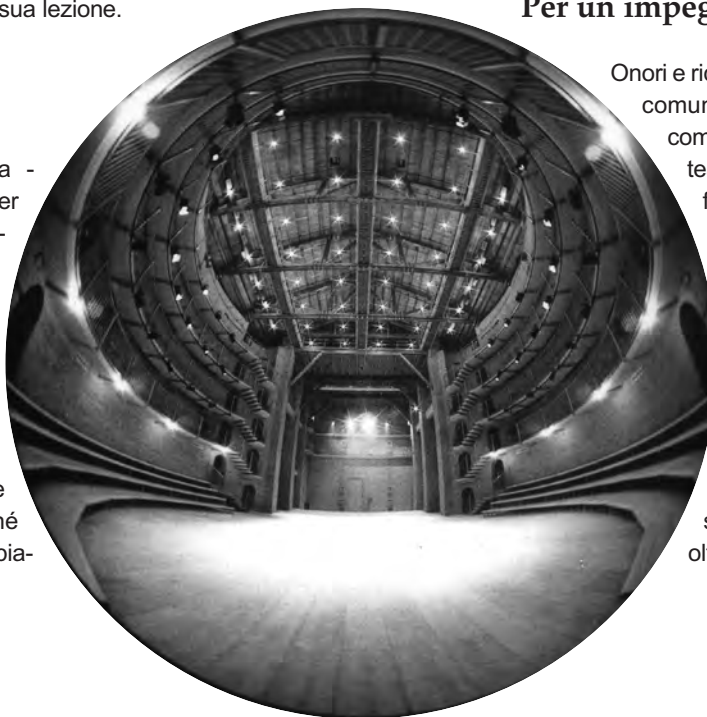
Ciò che è rimasto

La risposta all'altra domanda - che cosa è rimasto di Strehler nel Piccolo di oggi - è più complicata. E bisogna guardarsi dal dire «troppo poco», come fanno i nostalgici del tempo passato: perché gli ultimi dieci anni sono stati folti di novità nel teatro italiano, perché non ha senso coltivare l'immobilismo in una situazione dinamica della scena e perché lo stesso Strehler - come abbia-

mo visto - era conscio di questa dinamica. Sono cambiati, nei dieci anni senza Strehler, sia il modo di fare teatro che la natura dei rapporti (sicuramente in meglio) fra il Piccolo e le istituzioni; la visione europea del teatro di Strehler si è sciolta, e amplificata, in un "globalismo mediatico" di respiro internazionale (ancorché la scena italiana non vi partecipi più con l'intensità di prima); è mutata nel clima postideologico la funzione ieri preminentemente didattica del teatro pubblico e il rapporto fra gli Stabili e i suoi spettatori; si è socialmente e culturalmente allargata la partecipazione della collettività allo spettacolo dal vivo (come dimostrano i dati statistici in crescita sugli spettatori e la vivacità di forme teatrali coinvolgenti i giovani). Senza contare che la nuova direzione di Escobar e di Ronconi non poteva non avere - ed ha - caratteristiche proprie determinate dal nuovo contesto ma anche dallo stile manageriale di Escobar (che taluni ritengono "onnivoro") e dalla forte personalità artistica, dissimile da quella di Strehler, di Ronconi: aspetti che stanno modificando, in posizione dominante, il ruolo del Piccolo a Milano e dunque i rapporti con il resto del teatro nella città e con il pubblico. Può far piacere o no, ma la realtà del Piccolo è cambiata da quando Strehler, proiettandosi idealmente nel futuro, scriveva le pagine di *Domani*. Come c'è stata (lo ha affermato Lev Dodin) una "solitudine" di Strehler, così c'è una relativa solitudine di Ronconi: che fa un "teatro di regia" diverso da quello dell'illuminismo umanistico di Strehler, di impianto strutturalistico, al lirismo sostituendo spesso l'artificio estetizzante, con tendenze autocratiche meno preoccupate di filologiche e poetiche aderenze al testo, con disinibite scorribande nella letteratura, da Nabokov a James, nella filosofia e nelle scienze, con escursioni nel postideologico e, quanto alla direzione degli attori, con una ferma riconduzione a schemi mentali. Mentre Escobar applica nella sua gestione un attivismo manageriale che non piacerà - è ovvio - ad altri esponenti del teatro milanese che parlano di tentazioni monopolizzatrici, ma che ha comunque i suoi aspetti positivi. Che poi la presenza postuma di Strehler assuma aspetti celebrativi, che incidono scarsamente sugli indirizzi manageriali e artistici della nuova direzione, è il prezzo da pagare per il domani, positivo o tribolato che sia, del Piccolo Teatro.

Per un impegno critico

Onori e riconoscimenti al padre fondatore, comunque, non sono mancati, a cominciare dall'avergli dedicato il teatro che era stato il suo sogno faticoso. Tutto bene, dunque? Siamo dunque - come la nuova équipe lascia volentieri intendere - nel cambiamento nella continuità? Si vorrebbe qui concludere, poiché della presenza di Strehler si è finora parlato, con qualche osservazione che non nasconde alcuna sterile nostalgia per il passato ma, semmai, vuole andare oltre un'altrettanto sterile "consa-



crazione” per riprendere invece, concretamente, lo studio critico del suo lavoro. Come in parte - è doveroso constatarlo - si sta facendo: con la ronconiana Master Class, ad esempio, che sta ponendo il problema della formazione di nuovi attori e quadri del teatro in una dimensione soprannazionale, così come Strehler aveva in animo di fare nel suo *Théâtre de l'Europe*. E così, se resta ancora da fare per trasformare la Città del Teatro del Piccolo in quella «fabbrica unitaria e permanente» vagheggiata da Strehler, non c'è dubbio che per l'essenziale l'insieme delle attività viene concepito, negli aspetti sia gestionali che produttivi, come un *unicum*, secondo la visione che è sempre stata di Strehler. Anche se - ma sono spetti transunti - non sempre è chiaramente delineato l'uso che finora si sta facendo dei tre luoghi deputati: il Teatro Strehler, «normale, flessibile all'italiana», il Teatro Studio, destinato alla ricerca e alla esplorazione ancora limitata del repertorio contemporaneo e il Teatro Grassi, per le «rivisitazioni storiche». Non è più il tempo, evidentemente, per riprendere il «populismo resistenziale» del primo Strehler (l'espressione, un po' limitativa, è di Meldolesi), o per riproporre il “realismo sociale” di Bertolazzi, che anticipava la stagione brechtiana, ma è forse il tempo, nelle mutate ma reali contraddizioni della società globale, di rifarsi al teatro di Bertolt Brecht, come Strehler mai aveva cessato di fare aggiornando costantemente la sua ricerca sul drammaturgo tedesco. E sarebbe opportuno, nella presente deriva delle regie di Shakespeare, riprendere il lavoro che Strehler aveva avviato con quel suo laboratorio scespiriano che fu un organico, rigoroso tentativo di applicare nella pratica della scena le intuizioni critiche di Jan Kott. L'associazione degli Amici del Piccolo tiene acceso il ricordo di Strehler, l'Università continua a commentare in sede accademica le risultanze del suo lavoro ma, forse, è venuto il momento di imprimere al tutto un taglio critico meno celebrativo e più approfondito, a evitare che aspetti importanti di questo lavoro diventino col tempo ricordi, leggende, miti ma non un concreto e prezioso patrimonio di esperienze da trasmettere ai posteri. Tanto più questo lavoro di approfondimento critico sarebbe opportuno in quanto - com'è noto - le carte dell'archivio Strehler hanno lasciato Milano per Trieste, e dunque c'è il rischio di un impoverimento delle fonti. Strehler aveva voluto, con il suo Piccolo «informare, persuadere e istruire» come hanno detto Kostel e Scheff. La sua eredità può consistere, oggi, proprio in un potenziamento del secondo e del terzo elemento della triplice impresa. Istruire e persuadere il pubblico del Piccolo - disorientato da tante tentazioni mediatiche - indicando che il rispetto della verità poetica del testo, la passione per il lavoro ben fatto, la rigorosa disciplina nel tenere insieme tutte le componenti dello spettacolo e le questioni di metodo che dalla passione e dalla disciplina derivavano sono e restano le precipue, insostituibili qualità di un grande uomo di teatro. Richiamare tutto questo è sicuramente più utile e importante che celebrare in astratto la memoria di Strehler, contribuire alla realizzazione del suo “domani”. ■

Per saperne di più

Scritti di Giorgio Strehler

- *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht e Kurt Weill, a cura di Giorgio Guazzotti, Bologna, Cappelli Editore, 1961.
- *Schweyk nella seconda guerra mondiale* di Bertolt Brecht, a cura di Gigi Lunari e Raffaele Orlando, Bologna, Cappelli Editore, 1962.
- *Il re Lear* di Shakespeare, Verona, Bertani Editore, 1973.
- *Santa Giovanna dei macelli* di Brecht, Verona, Bertani Editore, 1974.
- *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974.
- *Io, Strehler. Una vita per il teatro*. Conversazione con Ugo Ronfani, Milano, Rusconi, 1986.
- *Shakespeare, Goldoni, Brecht*, a cura di Giovanni Soresi, Milano, Edizioni Piccolo Teatro di Milano/Teatro d'Europa, 1988.
- *Inscenare Shakespeare*, Roma, Bulzoni Editore, 1992.
- *Ricordiamo Giorgio Strehler con le fotografie del suo lavoro teatrale e con le sue lettere sul Teatro*, Milano, Edizioni Piccolo Teatro di Milano/Teatro d'Europa, 1998.
- *Lettere sul teatro*, a cura di Stella Casiraghi, Milano, Archinto, 2000.
- *Due volte sola. Tre soggetti cinematografici*, a cura di Stella Casiraghi, Torino, Nino Aragno Editore, 2000.
- *La storia della bambola abbandonata* da Alfonso Sastre e Bertolt Brecht, Archinto Editore, Milano, 2001.
- *Intorno a Goldoni. Spettacoli e scritti*, a cura di Flavia Foradini, Ugo Mursia Editore, Milano, 2004.
- *Memorie. Copione da Carlo Goldoni*, a cura di Stella Casiraghi, Firenze, Le Lettere Editore, 2005.

Saggi critici

- Ettore Gaipa, *Giorgio Strehler*, Bologna, Cappelli editore, 1959.
- Fabio Battistini, *Giorgio Strehler*, Roma, Gremese 1980.
- Agostino Lombardo, *Strehler e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1992.
- *Giorgio Strehler alla Scala -1947-1997*, a cura di Pasquale Guadagnalo, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1998.
- *Cinquant'anni di cultura e spettacolo*, a cura di Maria Grazia Gregori, Milano, Elemond Editori Associati-Leonardo Arte, 1997.
- *Giorgio Strehler e il suo teatro*, a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, Quaderni di Gargnano, Roma, Bulzoni Editore, 1997.
- Italo Moscati, *Strehler. Vita e opere di un regista europeo*, Brescia, Camunia, 1985.
- Cordelia Dvorak, *Passione teatrale. Giorgio Strehler und das theater*, Berlino, Henschel, 1994.
- Giancarlo Stampalia, *Strehler dirige*, Venezia, Marsilio, 1997.
- Salvatore Porto, *Strehler e il teatro dell'Europa*, Catania, Edidramma, 1985.
- *Giorgio Strehler o la passione teatrale. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*, Milano, Ubulibri, 1998.
- Alberto Bentoglio *Invito al teatro di Strehler*, Milano, Ugo Mursia Editore, 2002.
- Stefano Bajma Griga, *La Tempesta di Shakespeare per Giorgio Strehler*, Pisa, Edizioni Ets, 2003.
- Catherine Douel dell'Agnola, *Gli spettacoli goldoniani di Giorgio Strehler (1947-1991)*, Roma, Bulzoni Editore, 1992.
- Maria Grazia Gregori, *Il signore della scena*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Claudio Meldolesi, *Demiurgia e disumanità. L'approdo di Strehler alla regia e Strehler. Tra favolae angoscia*, in *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 94-102 e pp. 301- 359.
- Siro Ferrone, *Strehler*, in *Drammaturgia*, n. 5, 1998, pp. 7-15.
- Magda Poli, *Milano in Piccolo: la storia del Piccolo Teatro nelle pagine del Corriere della Sera*, Milano, Rizzoli, 2007.

Siti

www.piccoloteatro.org; www.strehler.org



1998-2007

ESCOBAR: IL PICCOLO e la memoria del futuro

di Claudia Cannella

Nell'ottobre 1998, Sergio Escobar, con un lungo passato di sovrintendente di enti lirici (Comunale di Bologna, Carlo Felice di Genova, Opera di Roma) viene nominato direttore del Piccolo Teatro di Milano e affiancato, in veste di direttore artistico, da Luca Ronconi. Hanno il difficile compito di gestire un'eredità complessa e un rapporto in parte deteriorato tra il primo Stabile italiano, le istituzioni, il pubblico e la città. La nuova sede, ribattezzata teatro Strehler, viene inaugurata, nel gennaio 2008, con il mozartiano *Così fan tutte*, di cui il maestro, scomparso nella notte del Natale 2007, aveva da poco cominciato le prove. Poi vennero i grandi spettacoli di Ronconi (*La vita è sogno*, *Lolita*, *Infinites* ecc.), ospitalità e progetti internazionali, festival e anniversari, come quest'ultimo, doppio (60 anni dalla fondazione del Piccolo e 10 dalla morte di Strehler), in occasione del quale abbiamo chiesto a Sergio Escobar di tracciare alcune coordinate tra passato, presente e futuro.

HYSTRIO - *Che situazione ha trovato quando è arrivato qui al Piccolo dopo la morte di Strehler?*

SERGIO ESCOBAR - Mi sono trovato di fronte a un teatro dalla forte identità, nato sull'idea di un teatro d'arte per tutti e legato alla storia della sua città, questo è ovvio. Ma l'"eredità"

più interessante è stata il Progetto 2000, che Strehler aveva scritto pensando al futuro di un teatro che, forte di quell'idea iniziale di teatro d'arte per tutti, reinterpretasse questo slogan. E su questo c'è stata una formidabile coincidenza e sintonia, cioè nel ritenere che il teatro dovesse esplorare i rapporti che esistono fra varie forme del linguaggio teatrale e non, svolgendo quella funzione di ricomposizione di relazioni fra città, istituzioni e teatro che, a partire dagli anni Settanta, si erano frammentate. In quel Progetto 2000 Strehler diceva che il teatro in futuro avrebbe dovuto occuparsi di architettura, di scienza, di poesia. E questo coincideva esattamente con le idee che io e Ronconi avevamo: fare della frammentazione un elemento di grande progettualità, non di rinuncia. La storia degli spettacoli degli ultimi dieci anni ne è la dimostrazione.

HY - *Che cosa siete riusciti a realizzare in questi dieci anni? Mi scelga, tra i tanti, qualche esempio eclatante.*

S.E. - Abbiamo puntato, per esempio, sul fatto che la debolezza della lingua non propria potesse essere un elemento di forza. Quando, fin dal '98-99, proponemmo che il palcoscenico potesse diventare il luogo di tutte le lingue del mondo, fummo guardati con una certa diffidenza, mentre adesso è ovvio. È la dimostrazione che abbiamo intuito un cambiamento del mondo, avendo una risposta di pubblico eterogeneo,

che andava a ricomporre la sua frammentazione grazie a spettacoli apparentemente lontani dal concetto di popolarità immediata. Molto importante è sicuramente anche il percorso fatto con Luca Ronconi, che ha tradotto questa idea della complessità, dell'analisi del linguaggio in spettacoli, secondo me, memorabili, come *Infinites*. Altra attività, meno nota perché fa meno notizia, è quella con i giovani: università, Masterclass, spazio a giovani artisti, evitando il ragionamento, oggi imperante, per pensiero generazionale. Da qualche anno in qua, infatti, va di moda l'idea che l'apertura generica ai giovani possa sostituirsi, a livello di istituzioni, all'assenza di progettualità. E i risultati ci danno ragione perché circa metà del nostro pubblico, oggi, ha meno di ventisei anni.

HY - E invece tra le numerose difficoltà, quali sono le "bestie nere" con cui un Teatro Stabile, e in particolare il Piccolo, deve fare i conti?

S.E. - Cambiano nel tempo, adesso credo che la peggiore, e non riguarda solo il teatro, sia una specie di frenesia delle notti bianche, degli eventi, della consumabilità immediata, dei festival decisi a tavolino. Questo, da parte delle istituzioni, è un errore, ma lo è anche per i giovani, perché non possiamo pensare di dare loro opportunità offrendo sfoghi di tipo eventistico. Così li priviamo di uno strumento formidabile che è quello di progettare. Io credo che le istituzioni, e il Piccolo è fra queste, abbiano delle responsabilità. C'è la necessità di costituire un rapporto affettivo con una città che torni ad essere vivibile e condivisa, ma questo dovrebbe essere il grande progetto della vita diurna non solo di quella notturna. Credo che la vera risposta da parte delle istituzioni sia l'investimento sulla produzione, sulla ricerca vera e non solo la sperimentazione da evento. Da qui dipendono anche i criteri di investimento, di condivisione, di alleanze, da qui deriva anche il rapporto altalenante tra il pubblico e il privato, dove l'investimento pubblico passa in secondo piano e diventa determinante quello privato.

HY - Come si può tutelare un patrimonio di memoria simile senza cadere nel patetico o nella museificazione?

S.E. - Credo innanzi tutto interpretando. La memoria della propria cultura e della propria storia è un elemento essenziale per progettare il futuro. Lo slogan che scelsi per la prima stagione fu, non a caso, "La memoria del futuro". Quando poi abbiamo deciso di fare il Festival del Mediterraneo ci siamo rivolti a un luogo geografico, ma anche a un luogo del tempo e della memoria, e da lì sono nati rapporti, idee, progetti che puntavano al futuro. Io sento per la mia generazione una responsabilità straordinaria che è quella del tramandare ciò che la generazione precedente, quella del dopoguerra, ha prodotto in termini di ideali e di grandi progetti. E necessario tramandare questa memoria, questi ideali, queste motivazioni perché possano essere reinterpretati dalle nuove generazioni. Credo che la storia di questi anni del Piccolo abbia dimostrato che è possibile. Non solo perché alcuni spettacoli conti-

nuano a essere importanti, ma perché è stato reinterpretato l'ideale che questi spettacoli contenevano, innanzi tutto attraverso il lavoro di Ronconi.

HY - E questo continuo ritornare su alcuni capisaldi del glorioso passato, Arlecchino in primis, come lo spiega?

S.E. - *Arlecchino* è un caso estremamente significativo. *Arlecchino* è uno spettacolo per certi aspetti più innovativo di tanta sperimentazione di oggi. Non è vero che *Arlecchino* è sempre stato la stessa cosa nell'arco di sessant'anni. *Arlecchino* rappresentava una specie di testamento all'inverso, un testamento progettuale, in cui c'erano le basi di tutta l'idea di teatro che Strehler avrebbe poi sviluppato nell'arco della sua vita. C'era dentro il suo rapporto con Mozart, e viceversa nel rapporto con Mozart c'era Goldoni. Se si vanno a vedere le diverse edizioni, si scopre uno spettacolo in continua evoluzione, in cui Strehler reinterpretava di volta in volta il suo punto di vista sul teatro, sulla vita e sulla città. Con *Arlecchino* abbiamo portato per la prima volta uno spettacolo di teatro occidentale in due città della Cina. Nella sua perfezione di macchina teatrale ha la capacità di innovare molto più di altri spettacoli, di altre relazioni, di testi pensati per essere esportati. *Arlecchino* ha creato rapporti di progettualità, con le università americane o con l'Accademia di Shanghai. È un classico, non lo sento come un'eredità onerosa. Non bisogna mai aver paura né della memoria né degli spettacoli che questa memoria rappresentano, bisogna semmai temere gli orfani. È l'orfanza, è questo senso di recriminazione a essere insopportabile, ma gli orfani ci sono anche quando la gente è viva e si chiamano "corte". E magari la stessa corte, prima di trasformarsi in orfani, i grandi li ha pure aggrediti: la solitudine di Strehler negli anni '90 ce la ricordiamo tutti. ■



Il Piccolo ricorda Giorgio Strehler

Milano ha aperto le celebrazioni del decennale della morte di Giorgio Strehler con un evento d'eccezione. Il 25 settembre, sul palco del Teatro alla Scala, è andato in scena *Arlecchino servitore di due padroni* di Carlo Goldoni, con l'insostituibile Ferruccio Soleri (nuove repliche al Teatro Grassi dall'11 al 23 dicembre). Attualmente (fino al 4 novembre) è in programma al Teatro Studio una nuova versione della *Storia della bambola abbandonata*, di Strehler/Sastre/Brecht, realizzata e interpretata da Andrea Jonasson e alcuni giovani allievi dell'Accademia di Arti e Mestieri della Scala. Infine, dall'11 al 23 dicembre al Teatro Strehler, sarà riallestito il mozartiano *Così fan tutte*, ultima regia di Strehler. www.piccoloteatro.org

Hanno collaborato alla stesura di questo dossier Albarosa Camaldo e Patrizia Bologna.

Si ringraziano Silvia Colombo e Franco Viespro dell'Archivio del Piccolo Teatro di Milano per la disponibilità e il prezioso aiuto.

In apertura una scena di *Infinites*, di Barrows, regia di Luca Ronconi (foto: Marcello Norberth/Piccolo Teatro di Milano); in questa pag., in alto, un ritratto di Sergio Escobar (foto: Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano); in basso, Luca Ronconi.



Fernando Mastropasqua, *La scena rituale. Il teatro oltre le forme della rappresentazione*, Quaderni del D@ms di Torino, Roma, Carocci, 2007, pagg. 191, € 15,56.

Il rapporto, che fin dalle origini, il teatro ha intrattenuto con le forme rituali è sempre stato tema tra i più affascinanti. Nel Novecento l'Avanguardia rinnova il proprio linguaggio cercando spunti nelle culture più arcaiche e uomini di teatro come Artaud o Fersen si sottopongono a vere e proprie iniziazioni tribali. La "scena rituale", che mette in rilievo la fondamentale antinomia di un "teatro senza teatro" (dal folclore europeo alle danze dei nativi americani e del cham tibetano), è il tema di un ciclo di conferenze, qui raccolte. Gli autori si interrogano su questo teatro, col contributo di studiosi di cinema, di teatro e di antropologia. Un rilievo particolare è dato alla documentazione e conservazione degli eventi.

Anna Beltrametti, *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide. Storia, memorie, spettacoli*, Como, Ibis, 2007, pagg. 471, € 21,60.

Le *Baccanti* sono state un classico ricorrente nel Novecento e hanno accompagnato la rivoluzione culturale degli Anni Sessanta in Europa come in America: il dio della pace, dell'amore, del vino, delle corse montane e del ritorno alla natura traspariva come memoria e come proiezione più o meno consapevole negli eccessi e negli abbandoni dei figli dei fiori. Ora, agli inizi del terzo millennio, ancora l'orizzonte sembra riempirsi di quel dio giovane, nuovo, potente, seduttivo e crudele immaginato da Euripide. Anche per questo suo ripresentarsi, ciclico, nel nostro immaginario a interpretare gli snodi cruciali della nostra storia, questo studio mira a capire da quali radici storiche Euripide aveva maturato una divinità tanto diversa dagli altri dèi del pantheon politico coevo.

AA.VV., a cura di Franca Perusino e Maria Colantonio, *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, Edizioni Ets, 2007, pagg. 368, € 20,00.

Con l'introduzione di Bruno Gentili, una raccolta di contributi dei docenti di sei università italiane impegnati in un progetto di ricerca sulla lirica corale e di studiosi delle Università di Parigi, Basilea, New York ed è frutto di un seminario tenuto nell'Università di Urbino "Carlo Bo". Il libro offre spunti di riflessione sul percorso che dall'antica lirica corale conduce alla poesia drammatica e sulle trasformazioni subite dal canto corale nel passaggio dall'ambito della poesia lirica a quello della tragedia e della commedia.

Silvana Sinisi, *La scrittura segreta di d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 2007, pagg. 152, € 13,00.

I saggi raccolti in questo libro intercettano, attraverso una vasta trama di richiami interdisciplinari, una costellazione di figure simboliche che legano la drammaturgia dannunziana all'immaginario *fin de siècle*, soffermandosi ad analizzarne le fonti di ispirazione sia visive che letterarie, il gioco delle contaminazioni e dei tradimenti, facendo affiorare alla luce un versante in ombra, sapientemente occultato nella filigrana di una scrittura dai sensi molteplici. L'indagine si sofferma in particolare sulla partecipazione di d'Annunzio al clima spiritualistico del suo tempo, così ricco di fermenti e suggestioni ermetiche, e la sua approfondita conoscenza del pensiero occulto testimoniata da un puntuale richiamo a fonti letterarie e repertori di immagini in cui i motivi della mistica cristiana sono riletti alla luce di un'interpretazione in chiave esoterica.

bibli

Nel laboratorio di Pirandello

Luigi Pirandello, *Maschere Nude-Opere teatrali in dialetto*, Milano, Mondadori/I Meridiani, 2007, pagg. 2016, € 55,00.



Chi ha lavorato a lungo nei dintorni di Alessandro d'Amico, sa quanto questa edizione delle *Maschere Nude*, da lui curata e che ha trovato finalmente conclusione nel mese di giugno, abbia attraversato la sua vita, angosciandola talvolta. In questo ultimo volume delle *Maschere Nude* d'Amico pubblica le 11 opere teatrali, che Pirandello scrisse dopo la fine del Teatro d'Arte. Cito solo alcuni titoli: *O di uno o di nessuno*, *Questa sera si recita a soggetto*, *Come tu mi vuoi*, *La favola del figlio cambiato*, *I giganti della montagna*, *Non si sa come*. Oltre ai testi, che facevano già parte dell'antica edizione delle "Maschere nude", d'Amico inserisce in Appendice quei pochi che ne furono esclusi e gli incompiuti. Il poderoso tomo non termina qui, ma racchiude anche quelle opere teatrali che Pirandello scrisse in dialetto o trasportò dalla lingua al dialetto. L'introduzione a questa parte del volume, di Andrea Camilleri, traccia i rapporti di amicizia e collaborazione tra Pirandello e Martoglio e di incompatibilità tra Pirandello e Giovanni Grasso sr. Ogni aggettivo sulla sua competenza ed altro suonerebbe pleonastico. Lo stesso vale per Alberto Varvaro, che cura questa edizione nell'edizione, informandoci nella sua premessa che il copione di *Pensaci, Giacumino* dopo che gli Archivi del Museo Biblioteca dell'Attore due anni fa, risanati da 22 tipi di muffe, finirono in un deposito decentrato, risulta scomparso. Si è conclusa, dunque, felicemente un'edizione delle *Maschere Nude*, che resterà un'opera fondamentale nei futuri studi su Pirandello autore di Teatro. *Teresa Viziano*

La necessità del dramaturg

Claudio Meldolesi - Renata M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007, pagg. 280, € 22,00.



Sembra un dettaglio ma non lo è: scrivere *dramaturg* con l'iniziale minuscola, come si legge fin dal titolo del libro, è segno di una piccola grande rivoluzione storiografica che rimette in gioco molte certezze. Estranea alla tradizione italiana, la figura del dramaturg nata con Lessing porta nel nome l'origine tedesca e nella funzione l'ispirazione illuminista. Ma in questo libro una fitta mappa di nomi e occasioni svela inattesi percorsi, che spalmano la dramaturgie in altri paesi e con altre dinamiche rispetto a quelle a cui la rigida burocrazia tedesca odierna ci ha abituati. Emerge così la necessità di riconsiderare centrali le pratiche "meticce" della creazione teatrale, celate da pratiche più riconosciute (scrittura, recitazione, regia). E di ricercarle, con Meldolesi, dove non ci aspetteremmo, come per esempio tra i collaboratori di Strehler, veri dramaturg "declassati" in locandina a funzioni meno insidiose per l'autorità unica del Regista. Non mancano ovviamente pagine su Brecht, Carrière, Sanguineti, mentre attorno a loro la prassi negletta della dramaturgie mostra per la prima volta le sue ramificazioni nel teatro europeo. Nella seconda parte Molinari apre lo scrigno della sua memoria di artista della dramaturgie (con la centrale collaborazione con Thierry Salmon), instillandoci ancor più la necessità di un nuovo pensiero sulla creazione teatrale. Non facile ma suggestivo e insinuante, questo è un libro strano da definire: testimonianza, discorso, viaggio senza meta all'interno di una necessità... Che poi, a ben pensarci, è esattamente il lavoro di un dramaturg. *Stefano Casi*

ototeca

a cura di Albarosa Camaldo



Fo, il Novecento e oltre

Simone Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Firenze, Titivillus, 2007.

L'importante monografia di Simone Soriani su Dario Fo consente di osservare sinteticamente la nuova percezione novecentesca che sta maturando fra le ultime leve della ricerca.

Basta scorrere gli argomenti, la bibliografia e le oltre mille note del libro di Soriani per individuare nell'intreccio fra la densità accademica dello studio e l'ineffabile vita del teatro il segno distintivo dell'indagine. Soriani è uno studioso ancor giovane (questo libro rielabora la tesi di dottorato all'Università di Pisa), ma le sue pubblicazioni - saggi, interviste, articoli, recensioni - sono già un punto di riferimento per la riflessione sulle diverse forme della narrazione teatrale. Nella monografia ora edita, Fo si configura come un oggetto culturale da conoscere e ricostruire dispiegando rigorosamente i mezzi della ricerca universitaria, ma, al contempo, è anche una delle fonti del tempo presente, vale un uomo di teatro che, nel venire seguito lungo le fasi del suo percorso di attore/autore impegnato nelle trasformazioni del sociale, evidenzia dinamiche poetiche e culturali strettamente affini alle emergenze degli anni Novanta e oltre: come il "teatro civile" di Marco Baliani e Paolini o la "controstoria" di Ascanio Celestini e Mario Perrotta. Questa idea vitale, che anima le pagine dello studio rafforzandone assunti e identità, non si traduce certamente in un'opzione teleologica, e cioè non inquadra il percorso di Fo in una prospettiva precostituita, ma coglie all'interno del suo svolgersi un dato di centrale importanza che struttura l'insieme. Soriani ripercorre il progressivo enuclearsi del "monologo giullaresco" attraverso le esperienze di Fo-commediografo, dimostrando che tale modalità fabulatoria, in Fo, consegue a un accidentato processo di scoperta, che va storicamente integrato al successivo emergere del "teatro di narrazione", fenomeno variegatissimo e contraddistinto anch'esso da nuove e personali scoperte intorno al flusso comunicativo che scorre fra l'attore/autore e i suoi interlocutori. *Gerardo Guccini*



Le tragedie contemporanee di Letizia Russo

Letizia Russo, *Teatro (Tomba di cani, Babele, Binario morto, Primo amore, Edeyen)*, Milano, Ubulibri, 2007, pagg. 212, € 19,00.

La lingua teatrale di Letizia Russo, dalla musicalità sincopata e incalzante, densa di metafore ambigue e prodiga di ribaltamenti paradossali del senso, si spinge spesso al limite di una dimensione tragica che parrebbe ormai preclusa alla drammaturgia dei nostri giorni. I suoi personaggi, inchiodati a fissità di maschera da desideri ossessivi e divoranti, incontrano il proprio destino in drammi-apologo la cui rigorosa violenza, pur pescando a piene mani nell'immaginario contemporaneo, fa risuonare echi di un'ineluttabilità arcaica. In questo volume, che raccoglie cinque testi andati in scena tra il 2002 e il 2005, spicca per solidità drammaturgica il potente debutto di *Tomba di cani*, cronaca plumbea, quasi di gusto seneciano, dalle retrovie di una guerra di indefinita collocazione storico-geografica. Notevole anche l'invenzione alla base della *pièce* per attori adolescenti *Binario morto*, in cui le dinamiche di potere tipiche di una "compagnia" giovanile sono riflesse ed esasperate nella parabola di un ragazzino sociopatico e non molto intelligente che riesce a farsi riconoscere dagli altri come dio. Completano la raccolta la distopia di coppia di *Babele*, il limpido monologo *Primo amore* e l'ardua, complessa allegoria di *Edeyen*. *Renato Gabrielli*

Paola Abenavoli, *Un set a sud*, Soveria Mannelli, Cittàcalabria Edizioni, pagg. 82, € 10,00.

Un'analisi delle produzioni televisive e cinematografiche degli ultimi dieci anni ambientate nel sud d'Italia, considerando non solo i luoghi, ma l'anima del meridione. Una rinascita per il sud, ma anche una nuova linfa per lo spettacolo come appare anche dalle interviste realizzate dalla Abenavoli ad Andrea Camilleri, Cristina Comencini e Vincenzo Salemme, che hanno scelto il meridione come teatro dei loro film e fiction.

testi

Carlo Goldoni, *Drammi comici per musica*, a cura di Silvia Urbani, Venezia, Marsilio, 2007, pagg. 960, € 48,00.

Alla base di questa edizione nazionale vi è stata una preliminare indagine sulle stampe volute dall'autore dal 1750 agli anni ultimi della sua lunga vita, al fine di determinare, opera per opera, i diversi stadi del testo. Da qui la presenza di un ricco apparato di varianti che illustra l'evoluzione della singola opera fino al momento in cui l'autore non impone a essa una fisionomia definitiva. A partire dal 1748 Goldoni, su incarico del lungimirante Angelo Mingotti, impresario del teatro veneziano di San Moisè, prima adatta vecchi libretti comici per musica e poi comincia a crearne di nuovi, consolidando una serie di convenzioni drammaturgiche e formali che stanno alla base della fortuna di una delle più significative espressioni culturali europee nella seconda metà del XVIII secolo: l'opera buffa.

Gabriel García Márquez, *Diatriba d'amore contro un uomo seduto*, Milano, Oscar Mondadori, 2007, pagg. 76, € 7,00.

L'unico testo teatrale di Gabriel García Márquez, rappresentato per la prima volta in Argentina nel 1988, *Diatriba d'amore contro un uomo seduto* è stato di recente rappresentato in Italia con la regia di Alessandro D'Alatri e Maria Rosaria Omaggio protagonista, all'interno della rassegna milanese Tramedautore organizzata da Outis - Centro Nazionale di drammaturgia contemporanea. Graciela, una donna di umili origini, sposa un uomo benestante spinto da una forte volontà di riscatto. Sembra destinata alla felicità, almeno la felicità borghese fatta di benessere materiale e riconoscimenti sociali; eppure felice non è, e dopo venticinque anni di matrimonio, trova finalmente il coraggio di reclamare il suo bisogno d'amore: davanti al marito indifferente, seduto in poltrona a leggere, o a fingere di leggere il giornale, si lascia andare a un lungo, intenso monologo in cui dà espressione al fallimento del suo sogno.

Giuseppe Manfridi, *Monologhi e soliloqui* (vol. I per attrici, vol. II per attori), Roma, Gremese, 2007, pagg. 174, € 14,50.

Due utili manuali per attori con un'oculata scelta di testi per provini e audizioni. La selezione è ampia: si spazia infatti dai testi teatrali, ai romanzi, ai film. Particolare spazio è dedicato al repertorio contemporaneo. Preziose le indicazioni offerte dal curatore nelle note esplicative per la scelta del brano da interpretare, tenendo conto degli umori e delle atmosfere della modernità spesso non estranea alla rielaborazione dei miti. Esaustiva anche la contestualizzazione dell'autore e del brano scelto.

Nicola Fano, *La satira prima della satira. Quando la tv faceva ridere*, Milano, Rizzoli, 2007, pagg. 106, € 15,60.

Uno strumento di consultazione, in libro e dvd, per fornire una guida divertente ai segreti e alle meraviglie della comicità popolare italiana del Novecento, dal Varietà, l'Avanspettacolo e la Rivista della prima metà del secolo alla televisione delle origini e alla migliore stagione della commedia all'italiana.

i protagonisti della giovane scena/30



Il futuro emotivo della tradizione popolare

di Marco Andreoli

Dopo la formazione alla Scuola dello Stabile di Genova, nel 1997 cinque giovani di belle speranze scendono a Roma dove trovano battesimo e adozione - Lì nascono la Compagnia Gloriababbi Teatro e *Gabriele*, "caso" tra i più eclatanti della nuova scena italiana - I loro spettacoli oscillano fra tradizione capocomicale e curiosità analitica nei confronti delle vicende umane: un teatro essenzialmente popolare, fondato sull'attore e caratterizzato da una profonda cura dei meccanismi narrativi

Raccontare gli spettacoli di Gloriababbi Teatro sembrerebbe essere, a prima vista, un'operazione banale. Dopotutto, in superficie, non c'è che una storia, un *plot* senz'altro ben costruito ma anche semplice, lineare, diretto. Se però bastano solo poche parole per dar conto dell'architettura narrativa che sostiene il lavoro di questa compagnia di trentenni, ci si rende conto ben presto che oltre quella stessa struttura, in filigrana, c'è qualcosa di molto più complesso e di assai meno dicibile; qualcosa che, non senza imbarazzo, potremmo chiamare anima emotiva. Ebbene: un teatro di questo tipo - teatro delle emozioni, teatro del quotidiano sensato - può vivere e prosperare solo a condizione di non rinunciare mai e in alcun modo alla propria stessa identità. Niente mode, dunque; niente stilemi registici; nessuna concessione alle ondulazioni del mercato: solo buone storie per personaggi credibili. In un quadro del genere la semplicità trasparente che caratterizza gli spettacoli di Gloriababbi Teatro va intesa come il risultato di una ricerca complessa, oltre che profonda e rigorosa; come un

punto d'arrivo notevolissimo che non può certo essere confuso con la piattezza "centovetrinista" di tanto teatro giovane contemporaneo. Ecco che allora, quasi inevitabilmente, il confronto con questa drammaturgia e con le sue modalità di messa in scena pone una serie articolata di questioni. Questioni relative, tra l'altro, alle varie accezioni della parola "ricerca" e ai rapporti stabiliti con la tradizione teatrale. In ogni caso, come sembra evidente, siamo posizionati su una linea di confine che separa il teatro dei capocomici da quello variegato dei panorami più attuali. Di certo non si vuole qui intraprendere la strada di una ricerca genealogica che possa scovare padri putativi o fratelli sconosciuti; non fosse altro che per evitare il rischio di una semplificazione grossolana. E tuttavia bisognerà fare i conti con alcuni dati di fatto; quale, ad esempio, l'utilizzo del termine "neotradizionale", promosso da più di un critico per definire la teatrografia di Gloriababbi.

Nati da un cerchio di lattine

Andrea Di Casa, Filippo Dini, Sergio Grossini e Giampiero Rappa, quattro dei cinque attuali componenti di Gloriababbi Teatro, si conoscono alla Scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova. Con loro, in quegli anni, c'è anche Fausto Paravidino. Mauro Pescio, che invece si è formato alla "Paolo Grassi" di Milano, entrerà a far parte del gruppo qualche anno più tardi. La prima esperienza comune ed estranea al percorso di formazione genovese è il *Sogno di una notte di mezza estate*, messo in scena con la regia di Lello Arena. Lo spettacolo, dopo qualche replica estiva, approda al Teatro de' Servi di Roma dove debutta il 21 aprile 1997: «ancora non eravamo Gloriababbi - racconta Giampiero Rappa - però quello è stato il nostro primo spettacolo. E anche il motore che ci ha fatto staccare da Genova e dalla scuola. L'anno dopo abbiamo messo in scena *Gabriele*». E *Gabriele*, scritto dallo stesso Rappa e da Paravidino, racconta le vicende di cinque aspiranti attori che, guarda caso, hanno studiato allo Stabile di Genova e che si sono trasferiti a Roma, in cerca di successo e di fortuna. «Quello è lo spettacolo che ci ha permesso di iniziare in tutti i sensi. È un po' lo spettacolo di una nascita, non solo perché, a tutti gli effetti, racconta la nascita di un bambino; ma anche perché racconta la nostra nascita». Ma *Gabriele* è anche un "piccolo caso" nell'ambito della drammaturgia under trenta italiana. Non solo perché dà vita a una delle realtà più interessanti e valide del contesto scenico contemporaneo, ma soprattutto perché in tre stagioni consecutive calca i palcoscenici di tutta Italia collezionando oltre 250 repliche. Già, la nascita. È un sabato sera del 1997. Piazza Santa Maria in Trastevere trabocca di gente. Un vecchio ubriaco dispone delle lattine in cerchio, con estrema attenzione. I passanti deviano i propri percorsi per evitare di attraversarne il perimetro. Forse per una piccola forma di rispetto; o forse perché avvertono istintivamente che quel cerchio ha già acquisito un'accezione sacrale. I ragazzi di Genova si avvicinano al cerchio. Anche loro hanno bevuto un po': le cose non vanno poi troppo bene. «Che stai facendo?», gli chiedono. «Lì dentro c'è il Babbì... c'è il Gloriababbi», risponde il vecchio indicando il centro del cerchio. Sulle prime pensano che possa essere il nome di qualche folletto o di

qualche spirito che solo lui può vedere. Poi l'ubriaco entra nel cerchio, tira fuori dalla tasca un volantino e lo porge ai ragazzi. È la pubblicità di un negozio di scarpe, un negozio che si chiama «Gloria Baby». Il vecchio insiste: «Questo è il Gloriababbi». Ecco come nasce un teatro, luogo sacro ed effimero tracciato nel cuore del caos. Peccato che il suo fondatore barcollante non saprà mai di aver celebrato un battesimo, quel giorno.

L'importanza delle belle storie

Il teatro di Gloriababbi viene da lontano. Perché si tratta innanzitutto di un teatro orgogliosamente popolare. Quando, durante la conversazione con Filippo, Sergio, Mauro e Giampiero, faccio notare come "popolare" sia ormai un aggettivo scomodo, guardato con disgusto da molti teatranti e ritenuto offensivo in generale, la loro reazione è scattosa ma quasi rassicurante: «Ma scherzi? Noi facciamo teatro popolare. Assolutamente». Una rivendicazione forte, questa, che si precisa però attraverso una serie articolata di principi condivisi. E allora si capisce quanto sia chiaro, per ciascuno di loro, che fare teatro popolare non abbia nulla a che vedere con la pretesa di assecondare le richieste del pubblico, siano esse dirette o soltanto supposte; e che la qualità dello spettacolo, così come le sue speranze di raggiungere emotivamente la platea, dipendano da una variabile irrinunciabile: il lavoro dell'attore. Nella loro dichiarazione di intenti tale concetto viene espresso in modo chiarissimo: «La poetica del Gloriababbi Teatro è da sempre fondata sulla figura dell'attore, sulla sua primaria e incondizionata libertà di espressione, e sulla sua indiscutibile centralità all'interno della creazione artistica». A prescindere da qualsiasi enunciazione, gli spettacoli di Gloriababbi dimostrano non soltanto la capacità di coinvolgere fatalmente gli spettatori nel meccanismo della narrazione, ma anche quanto tale coinvolgimento dipenda in primo luogo da un'abilità tecnica evidente.

Quando nel 2001, dopo quattro spettacoli scritti da Paravidino - tra cui il giallo a sfondo comico *Trinciapollo* (pubblicato su *Hystrio* n. 2/2001) e la tragedia da camera *2 Fratelli* -, ha luogo la separazione consensuale tra Gloriababbi e il proprio drammaturgo, basta poco per riassetarsi: Rappa torna a scrivere, si alterna alla regia con Dini e il cerchio di

In apertura una scena di *Zenit*, scritto da Barbara Petri e Giampiero Rappa; in questa pag. la Compagnia Gloriababbi Teatro.





pieno rispetto dei principi strutturali e poetici che la compagnia sembra ormai aver stabilito. Uno spettacolo dopo l'altro, il teatro di Gloriababbi prosegue il discorso con estrema coerenza, mettendo in piedi meccanismi narrativi che sembrano essere infallibili, studiando senza sosta le possibilità comunicative

lattine resta miracolosamente in piedi. Il primo frutto di questa nuova fase sarà *Zenit*, scritto da Rappa con Barbara Petrini e interpretato, tra gli altri, dalla *new entry* Mauro Pescio. Lo spettacolo racconta gli ultimi giorni dello *Zenit*, una comunità per malati mentali in procinto di essere sgomberata. Tra le sue mura di compensato bicolore si mostra un campionario di varia umanità, in cui ciascun elemento realizza e scompone relazioni eterogenee che, di fatto, costituiscono il motore stesso della vicenda. Verranno poi *Il riscatto*, la cui versione video è stata da poco pubblicata in dvd, e *Take me away* dell'irlandese Murphy. Il primo, resoconto teso di un sequestro di persona, recupera l'atmosfera da commedia agrodolce già confermata in *Zenit* ma la incattivisce, la schiaccia e la imprigiona in una stanza sporca e lontana che diviene al tempo stesso camera di compressione e luogo di espiazione per quattro rapitori improvvisati; il secondo, quadro familiare decadente in cui si assiste all'incontro disperato tra un padre fallito e i suoi tre figli, propone invece la novità di un contesto caratterizzato da estremo cinismo e da straordinaria crudeltà; pur nel

dell'attore, ignorando ogni effetto che non sia conforme alla natura umana. Poi, come se niente fosse, sbuca fuori la possibilità di mettere mano a un sogno covato fin dai tempi della scuola: allestire il *Riccardo III* di Shakespeare, con 15 attori, in pompa magna. Si potrebbe tremare. Siamo così lontani, del resto, dalle stanzette chiuse delle loro unità di luogo. *Riccardo III* debutta nell'agosto 2006 presso il Globe Theatre di Roma per la regia di Filippo Dini. E tocca ancora una volta i centri emotivi dello spettatore. Viene da pensare che il segreto di Gloriababbi sia davvero a portata di mano. Semplicemente cullato dal desiderio e dalla capacità di raccontare storie: «è teatro di forti emozioni il nostro, di sbalorditive fughe dalla vita di ogni giorno, per potervi tornare, a fine serata, un po' diversi, possibilmente un po' più aperti agli altri e un po' più felici, noi e il pubblico». ■

In questa pag., in alto una scena di *Riccardo III*, di Shakespeare, regia di Filippo Dini; in basso, Giampiero Rappa e Filippo Dini in *Take me away*, di Gerald Murphy; nella pag. seguente una scena di *Made in Italy*, di Babilonia Teatri.

Gloriababbi Teatro nasce a Roma nel 1997 su progetto di alcuni ex-allievi della Scuola del Teatro Stabile di Genova. Tra i fondatori ci sono anche Andrea Di Casa, Filippo Dini, Sergio Grossini e Giampiero Rappa che, insieme a Mauro Pescio, subentrato qualche anno dopo, costituiscono oggi la compagnia. Fino al 2001 ha fatto parte del gruppo anche Fausto Paravidino che, insieme a Giampiero Rappa è autore del primo spettacolo di Gloriababbi: *Gabriele*. Successivamente la compagnia porta in scena quattro testi di Paravidino: *Trinciapollo* (1999), *2 Fratelli* (2000; vincitore della sezione under 30 del Premio Riccione, il Premio Tondelli), *La malattia della famiglia M* (2000) e *Genova 01* (2002). Nel 2003, presso il teatro della Tosse di Genova, debutta *Zenit*, scritto da Barbara Petrini e Giampiero Rappa. Nel 2005, all'interno della rassegna "Trend - Nuove frontiere della scena britannica" viene presentato *Take me away* dell'irlandese Gerald Murphy. Segue *Il riscatto* (2006) di Rappa, secondo capitolo, dopo *Zenit*, di una trilogia ancora da completare. Nell'estate del 2006 debutta al Globe Theatre di Roma, *Riccardo III* di Shakespeare, diretto da Filippo Dini e prodotto da Fattore K. È stato recentemente pubblicato il dvd dello spettacolo *Il riscatto*, distribuito da Neraonda e prodotto da Federico Pacifici con Imaie. Il sito di Gloriababbi Teatro è www.gloriababbiteatro.it



Santarcangelo

PREMIO SCENARIO: 12 assaggi del teatro che verrà

Nella cornice tutta danza e performance spesso deludenti di quest'ultima edizione del Festival di Santarcangelo, i due giorni di finale del Premio Scenario sono stati una vera e propria boccata d'ossigeno, un segno di vitalità e di freschezza del giovane teatro italiano, a cui si perdonano volentieri momenti di acerbità o di incompiutezza. D'altra parte è proprio caratteristica del premio chiedere ai finalisti un "assaggio" di venti minuti di uno spettacolo successivamente da sviluppare, per il vincitore e i tre segnalati, almeno fino alla durata di un'ora. 268 progetti selezionati, dei quali 147 provenienti dal Nord, 58 dal Centro e 63 dal Sud, due anni di lavoro e 12 finalisti: questi i numeri della ventesima edizione del Premio. A vincerlo (la giuria era composta da Roberta Torre, Ermanno Cavazzoni, Stefano Cipiciani, Gaetano Colella, Maria Paiato, Paolo Ruffini e Cristina Valenti) sono stati i veronesi di Babilonia Teatri con *Made in Italy*, una sorta di invettiva rap alla Rodrigo Garcia sul «Nord Est italiano - recita la motivazione - ritratto come fabbrica di pregiudizi, volgarità e ipocrisia; straordinario produttore di luoghi comuni sciorinati come litanie e di modelli familiari ispirati al presepe ma pervasi da idoli mediatici, intolleranza, fanatismo». Efficace, senza dubbio, nel parossismo gestuale e nell'agghiacciante comicità che i due autori-interpreti, senza interagire fra loro, riescono a far scaturire per accumulo in un elenco senza fine di orrori quotidiani, ma qualche perplessità rimane sulla possibilità di «allungarlo» con altrettanta efficacia oltre i venti minuti previsti dalla finale. Simile problema per il segnalato *La timidezza delle ossa* dei veneziani Pathosformel, splendida e perfetta performance di arte contemporanea più che di teatro, in cui tracce corporee prendono forma dietro una bianca superficie di lycra come reperti di una civiltà sepolta o feti in crescita durante la gestazione. Una riflessione sui maestri e le fonti d'ispirazione si impone invece a proposito di *Desideranza*, altro segnalato, di TeatriAlchemici di Palermo (ma il discorso si può allargare a *Mamùr* di Isabella Ragonese, a *Rita* di Raffaella Giancipoli o a *La strada ferrata* di Isola Teatro), storia intensa e dolente di due fratelli, di cui uno malato di mente, nell'emarginazione di «un Sud che mescola religione e superstizione, amore e violenza, esterni assoluti e interni vischiosi». Emma Dante, Spiro Scimone, Davide Enia, Scena Verticale: la «scuola» del Sud della generazione trentaquarantenni emerge con meritata forza, ma rischia di diventare maniera se a seguirla sono «discepoli» acritici e con una formazione univoca alle spalle. Freschi, teneri anche se acerbi, apparentemente ancora senza sovrastrutture formative, con un bel testo vero e poetico, anche se ancora troppo narrativo, sono invece i giovanissimi Gjergji Tushaj e Andrea Bovaia, da Parma, segnalati per *Ilir*, storia (in buona parte autobiografica) di un adolescente albanese immigrato clandestinamente in Italia. Gli altri finalisti erano *Satyricon* di Antonio Calone, *Verranno a prenderti* di teatrAria_, *C.P.T. 70% di acqua* di mat-

tatoioscenico, *Assunta Pertuso* di AbeleCaino e *Crisiko!* del gruppo toscano Gli Omini. Quest'ultimo forse più di tutti gli altri merita a mio avviso di essere tenuto d'occhio. Con un formidabile senso del ritmo e con quel gusto tutto toscano della battuta allo stesso tempo feroce e surreale (Benigni, Benvenuti, Nuti, Ceccherini), i tre autori-interpreti hanno infatti saputo raccontare in modo bizzarro e intelligente la vita di tre piccoli uomini, dalla nascita alla morte, con sicurezza di gesti da pupazzi stralunati e tempi comici davvero invidiabili. Non hanno vinto né sono stati segnalati, ma in fondo la stessa sorte toccò a Davide Enia...
Claudia Cannella



stagione 2007/2008

**teatro
stabile
di genova**

Nuove produzioni

La famiglia dell'antiquario

di Carlo Goldoni, regia di Luis Pasqual
in coproduzione con il Teatro Stabile del Veneto e La Biennale di Venezia

India

di Mara Baronti, regia di Alfonso Santagata
in coproduzione con Mercadante Teatro Stabile di Napoli

L'agente segreto

di Joseph Conrad, regia di Marco Sciaccaluga

Polvere alla polvere

di Robert Farquhar, regia di Flavio Parenti
in coproduzione con la Compagnia Gank

Spettacoli ripresi

Mandragola

di Niccolò Machiavelli, regia di Marco Sciaccaluga

Svet. La luce splende nelle tenebre

di Lev Tolstoj, regia di Marco Sciaccaluga

Sola me ne vo...

di Cerami, Cassini, Melato e Solari, regia di Giampiero Solari
Ballandi Entertainment in collaborazione con Teatro Stabile di Genova

Teatro Stabile di Genova

Carlo Repetti direttore Marco Sciaccaluga condirettore

Piazza Borgo Pila 42 • 16129 Genova
tel. 010 53421 • www.teatrostabilegenova.it

critiche

Mittelfest

Un festival per i diritti dell'uomo

Cividale è invasa da grandi megafoni di alluminio appoggiati qua è là per le stradine del borgo, così come tanti cartelli colorati con sopra scritti gli articoli della Carta dei Diritti Universali dell'Uomo. Diritti, dichiarati ma troppo spesso violati, che sono il tema portante di questo bel Mittelfest 2007, al penultimo anno della direzione di Moni Ovadia. La rassegna è iniziata non a caso il 14 luglio e, in quella data emblematica della Rivoluzione Francese, Roberto Andò ha realizzato, nel monumentale ex cementificio di Cividale, uno spettacolo itinerante per fare i conti ancora una volta con quel momento storico grazie al quale, tra luci e ombre, l'Occidente entrò nella società dei diritti. Si intitolava *Natura morta per i diritti umani* e così si offriva allo spettatore che, muovendosi tra diverse postazioni, ascoltava brani, letti in italiano, francese, inglese e tedesco dalla voce precisa come un bisturi di una Isabelle Huppert come sempre algida e carismatica, che si alternava con l'autorevolezza attoriale di Moni Ovadia e Ruggero Cara, tutti e tre impegnati su testi, tra gli altri, di Baudrillard, Weiss, Sade, Eco, Rimbaud, Pasolini e Canetti. Intorno a loro, nella splendida installazione scenica di Gianni Caluccio, scorrevano, proiettati sui muri del cementificio, video di atrocità, di guerre, di prigionia, mentre spazi e anfratti offrivano alla vista cumuli di sedie, decine di scarpe e vestiti appesi quali segni dell'assenza e della

memoria di tutti coloro che, nei secoli, dei diritti sono stati privati. A fare da ideale *pendant* a questo intenso spettacolo inaugurale è stata poi la serata-maratona *Per la Carta Universale dei Diritti dell'Uomo*, realizzata in un altro luogo-simbolo di Cividale, quella Cava di Tarpezzo dove, nel declivio davanti all'impressionante "teatro" tagliato nella pietra piacentina, si sono ritrovate migliaia di persone. A introdurre e in qualche modo a contestualizzare la serata, l'esito di un progetto-laboratorio firmato da Renata Molinari con Paola Bigatto, Maria Grazia Mandruzzato e Massimiliano Speziani, che hanno fatto lavorare un gruppo di giovani della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi sull'origine dei diritti umani e sulla loro violazione. Poi, in un alternarsi di testimonianze, interventi e performance, raccordati dalle canzo-

NATURA MORTA PER I DIRITTI UMANI, drammaturgia e regia di Roberto Andò. Installazione scenica di Gianni Carluccio. Video di Luca Scarzella. Musiche di A. Morelli e S. Scarani. Con Isabelle Huppert, Moni Ovadia, Ruggero Cara.

PER LA CARTA UNIVERSALE DEI DIRITTI DELL'UOMO, progetto di Renata Molinari. Con Paola Bigatto, Maria Grazia Mandruzzato, Massimiliano Speziani e gli allievi della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, Têtes de Bois, Renato Calligaro, Sergio Staino, Paolo Rossi, Moni Ovadia, Gian Antonio Stella, Gino Strada, Michele Obit, Furio Honsell, Antonio Cornacchione, Massimo Somaglino, Riccardo Maranzana, Alex Orciari, Emanuele Dell'Aquila. Prod. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).

ni dei Têtes de Bois, Renato Calligaro e Sergio Staino hanno parlato della satira, efficace ormai più contro l'economia e la religione che contro il muro di gomma della politica, sui cui privilegi si è articolato un caustico dialogo fra Gian Antonio Stella e Moni Ovadia, mentre un Paolo Rossi in gran forma ammoniva che se, quando c'era Lui, il motto era «credere, obbedire, combattere», oggi siamo mollemente adagiati su un «discutere, rimandare, non decidere», con un sacco di poveri che rompono le scatole ai ricchi, veri padri della patria. E di un vero padre della patria, Vaclav Havel, che ha ringraziato in video per la laurea *honoris causa* ricevuta in quei giorni dall'Università di Udine, Massimo Somaglini e Riccardo Maranzana hanno letto il breve atto unico *L'udienza*, mentre Gino Strada ha raccontato i primi mesi di vita del nuovo centro ospedaliero di eccellenza fondato da Emergency a Karthoum, in Sudan, Michele Obit ha portato la testimonianza della comunità slovena e Furio Honsell, presidente del festival e rettore dell'Università di Udine, ha ipnotizzato la platea con uno scoppiettante intervento sui paradossi filosofico-matematici del diritto. Gran finale con Antonio Cornacchione sui diritti violati del «povero Silvio» e quindi, ormai a notte fonda, tutti a casa, con addosso la percezione antica e bellissima di come il teatro possa essere, ancora oggi, il luogo dove la comunità si riunisce e si rispecchia. *Claudia Cannella*

Pomodori e sangue

IL TRIANGOLO DEGLI SCHIAVI, di e con Ulderico Pesce e Rosa Maria Tempone (voce), Roberto Tempone (fisarmonica). Luci di Nicola Gentile. Prod. Centro Mediterraneo delle Arti, Rivello (Pz). MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud) - TEATRO CIVILE FESTIVAL/FESTAMBIENTESUD, MONTE SANT'ANGELO (Fg).

Dopo le lotte sindacali alla Fiat di Melfi, il problema dello stoccaggio delle scorie nucleari e la storia dell'anarchico Passanante, Ulderico Pesce aggiunge un nuovo tassello al suo teatro d'impegno civile. Ancora una volta con una tema che affonda le sue radici nel contesto geografico e nel vissuto familiare dell'autore-attore lucano. È la storia di

Peppino, emigrato al Nord da bambino con la famiglia, che ritorna nel foggiano ad assistere i lavoratori stagionali clandestini impegnati nella raccolta dei pomodori. Come aveva fatto cinquant'anni prima suo padre a fianco di Giuseppe Di Vittorio, si tratta ancora di lottare per dei sacrosanti diritti, ma i nuovi braccianti, clandestini, non possono avere neanche un'identità, si bruciano i polpastrelli per non avere impronte, sono schiavi anonimi destinati a soffrire e a morire senza nome. Dopo una prima mezz'ora, in cui Pesce parla di sé, della sua famiglia, del suo avventuroso trasferimento a Roma per studiare teatro, dove viene a contatto con una pittoresca umanità in cui spicca lo spacciatore Spartaco (tenue *fil rouge* con il nucleo portante narrativo), finalmente si entra nel merito della questione. Peppino-Pesce, ritornato nella sua terra, conosce alcuni clandestini, africani e dell'est europeo, ne vive di riflesso le vite disperate, il viaggio della speranza, la separazione dai propri cari, lo sfruttamento. E ce li racconta con foga, sciordinando qualche dato e descrivendo con raccapricciante dovizia di particolari violenze e soprusi. Ma, benché sia palpabile la buona fede delle intenzioni, la *vis* retorica e il piglio orgogliosamente *naïf*, che da sempre caratterizzano la costruzione drammaturgica e la tecnica recitativa di Pesce, indeboliscono la forza, attualissima, della vicenda, trasformandola per la più parte in una monocorde invettiva. Parafrasando il buon Di Vittorio, spesso citato nello spettacolo, «le conquiste non sono mai definitive», men che meno nel teatro di impegno civile, dove ormai troppo spesso si crede che un tema forte possa bastare a far marciare da solo uno spettacolo. *Claudia Cannella*

L'attimo eterno di Natascha

DARE AL BUIO (*la fine*), di Letizia Russo. Regia e scene di Renzo Martinelli. Con Paolo Cosenza e Federica Fracassi. Prod. Teatro i, Milano - MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).

«Dare al buio» è il contrario di dare alla luce, implica un'idea di morte rispetto al mondo esterno e di rinascita in un piccolo luogo claustrofobico governato da leggi proprie, che hanno la fragilità di ciò

che viene creato senza tener conto della natura umana. Lo spunto di partenza del nuovo testo di Letizia Russo è un fatto di cronaca: la storia di Natascha Kampusch, rapita bambina e segregata per otto anni in una cantina da un uomo, che si uccise dopo che lei riuscì a fuggire. Ma il dato cronachistico è in realtà solo un pretesto per andare a indagare le dinamiche del rapporto vittima-carnefice e il loro ribaltamento, dilatando all'infinito l'attimo che segue la morte del rapitore. Una «dilatazione» drammaturgica per altro ancora eccessiva e ripetitiva, che auspicabilmente troverà la giusta sintesi quando il dittico si completerà, quest'inverno, con la sua prima parte. Nel nitido spettacolo realizzato da Renzo Martinelli si comincia quindi dalla fine, nel momento in cui la giovane «vittima» si fa «carnefice», passando da «un cerchio in cui credere e non capire, un cerchio costruito dalle tue mani intorno ai miei respiri» a «un nuovo cerchio in cui non credere e capire». E il cerchio è un grosso tronco di cono, posto a uno degli estremi di una scena tripartita, all'interno del quale una bravissima Federica Fracassi, raggomitolata e annaffiata da sottilissimi getti d'acqua, dà vita a un agghiacciante flusso di coscienza allo stesso tempo lucido e febbrile, in cui emerge il paradosso di un legame nato da una violenza conclamata (il rapimento) e coltivato nell'armonia malata tra un uomo che «educa» amorvolmente in vitro un suo simile trasformandolo in una sorta di fiducioso animale domestico. Ma sarà proprio l'imprevedibilità della natura animale a prendere il sopravvento e a invertire i ruoli. Dall'altra parte della scena, infatti, su una pedana sormontata da un grande specchio dalla cornice dorata, il carceriere (Paolo Cosenza, intenso e misurato, toccherà a lui la parte del leone nella prima parte del dittico?), ridotto ormai al ruolo di spalla di questa inconsapevole Lolita, soccomberà al frantumarsi di

In apertura una scena di *Natura morta per i diritti umani*, di Roberto Andò; in questa pag. Federica Fracassi in *Dare al buio*, di Letizia Russo, regia di Renzo Martinelli.



quel suo piccolo universo. In mezzo a loro, non a caso, il modellino di una bianca villetta con davanti un minuscolo albero da cui pende un cappio. *Claudia Cannella*

Storie d'Africa in fuga

SLUM, a cura di Pierfrancesco Majorino e Sandro Boscaro. Regia di Milvia Marigliano. Con Milvia Marigliano e Il Parto delle Nuvole Pesanti. Prod. Cosv, Teatro Filodrammatici. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud) - AREZZO ART FESTIVAL.

In un Mittelfest incentrato sui diritti universali dell'uomo non poteva mancare una finestra aperta sull'Africa, sulla sua tragica quotidianità di diritti negati. Sono tanti, troppi: povertà, malattia, mancanza d'acqua e di energia elettrica in bidonville annegate nella spazzatura e in capanne di terra e di fango. È un'Africa donna quella raccontata da Milvia Marigliano e dal Parto delle Nuvole Pesanti in questo spettacolo-concerto ricavato da testi di Christa Wolf, Pierfrancesco Majorino, Sandro Boscaro, Marjorie Shostak e da anonime fiabe africane. È un'Africa di tradizioni che sopravvivono tenacemente alla miseria, di saggezza popolare, di favole colorate, che si vanno a mescolare con i ritmi popolari del gruppo calabro-bolognese da sempre vicino al teatro (loro le musiche di *Roccu u stortu*, *Fango* e *Statale 106*) e qui impegnato in un viaggio in cui, alle loro sonorità, si intrecciano suoni ancestrali di acqua e di pietre. Milvia Marigliano, sola in scena tra i quattro musicisti, è Medea e Nisa, ovvero la regina barbara e la regina degli stracci, una donna in fuga oltre frontiera, attraverso il mare e poi i treni, con poco o niente appresso se non il desiderio di salvezza. Passionale e appassionata, alla Marigliano bastano un secchio d'acqua e pochi cenci per raccontarci l'Africa e per metterci davanti, ancora una volta, alle nostre responsabilità di occidentali ben pasciuti e spesso ipocriti. È innegabile, le materie prime di cui è fatto questo "spettacolo" sono di ottima qualità. Ma bisogna lavorarci ancora, trovare un percorso drammaturgico forte e un amalgama registico ben più solido. Gli ingredienti ci sono, la ricetta anche, ma si rende necessaria la presenza di un bravo cuoco, capace di trasformare questo intenso magma in un vero e proprio spettacolo. *Claudia Cannella*

Manfredini al Mittelfest

Sotto il segno dei mostri

IL SACRO SEGNO DEI MOSTRI, ideazione e regia Danio Manfredini. Con Simona Colombo, Cristian Conti, Afra Crudo, Vincenzo del Prete, Danio Manfredini, Giuseppe Semeraro, Carolina Talon Sampietri. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, Ctb Centro Teatrale di Brescia, in collaborazione con Mittelfest 2007. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).

In mezzo ai matti, il teatro si trova bene. Vuoi per l'antica, archetipica diversità dell'attore. Vuoi per la forza di un legame che da millenni stringe scena e follia, almeno a partire dalle *Baccanti*. Ma questa è solo teoria. Nella pratica del rapporto tra teatro e disagio mentale molto di più conta la personale esperienza, il vissuto. Che può essere liberatorio, come spingeva a credere Giuliano Scabia ai tempi dell'apertura manicomiale di Franco Basaglia e delle avventure di *Marco Cavallo*. Ma che più spesso è oscuro, carico di pena, come raccontano Pino Roveredo, o Claudio Misculin, ideatore dell'Accademia della Follia. È un campo segnato da confini sottili, territori di sfondamento tra rappresentazione e vita. Anche se, tra il *teatropatologico* di Dario D'Ambrosi e il lavoro delicato di Nanni Garella con la compagnia Arte e Salute, il ventaglio delle opzioni è vasto. Nella sua storia di artista, Danio Manfredini ha intercettato non solo il teatro, ma anche la pittura. La pittura è stata anzi strumento d'intervento, allorché lavorando per i servizi territoriali attraversava le desolate, inospitali sale dei centri di salute mentale, ne conosceva gli ospiti, li invitava a prendere in mano pennelli e colori, investiti da un vago valore terapeutico. *Il sacro segno dei mostri* è il resoconto di questa esperienza, la rievocazione di quegli incontri. Dodici anni è durato il laboratorio di pittura di Manfredini dentro la comunità psichiatrica. E proprio *Atelier di pittura* doveva essere, inizialmente, il titolo di questo spettacolo - presentato in forma provvisoria al Mittelfest - nel quale ritroviamo alcune di quelle storie, segnate da vulnerabilità, fragilità, crepe. «Ho passato agli attori - dice Manfredini - più informazioni possibili riguardo ai pazienti a cui faccio riferimento. Ho affidato loro le parti che maggiormente potevano risuonare in me con le loro corde». Questo passaggio è la parte più delicata del lavoro che il regista-autore sta svolgendo. Nel debutto al Mittelfest se ne sono viste le premesse. Come succedeva 15 anni fa con le *Crocifissioni*, come è successo col più recente *Cinema Cielo*, c'è bisogno di un tempo lungo perché il processo di creazione e di finitura arrivi al traguardo. Soprattutto se, a differenza di D'Ambrosi o Garella, Manfredini trasferisce ad attori professionisti il testimone della propria esperienza, mentre per sé preferisce optare per una forma di distaccata autorappresentazione. È il Manfredini pittore di un tempo la figura perturbante, velata da una maschera neutra, che in silenzio agisce in scena. Non parla, ma tiene assieme invisibili i fili di quelle vite. *Roberto Canziani*



La lingua, acqua per la mente

DRAMMA ITALIANO, di Edoardo Erba. Regia di Lorenzo Loris. Scene e costumi di Anton T. Plesic. Musica di Bruno Nacinovich. Con Elvia Nacinovich, Mirko Soldano, Teodor Tiani, Rosanna Bubbola. Prod. Damma Italiano di Fiume, Teatro Nazionale Croato. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).

«La cosa che più mi colpì, la prima volta che arrivai a Fiume, fu l'amore della comunità italiana per la sua lingua». Dalle cronache di una storia oramai quasi dimenticata, il periodo immediatamente successivo alla seconda guerra, anni di esodi, di separazioni, Edoardo Erba ha tratto un bel testo, che porta esattamente il nome della compagnia a cui l'ha destinato. *Damma Italiano* è la denominazione della compagnia di prosa che agisce, fin dal 1946, in lingua italiana, all'interno del Teatro Nazionale Croato di Rijeka-Fiume, compagnia attorno a cui si raccoglie oggi la minoranza degli italiani a Fiume. «Così cominciai a pensare a un personaggio che poteva incarnare un amore acuito dalla privazione». La privazione della lingua. Protagonista di *Damma Italiano* è una donna che ha perso la capacità di parlare e la recupera, piano piano, attraverso la dedizione di un giovane incontrato nelle svolte frettolose del dopoguerra. Nel 1948 agli italiani di Fiume fu chiesto di scegliere. Profughi in Italia, o cittadini jugoslavi. Molti lasciarono la città (quasi il 70%), alcuni restarono. È in questa nicchia della storia che Erba sviluppa la vicenda, metafora di una popolazione (oggi i parlanti italiano a Fiume sono 7000) che sulla lingua investe la propria identità attuale, oltre che i propri ricordi. «Perché una lingua è più importante di un paesaggio, più importante di una casa, più importante di una madre e di una sorella. Una lingua è l'acqua dove la nostra mente nuota». Lo spettacolo che Lorenzo Loris ha allestito per la compagnia di Fiume raccoglie un gruppo di attori che personalmente, o nella propria vicenda familiare, ha sofferto la ristrettezza degli spazi - di lingua e di pensiero - in cui la mente può appunto nuotare. Per questo, oltre che per la precisa immedesimazione, *Damma italiano* tocca momenti di particolare emotività. **Roberto Canziani**

Lombardi/Sieni

Le PAROLE e la DANZA non illuminano Pasolini

LE CENERI DI GRAMSCI, di Pier Paolo Pasolini. Uno spettacolo ideato e eseguito da Sandro Lombardi e Virgilio Sieni. Musiche di Angelo Badalamenti. Prod. C.la Lombardi-Tiezzi, C.la Sieni. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud), VIE SCENA CONTEMPORANEA (Mo).

Va in scena una triangolazione di voce, movimento, poesia. Ruota attorno alle *Ceneri di Gramsci* di Pier Paolo Pasolini e ha come punti d'appoggio il talento di parola di Sandro Lombardi e i codici di danza di Virgilio Sieni. Che nel programma di sala scrivono: «L'oralità della recitazione è usata dal danzatore come base musicale su cui costruire la propria coreografia, mentre l'attore viene attratto nell'orbita coreografica della danza». È una congiunzione nuova, ma non inaspettata. Lombardi nutre per Pasolini affetto e conta frequentazioni molteplici (vuoi come ombra di Spinoza in *Porcile*, vuoi leggendo le *Ceneri* proprio sulla tomba di Gramsci, al Cimitero degli Inglesi a Roma). Sieni aveva trasformato in movimento i racconti del *Fiore delle mille e una notte*. Tra i due l'affiatamento risale ancora vent'anni fa. Condizioni di lavoro perfette. Che cosa non funziona allora in questo spettacolo essenziale e curato nei particolari, ineccepibile. Come mai non scatta quell'adesione di intelligenza e cuore che è nel progetto stesso, nell'asciuttezza delle immagini (solo i due corpi e solo due, piccoli, memorabili, colorati colpi di scena, a scandire il flusso del poemetto pasoliniano). Se si rammentano - anche solo un momento - i due precedenti campioni poetici di Lombardi - prima Dante e poi Testori - appare evidente che, nel confronto, quella di Pasolini non è *poesia da dire*. Certo l'endecasillabo e le terzine delle *Ceneri* suonano come quelle della *Divina commedia*, ma i nodi concettuali e emotivi del poemetto, che nel 1957 rifondava la poesia italiana, si conquistano solo sulla pagina. Quando l'attore se lo mette in gola, quando alla lettura subentra l'enunciazione, questo Pasolini tende a sfuggire alla comprensione. E spesso si liquefa l'attenzione per una sintassi di versi fatti per essere letti, ripercorsi, ricalcolati attraverso la pagina. Diversamente da Dante e da Testori, su cui Lombardi ha costruito il suo teatro di poesia, le *Ceneri* resistono alla messa in scena, e la superficie dello spettacolo tende al grigio, colore che domina la scena. Le stesse musiche di Angelo Badalamenti, e i due colpi di scena (che non sarebbe giusto svelare) sembrano anzi vie di fuga da un centro poetico politico che, qui, stavolta, resta inafferrabile. L'orbita della danza strappa Pasolini al senso, ne resta il suono. Quanto poi, nel costruire suggestioni e le emozioni, giochi il contesto in cui lo spettacolo andrà ad ambientarsi sarà da considerare di volta in volta. Al debutto, al Mitefest di Cividale, davanti al porticato austero di un ex convento di clausura, i fasci di luce dalle inferriate, ritmi del colonnato, introducevano nel poemetto laica una grafica religiosa che non stonava affatto, vibrando all'unisono coi versi che dicono «lo scandalo del contraddirmi, dell'essere / con te e contro te; con te nel cuore, / in luce, contro te nelle buie viscere». Riuscirà a fare altrettanto, nella programmazione corrente, un palcoscenico vuoto? **Roberto Canziani**



Nella pag. precedente una scena di *Il sacro segno dei mostri*, di Danio Manfredini (foto: Le Pera); in questa pag. Sandro Lombardi e Virgilio Sieni, ideatori e interpreti di *Le ceneri di Gramsci*, di Pier Paolo Pasolini (foto: Luca D'Agostino/Phocus Agency).

Variazioni sulla fine

POST-IT, di Teatro Sotterraneo. Elaborazione drammaturgica di Daniele Villa. Scene di Camilla Garofano e Giovanna Moroni. Con Sara Bonaventura, Iacopo Braca, Matteo Ceccarelli, Claudio Ciri. Prod. Teatro Sotterraneo, Festival Drodeseira > Centrale Fies, in collaborazione con Teatro della Limonaia. FESTIVAL DRODESERA > CENTRALE FIES (Tn), PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).



Il giovane gruppo fiorentino Teatro Sotterraneo, che ha scelto di agire come collettivo orizzontalmente strutturato, ci propone un'originale e stratificata riflessione sul concetto di "fine". Un cubo nero, sulle cui pareti si aprono insospettati tagli e fessure, è costantemente percorso e attraversato, perforato da braccia e gambe, mani e piedi. Da abili performer, ché la definizione attori sarebbe riduttiva, i quattro si muovono con perfetti ritmo e sincronia, componendo una sorta di danza che combina la comicità di molti film dell'era del muto e la precisione di certi contemporanei studi sui micro-movimenti degli arti. Ma lo spettacolo non è solo questo: se l'*incipit* pone l'accento sul corpo, le scene successive ricreano situa-

zioni surreali, la cui divertita leggerezza cela un dichiarato intento di satira sociale. L'obiettivo è quello di svelare ipocrisie, formule, mode che nascondono ed edulcorano la nostra realtà: il linguaggio televisivo e quello dei comunicati ufficiali, il gergo dei giovani e quello "di circostanza". Assistiamo, così, ai vani tentativi di smorzare le inevitabili e tragiche conseguenze dello scoppio di una bomba a mano, ma anche al discorso funebre suggerito dallo stesso defunto all'imbranato elogiato; a un monologo sulla conclusione, inopportuna e rivelata, di film e fiabe, e a una telefonata in diretta dal palcoscenico. Il filo rosso che tiene unito tutto ciò è la volontà di svelare il fine e la fine di quanto ci circonda, con la convinzione che tutto sia destinato ad avere un termine. Oggetti di ogni genere sono diligentemente impacchettati, spaccettati, utilizzati e infine buttati: la bottiglia di vino e la matita, la maglietta e il bicchiere, anche l'uomo stesso, avvolto nel cellophane, deve inesorabilmente abbandonare la scena. Uno spettacolo brioso e ironico, fresco e intelligente, capace di mantenersi in fragile equilibrio fra gag soltanto divertente e satira arguta. *Laura Bevione*

Lluís Pasqual alla Biennale

Baruffe



Drodeseira

Le paranoie di RODRIGO

La scena spoglia, l'assenza di musica, il testo proiettato sul fondale del palcoscenico, tre attori che non interpretano personaggi bensì eseguono azioni e materializzano visioni. Così è possibile sintetizzare non solo questo spettacolo ma, più in generale, il teatro di García. Impegnato in una personale crociata contro una società in cui non si riconosce, il regista argentino allestisce personalissimi manifesti pseudo-politici, utilizzando il teatro quale megafono per gridare le proprie insofferenze. In questo caso, García se la prende con la disumanizzazione dei negozi, con i bambini viziati, ovviamente con gli Stati Uniti, e via di seguito, in un vero e proprio delirio verbale. La parola dovrebbe trovare concreta e significativa corrispondenza in quanto accade sul palco, ma non è sempre così: gli attori si spogliano e si cospargono di miele e pane per toast; la ragazza si riveste con peli e capelli; uno di loro immerge in una vaschetta piena d'acqua due inermi criceti (a proposito, davvero non comprendiamo questo costante inferire su poveri animali: quale sarebbe la rilevanza teatrale di torcere il collo a una gallina o di tormentare tartarughe e roditori?); due di loro, uno con la maglietta con la scritta "Montaigne" e l'altra con "Rousseau", si accoppiano usando come organo sessuale la testa dell'altro/a; i tre si immergono a più ripetizioni in una vasca di fango; sullo schermo compare un video che ci mostra l'attrice impegnata in evoluzioni col paracadute. Non solo: nel corso dello spettacolo compare anche quella che dovrebbe essere la famigliola tipo - padre, madre, due figli, nonna e cane - sempre in scena all'interno di un enorme SUV; e una ragazza - una volontaria trovata fra i collaboratori del festival - viene rasata a zero. Da questo breve riassunto è possibile trarre

ARROJAD MIS CENIZAS SOBRE MICKEY, testo e regia di Rodrigo García. Luci di Carlos Marquerie. Video di Ramón Diago. Con Juan Lorient, Nuria Lloans, Jorge Horno. Prod. Théâtre National de Bretagne/Rennes, Bonlieu Scène nationale d'Annecy, La Carniceria Teatro. FESTIVAL DRODESERA > CENTRALE FIES (Tn).

qualche evidente conclusione: l'assenza di una idea forte che sostenga e strutturi saldamente lo spettacolo, la conseguente frammentarietà di quanto avviene, il velleitarismo di un regista che, senza possedere il dono prezioso dell'ironia e, soprattutto, dell'autoironia, spaccia per verità assolute paranoie affatto individuali, sottoponendo i propri attori a sproporzionate e artisticamente inutili fatiche fisiche. Forse García dovrebbe concedersi una pausa di riflessione dal molto lavoro di questi anni: in questo modo, probabilmente, riuscirebbe a rintracciare i semi del proprio indubbio talento e ad allestire uno spettacolo che non appaia, come invece succede oggi, una fotocopia di quelli precedenti. *Laura Bevione*



di donne e contrasti di classe



Sembra essersi mossa in ordine sparso la critica nei riguardi del grande "focus" dedicato a Goldoni dalla Biennale Teatro. Chi ha privilegiato le revisioni a tutto campo di certe opere minori, chi si è lasciato attrarre dagli spettacoli più tradizionali, per le grandi platee. Si è presentata, tuttavia, al gran completo, o quasi, all'inaugurale *La famiglia dell'antiquario*. Certo perché è stato uno degli spettacoli meglio sponsorizzati, messo in cantiere da più enti e griffato da uno dei registi appartenenti alla *nomenklatura* di oggi, il catalano Lluís Pasqual. A

queste ragioni è d'aggiungere il fatto che si tratta di una commedia irta di difficoltà, che la gente di teatro ha sempre visto con una certa diffidenza e perciò raramente rappresentata (anche se non sono mancate edizioni di riguardo, firmate da Orazio Costa e da Gianfranco De Bosio). Difficoltà e diffidenze causate innanzitutto dalla varietà dei registri stilistici, ma anche dalla vena amara che costituisce il tessuto sentimentale sul quale scorre la vicenda. Una vicenda abbastanza lineare, imperniata sulla figura di un nobile, il conte Anselmo, afflitto dalla mania dell'antiquariato, al punto che, ingannato da una serie di astuti venditori pronti a rifilargli "patacche", finisce con lo sperperare il patrimonio. Gli si contrappongono una moglie collerica e una nuora puntigliosa, danarosa *parvenue*, che rifiutano tra loro ogni tipo di comunicazione. La stabilità familiare sarebbe compromessa, se non s'affacciasse, dapprima con garbo poi con autorevole fermezza, l'accorto Pantalone, padre della giovane, che si fa nominare amministratore del patrimonio minacciato. A dire il vero, se la sua astuzia elimina più di un inconveniente, non riesce a placare del tutto la gelosia delle due donne ormai nemiche fra loro, e nemmeno a distogliere il conte Anselmo dalla sua insana passione, per cui la tela cala su un paesaggio alquanto malinconico che, dietro il cicalcio di una serie di personaggi i più vari, denuncia la crisi di una società in disfacimento. Sconfitta da

quella che si può definire la nuova borghesia, tuttavia anch'essa schiava di formalismi stantii. Merito di Pasqual l'essere riuscito a ben sottolineare questa doppia realtà costruendo uno spettacolo che, se pure si muove su linee tradizionali, è ricco d'inventiva. A cominciare da quell'idea di avvicinare al nostro tempo i personaggi attraverso quasi inavvertibili mutamenti di abiti (i bei costumi si devono a Franca Squarciapino). Mentre la scena, dipinta di Ezio Frigerio, pur nel ruotare del pannello di fondo, rimane sempre simile a se stessa: sono solo le forme delle sedie a cambiare. Quanto al cast, siamo al più alto livello professionale. Si è alla gara di bravura tra un Virginio Zernitz che disegna con maestria un antiquario vittima della sua ignoranza e un Eros Pagni che più volte strappa l'applauso a scena aperta, marcando il suo Pantalone con un segno forte e moderno. E così tra Anita Bartolucci, suocera spocchiosa e altera, e Gaia Aprea, nuora dispettosa e che sfiora l'isteria. *Domenico Rigotti*

La bella verità oltre i ruoli

IL TEATRO COMICO, di Carlo Goldoni. Regia di Marco Bernardi. Scene di Gisbert Jaekel. Costumi di Roberto Banci. Luci di Lorenzo Carlucci. Con Patrizia Milani, Carlo Simoni, Alvise Battain, Giovanna Rossi, Roberto Tesconi, Libero Sansavini, Alessandra Arlotti, Gianna Coletti, Alberto Fasoli, Luigi Ottoni, Maurizio Ranieri, Riccardo Zini. Prod. Teatro Stabile di Bolzano. LA BIENNALE, VENEZIA.

Segue una linea tradizionale, per vaste platee, *Il teatro comico* dello Stabile di Bolzano. Ma è spettacolo brioso, inventivo, sorretto dalla intelligente lettura registica di Marco Bernardi. Spesso definita una "commedia-manifesto", perché apre la grande stagione della riforma goldoniana con uno squarcio sui problemi quotidiani degli attori, viene messa in scena raramente proprio per

questo sospetto di programmaticità didascalica. E però offre più di una osservazione acuta sul mondo dei comici. E nell'allestimento di Bernardi questo aspetto risalta con splendida esattezza. C'è all'interno della cornice metateatrale degli attori che provano una commedia tutta l'allegria di un mestiere capace di sopravvivere a tutte le crisi, pronto a veleggiare ogni volta che la fantasia soffia nelle vele. C'è l'umile orgoglio degli artefici di un prodotto capace di vincere la concorrenza, oppure di annettersela, come nell'episodio dell'arrivo della eccentrica cantatrice che offre i suoi abusati virtuosismi, rifiutati dai comici con coscienza dei propri meriti. C'è insomma la felicissima istantanea di un gruppo omogeneo di attori colti nel passaggio da una fase all'altra della loro arte: timorosi del

nuovo, ma anche sedotti da esso. Bernardi stacca gli attori dalla gerarchia dei ruoli, cogliendoli in quella naturalezza che il capocomico (reso da Carlo Simoni con finezza venata di malinconia) non si stanca di chiedere. In ciascuno di loro si trova nascosto un tesoro che aspetta solo di essere convogliato nell'espressione. A cominciare dalla "primadonna": qui una Patrizia Milani (forse la migliore attrice "goldoniana" oggi in campo) da lodare per la discrezione e la naturalezza con le quali tratteggia il personaggio, a colpi di bella vivacità, senza mai andare sopra le righe, con voce e gesto in perfetta armonia. Ma lodevoli, dentro la funzionale, ben meditata scena "settecentesca" dai fondali dipinti di Gisbert Jaekel, anche gli altri componenti dell'affiatatissima compagnia. *Domenico Rigotti*

LA FAMIGLIA DELL'ANTIQUARIO, di Carlo Goldoni. Regia di Lluís Pasqual. Scene di Ezio Frigerio. Costumi di Franca Squarciapino. Musiche di Antonio Di Pofi. Luci di Sandro Sussi. Con Eros Pagni, Virgilio Zernitz, Gaia Aprea, Anita Bartolucci, Massimo Cagnina, Giovanni Calò, Piergiorgio Fasolo, Nunzia Greco, Aldo Ottobri, Enzo Turin, Paolo Serra. Prod. Teatro Stabile del Veneto, Teatro Stabile di Genova. LA BIENNALE, VENEZIA.



Nella pag. precedente, un'immagine di *Arrojad mis cenizas sobre Mickey*, di Rodrigo García (foto: Federica Giorgetti); in questa pag. Virgilio Zernitz, Giovanni Calò ed Eros Pagni in *La famiglia dell'antiquario*, di Carlo Goldoni, regia di Lluís Pasqual (foto: Ros Ribas).



Goldoni all'ungherese

Katona: una *Guerra* scatenata per invocare la pace

Vero che alla Biennale Teatro qualche spettacolo sapeva di riciclaggio, ma lo scopo di Maurizio Scaparro era di sondare e di mettere in luce l'attualità di Goldoni, farlo diventare nostro contemporaneo, se possibile anzi farne addirittura un autore per il futuro. Ed ecco a premiarlo, subito, lo spettacolo d'apertura: in verità presentato un po' in sordina là nel vasto e un po' cupo Teatro alle Tese dell'Arsenale, certo per lasciare che tutti i riflettori la sera stessa fossero poi puntati, nel più centrale e borghese Goldoni, su *La famiglia dell'antiquario* griffato dall'amico Lluís Pasqual, destinato poi a girare a lungo. Premiato, si diceva, con uno spettacolo che arriva dalle rive del Danubio, frutto dell'entusiasmo di un bravo regista, Gábor Zsambéki, e di un gruppo di giovani che tra pochi mesi usciranno diplomati dall'Accademia di Teatro di Budapest e diventeranno le nuove colonne del famoso Teatro Katona. Un Goldoni sconosciuto in Ungheria ma si potrebbe dire rarissimamente frequentato anche in casa nostra, perché è impossibile considerare *La guerra* fra i capolavori dell'autore veneziano, basata com'è su un intrigo sentimentale alquanto di maniera (la storia d'amore fra un ufficiale delle truppe assediante e la figlia del comandante della piazza assediata) e costruito in larga misura su caratteri piuttosto convenzionali. È però sbagliato relegarlo fra le opere minori, non fosse altro per il tema satirico che contiene e per quel risvolto ideologico (qui ci viene incontro un Goldoni pacifista), da indurre più di uno studioso a vedervi in filigrana addirittura Brecht: ecco, a esempio, le figure del commissario Polidoro e dell'ex lavandaia Orsolina che sfrutta il conflitto per arricchirsi e che sembra prefigurare Mutter Courage (è il momento della guerra dei Sette Anni, che Goldoni, mentre scriveva la commedia, guardava da neutrale). La pensa così anche Zsambéki, il quale dichiara d'aver rintracciato ne *La guerra* o, per dirla nella sua inafferrabile e bellissima lingua, *A haboru*, certi passaggi di tipico stile brechtiano. Non solo: ha saputo anche imprimere al lavoro goldoniano una vitalità tale da recuperarne tutta la forza e l'originalità e, di conseguenza, l'attualità. Lo spettacolo ha una tenuta ritmica straordinaria. Giocato dagli strepitosi giovani interpreti su uno stile elegante (bene lo sottolineano le bianche, abbaglianti divise degli ufficiali), quasi romantico, con un gusto al tempo stesso d'operetta. D'operetta beninteso "danubiana", ironica e beffarda. Ed ecco sulla scena troneggiare quattro pianoforti, due per essere suonati, altri due rovesciati, pronti a essere smontati, percossi come tamburi dai bravissimi attori in bianchi abiti, che sanno recitare, pronti ad acrobazie e all'uopo a fare i servi di scena, capaci di suonare e di cantare - attenzione! - capovolti, rovesciati a terra. Insomma a darci dentro con un'energia quanto mai fresca e cosciente per dimostrare che la pace è forse solo una pausa in una guerra senza fine. Quella pace che il regista ci presenta bionda e anche lei biancovestita, portata nella scena finale in trionfo, esibita sulle spalle dei soldati che però poi la lasceranno cadere a terra, e tutto, probabilmente, ricomincerà da capo. Sarcastico finale, che gioca da morale di un bellissimo spettacolo che non si dimenticherà facilmente. *Domenico Rigotti*

Doppia, versatile Pamela

LA PUPILLA, di Carlo Goldoni. Drammaturgia e regia di Giuseppe Argirò. Scene e costumi di Rina La Gioia. Musiche di Luciano Francisci e Stefano Conti. Luci di Iuraj Saleri. Con Pamela Villoresi, Elisabetta Valgoi, Roberto Bisacco, Luigi Tani, Alberto Caramel, Massimo Di Matteo. Prod. La mise en espace e La Biennale di Venezia. LA BIENNALE, VENEZIA - CATONA TEATRO FESTIVAL (Rc), PLAUTUS FESTIVAL, SANSI-NA (Fc).

Un testo in cui si sottolinea, si ironizza, ma non si sferza quel mondo in altri testi così criticato, ridicolizzato: Carlo Goldoni ne *La pupilla* accenna ai temi a lui cari, ma senza calcare la mano. Così questa commedia si risolve in un'altale-na di malintesi, di equivoci, secondo il più classico schema (Triticone si innamora di quella che crede la sua pupilla, Caterina, per poi scoprire che è in realtà sua figlia; mentre la stessa Caterina crede di andare in moglie al bel Orazio, che il padre ha invece promesso alla sua serva, innamorata di un altro servitore.). Uno schema nel quale si insinuano però, alcuni dei temi ricorrenti nell'opera goldoniana, soprattutto quel rapporto padroni-servi che altrove ha il sopravvento. Uno schema tratteggiato con il verso, ma in cui si intravedono gli elementi di novità che hanno rivoluzionato il teatro. Verso che è presente anche nella rappresentazione curata da Giuseppe Argirò, ma alternata alla prosa. Così come, in scena, elementi classici si innestano su altri moderni e, nei movimenti, il dinamismo è misto a movenze antiche e canti. Un tentativo di riportare il classico sul palcoscenico, restando fedeli al linguaggio, ma dando quel giusto ritmo che permette allo spettatore d'oggi di non perdere il filo di una comicità, di un riso che cela la riflessione. Argirò non fa che tenere teso quel filo: attraverso cambiamenti scenici di pedane, essenziali ma continui, come in un fluire di movimenti che non lascia tregua. E soprattutto affidandosi alla grande abilità degli attori: su tutti una Pamela Villoresi in grande forma che, nel duplice, gioioso ruolo della serva Placida e della nutrice, dà risalto alle mille sfaccettature della propria versatilità di attrice e conquista. Al suo fianco, un cast brillante, a partire dall'interprete della giovane Caterina, una interessante Elisabetta Valgoi. *Paola Abenavoli*



A HABORU (*La guerra*) di Carlo Goldoni. Adattamento e regia di Gábor Zsambéki. Traduzione ungherese di Tamara Torok. Musica di Marcel Dargay e Peter Pal Szucs. Con Piroška Meszaros, Adam Foldi, Balint Adorjani, Matyas Lazoko, Akos Orosz, Attila Laszlo, Istvan Danko, Marina Gera, Natasa Stork, Tímea Erdélyi, Peter Orth, Emilia Szabo, Reka Tenki. Prod. Teatro Katona József Színház di Budapest in collaborazione con Università di Cinema e Teatro di Budapest. LA BIENNALE, VENEZIA.

Allegretto con noia

LA VEDOVA SCALTRA, da Carlo Goldoni. Adattamento e regia di Lina Wertmüller. Collaborazione drammaturgica di Tiziana Masucci. Scene e costumi di Enrico Job. Musiche originali di Italo Greco, Lucio Gregoretti e Gabriele Miracle. Con Raffaella Azim, Giovanni Cannavacciuolo, Giovanni Costantino, Paolo De Vita, Francesco Feletti, Massimo Grigò e Angela Ravanelli. Prod. Associazione Teatrale Pistoiese, Tauma, Biennale di Venezia. LA BIENNALE, VENEZIA.

La vedova scaltra è commedia che non possiede ricchezza di motivazioni e profondità, e che tuttavia getta più d'uno sprazzo di luce sulla condizione femminile sul Settecento. Con quella protagonista, Rosaura, vivace come Mirandolina ma senza la sua grandezza, giovane, effervescente, cui riesce intollerabile la condizione di vedova. Ha a disposizione un *milord* che le regala diamanti, un *monsieur* vanesio che le dona il proprio ritratto, un grande di Spagna altezzoso che le fa avere il proprio albero genealogico e un conte italiano che può offrirle soltanto gelosia e passione. Sceglierà quest'ultimo, perché la gelosia lo rende fragile e dominabile. Lei, giovane borghese con sangue mercantile nelle vene, riesce a costruire il proprio futuro con gelida determinazione, ricorrendo anche all'inganno. Infatti, maschera fra le maschere del Carnevale, mette alla prova l'amore dei suoi spasimanti, riconosce la volubilità dei tre stranieri e l'inossidabilità dell'italiano. Il calcolo ha vinto. È una commedia minore *La vedova scaltra*, anche per quel che di meccanico presenta lo sviluppo dell'azione, e però è un lavoro che può essere inteso come base per un esercizio di violenta deformazione caricaturale e grottesca, tale da rendere esplicito quanto in Goldoni rimane tra le righe. È la strada seguita da molti registi in questi ultimi decenni, con in testa Giancarlo Cobelli. Lina Wertmüller, invece, rinuncia a rischiare. Lo spettacolo si ferma in una zona di neutra godibilità. Allegretto ma con certi momenti di noia grigiastria. E dire che Enrico Job alla cara consorte aveva offerto una scenografia prodigiosa. Una scena barocca e monumentale al cui centro, sullo sfondo di una Venezia di palazzi e comignoli metafisici, troneggiava un immenso, abbagliante letto, sul quale, altera e bella (e

in alcuni momenti anche perfetta), stava Raffaella Azim a tessere la trama del suo quadruplice gioco al massacro amoroso. Avesse calcato di più il pedale, ne avrebbe fatto una piccola Dubarry veneziana. E forse lo spettacolo avrebbe goduto di migliore accoglienza. *Domenico Rigotti*

Nelle cucine di Goldoni

LE SERVE DI GOLDONI, di Alessandro Fullin. Regia di Andrea Adriatico. Scene e costumi di Maurizio Bovi e Andrea Cinelli. Luci di Matteo Nanni. Suono di Alessandro Saviozzi. Oggetti di scena Pentole, Ballerini e Freak Andò. Con Alessandro Fullin, Emanuela Grimalda, Filippo Pagotto, Eva Robin's. Prod. Teatri di Vita. LA BIENNALE, VENEZIA.

La vita di Goldoni è un puro accenno, il pretesto per una commedia al sapore frizzante di cabaret firmata Alessandro Fullin. L'attore, diventato famoso con Zelig ma con una lunga militanza comica all'insegna del *camp*, osserva la vita del drammaturgo senza reverenze, dal buco della serratura. Anzi da molti buchi, che si aprono in una scenografia fatta da un grande cilindro bianco, pronto a ruotare e a rivelare le cucine di casa Goldoni, con una lavatrice e quattro serve intente a spettegolare. Si chiamano in causa Casanova, le tragedie, la passione per il gioco d'azzardo del commediografo, amori e amori, le *Memoires* e la voglia di dimenticare. Con tic e ritmi d'oggi, con battute frenetiche, si raccontano vizi e virtù dell'autore e i suoi tempi sull'orlo della rivoluzione, che scoppierà con lancio verso il pubblico delle famose *brioche* di Maria Antonietta. Il testo rimane un canovaccio per ammiccamenti, doppi sensi, raffinati slittamenti semantici e di situazione e risate di grana grossa. Il discorso sulla maschera entra per la via, modernissima, delle metamorfosi delle identità sessuali. L'inventore della riforma del teatro è rivisitato attraverso quattro serve, diversamente *en travesti*: oltre a Fullin, implacabile nella sua debordante comicità in falsetto, un barbuto, efficace Filippo Pagotto in vesti donnesche, una Emanuela Grimalda che tiene le fila con solida concretezza contadina, e Eva Robin's, ambigua sessualmente, fintamente imbranata, ele-

gante in vesti dimesse, una muta che si esprime per boccucce, mossettime, occhiatecce. Maldicenze e sogni d'amore mutano a vista nel grande mulino della scena che, girando, rivela ambienti e situazioni sorprendenti, per diventare, poi, uno schermo su cui scorrono le immagini del viaggio a Parigi in una vecchia Topolino o quelle di nuotate alla Esther Williams nelle "piscine" di Versailles. Il regista Andrea Adriatico, che con Fullin aveva già smontato il mito di D'Annunzio a bordo di una Cinquecento, si scatena con invenzioni che assecondano il gioco dei bravi attori, senza mai forzare né rimpolpare la natura di esile canovaccio del testo. *Massimo Marino*

Gli specchi di Moscato

LE DOGLIANZE DEGLI ATTORI A MASCHERA (libero omaggio a Carlo Goldoni, ispirato al suo *Molière*), testo e regia di Enzo Moscato. Scene di Paolo Petti. Costumi di Tata Barbalato. Musiche di Pasquale Scialò. Luci di Cesare Accetta. Con Enzo Moscato, Cristina Donadio, Lalla Esposito, Mario Santella, Carlo Guitto, Valentina Capone, Gino Grossi, Pasquale Migliore, Gianky Moscato, Giuseppe Affinito jr. Prod. La Biennale Teatro di Venezia, Compagnia Teatrale Enzo Moscato, in collaborazione con Mercadante Teatro Stabile di Napoli. LA BIENNALE, VENEZIA - FESTIVAL BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.

Testo cruciale nel percorso artistico di Goldoni, *Il Molière* attesta il suo dover confrontarsi con un pubblico - quello torinese del 1751 - che non lo misura con la commedia dell'arte in declino, quanto piuttosto con l'indiscusso maestro della commedia dell'arte in declino, quanto piuttosto con l'indiscusso maestro della commedia dell'arte in declino. A esso ha attinto E n z o

Nella pag. precedente una scena di *A Haboru*, di Carlo Goldoni, regia di Gabor Zsambéki; in questa pag. il cast di *Le serve di Goldoni*, di Alessandro Fullin, regia di Andrea Adriatico.



Moscato per la sua traduzione (in versi martelliani), confluita poi nel *corpus* drammaturgico de *Le doglianze degli attori a maschera*. L'allestimento - proposto, dopo la Biennale, alla XXVIII edizione di Città Spettacolo, di cui Moscato è neo-direttore artistico - con i suoi personaggi «storici o per lo meno allegorici», da Molière medesimo a Guerrina, la Béjart, Don Pirlone, Isabella, Foresta, Valerio, è intriso di riferimenti a un tragicomico manierismo, la cui irriverente neghittosità, la diffusa svogliatezza e la predilezione per il «non finito» - cordoglio dell'irraggiungibile perfezione - lasciano scaturire le forme estetiche, gestuali, linguistiche della sopravvivenza dell'Arte. E allora la laconica e ferale battuta finale: «Condoglianze, condoglianze vivissime! E come si chiamava 'a peccerella? Commedia! Si chiamava Commedia, è 'o vero...», pronunciata da due non-attori *en travesti* (sulle note di *Dove sta Zazà?* di Gabriella Ferri), lascia che a deformarsi sia un pensiero scuro sulla vita e sul teatro: la consapevolezza dell'essere partecipi tutti dell'ignoranza come cifra antropologica autentica e morente. Il polimorfismo della scrittura di Moscato non fa che acuire questo pensiero coinvolgendo anche la fisionomica dei suoi attori al punto da trasformarli in personaggi-idioma. La vicenda si drappeggia, così, di allusivi e contaminanti specchi metaforici - come di specchi, però d'acqua, si compone l'icastica scenografia, rimando alla laguna di Venezia dove sovente qualche attore finisce per scivolare e dove annega, come una shakespeariana Ofelia, la bambola-Commedia - e di espliciti doppi d'autore, Goldoni e Molière, ma anche *sedimentazioni* di Scarpetta, Feydeau, Petito. Geniale *s-confinante* Moscato. *Francesco Urbano*

Letizia Russo

GOLDONI? Nato oggi

IL FEUDATARIO, di Letizia Russo, da Carlo Goldoni. Regia di Pierpaolo Sepe. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Enzo Dirozzi. Musica originale di Francesco Forni. Luci di Luigi Biondi. Con Isabella Aragonese, Luigi Biondi, Gino Curcione, Michelangelo Dalisi, Leonardo Maddalena, Aurora Mascheretti, Stefano Miglio, Monica Piseddu, Diego Sepe. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, Clásicos en Alcatraz, La Biennale di Venezia. LA BIENNALE, VENEZIA.

Con altalenante felicità di esiti Letizia Russo conferma la sua posizione alta alle vette della scrittura italiana per il teatro. Mentre appare il volume di *Ubulibri* che raccoglie i suoi lavori tra 2000 e 2005, la ventiseienne autrice che si era affermata inizialmente con *Tomba di cani*, vede debuttare negli stessi giorni *Dare al buio* al MittelFest (regia di Renzo Martinelli) e *Il feudatario* alla Biennale Teatro (regia di Pierpaolo Sepe). Tanto è concettoso, parlaccone, arricciato su se stesso il primo lavoro, tanto più si distende in un scrittura cruda, ruvida e mordace il secondo. Del *Feudatario* riscritto per la Biennale del tricentenario Goldoni (diretta da Scaparro, che ne aveva dato parecchi anni fa una delle rare edizioni) non resta che l'ombra, tanto è forte il trattamento che Russo impone a linguaggio e personaggi, facendone un *plot* che sembra effettivamente nato oggi, dal meridione omertoso caro a Emma Dante o Spiro Scimone, o dalla letteratura documentaria di Roberto Saviano. Candida e gentile com'è, Russo confessa il tradimento, anzi "l'accoltellamento". E ci tiene a sottolineare che se le parole non sono proprio quelle di Goldoni resta inalterata la dinamica della commedia, ma cambiata puntualmente di segno. Al feudo rurale che ispirava l'autore veneziano, Russo ha sostituito una puzzolente «fabbrica di merda», oggetto di contestata eredità

mafiosa o camorristica, «affare di famiglia» su cui gravita l'ereditiera Rosaura che parla esattamente come fanno le ragazzine di oggi sugli autobus che vanno verso periferie degradate. Senza peli sulla lingua. L'aiuta molto in questo degradamento di Goldoni, che in realtà è il fulminante rilancio di un testo mediocre, il lavoro registico di Pierpaolo Sepe il quale si inventa, in una scena metallica e fredda, il risvolto nero di una favola di tradizione: morto un re padre padrone, le lotte di successione vedono prodigarsi figli legittimi e non, madri indegne, branchi di picchiatori, fraudolenti consiglieri e spiritelli sapienti. In queste due ultime creature si legge più chiara la trasformazione delle maschere di Pantalone e di Arlecchino, il quale fedele alle proprie origini sgorga dalle profondità di questo inferno di scorie. È il serpentesco Michelangelo Dalisi a regalargli corpo e voce, anche se resta merito di tutta la compagnia il buon esito dell'impresa, governata dal Nuovo Teatro Nuovo di Napoli, e marchiata dalle prestazioni brave e canagliesche di Monica Piseddu, Tania Garribba, Gino Curcione. *Roberto Canziani*



il Berliner Ensemble a Verona

La riconquista dell'umanità del *Riccardo II* di Pevmann

Un bel colpo quello messo a segno dal Festival Shakespeariano veronese. Aprire la sua 59ma edizione con *Richard II* in una tagliente messinscena del Berliner Ensemble, cioè una delle più prestigiose compagnie di prosa europee, che da una quindicina di anni mancava dall'Italia. Giusta la scelta, anche perché *Riccardo II* è dramma poco frequentato, almeno in casa nostra, e però tra le più inquietanti opere del Bardo. Opera che si presenta come una delle più grandi e spietate meditazioni sulla natura e sull'intima tragicità del potere. Meditazione non astratta ma concreta, inscindibile dai fatti, incarnata senza residui nella doppia parabola incrociata di un sovrano che dissipa il potere e che, perdendolo, ritrova la propria umanità. Riccardo appunto, che il potere afferra quasi senza volerlo e afferrandolo si imbatte in un se stesso vano e crudele di cui ignorava l'esistenza. Riccardo, che nella concezione monastica del Medio Evo rappresenta la divinità e che, posto sull'alto piedestallo, sfoggia la tracotanza di chi ha lo scettro, l'irruenza di chi può decidere, incontrastato signore, i destini dei suoi sudditi. Così che quando la sua stella si oscurerà a vantaggio del sorgere di un altro astro, Enrico Bolingbroke, il futuro Enrico IV, quando cioè la Grande Macchina della storia comincerà a girare a rovescio per lui, quando conoscerà progressivamente la disgregazione della sua identità, Riccardo diventerà re solo di nome, svuotato della forza che gli arriva attraverso il culto della personalità, decretato dai suoi amici e dal suo popolo. Conscio della nuova realtà, abdica anche per costrizione. Accettando con dignità la sconfitta, ritorna a essere uomo e come tale soggetto a subire la morte. Regista di gran vaglia e dal 1999 direttore artistico del Berliner, Claus Peymann, ben aiutato da una funzionale scenografia, semplice ma di bella intelligenza, che permette ottimi effetti visivi, trasferisce la grandiosa tragedia verso un tempo che la rende modernissima. Le conferisce un *climax* che può far pensare a una Germania sulla soglia del nazismo. Dal ritmo incalzante, con sequenze che hanno un taglio cinematografico, lo spettacolo punta tutto su una essenzialità rappresentativa portata agli estremi, anche nei costumi, in un rigido bianco e nero. Essenzialità nella quale si innesta una pungente ironia, che nulla toglie alla suggestiva poetica del dramma, ai significati più pregnanti di una problematica attuale. Una regia quella di Peymann, cui fa riscontro una straordinaria interpretazione di Michael Maertens, uno dei più acclamati attori di lingua tedesca oggi. Il quale conduce il personaggio di Riccardo (coroncina da operetta sempre sul capo) su due giuste fasi differenziate: nella prima assume toni quasi distaccati e sarcastici, con scatti nevrotici che peraltro tradiscono la paura della demistificazione di un idolo quale Riccardo crede di essere; nella seconda parte approda alla scoperta di una condizione umana diseredata. Perfetto nel far vedere la doppia natura di un Edipo moderno che ha contro il destino anche per sua colpa. Intorno a lui un cast di provata professionalità. *Domenico Rigotti*



RICHARD II, di William Shakespeare. Traduzione tedesca di Thomas Brasch. Regia di Claus Peymann. Disegno scene di Achim Freyer. Disegno costumi di Maria Elena Amos. Luci di Konrad Lindenberg e Achim Freyer. Con Michael Maertens, Veit Schubert, Hanna Jurgens, Michael Rothmann, Dirk Ossingm, Alexander Doering, Axel Werner, Peter Donath, Roman Kaminski, Carmen Maria Antoni, Boris Jacoby. Prod. Berliner Ensemble (Germania). 59° FESTIVAL SHAKESPEARIANO, TEATRO ROMANO DI VERONA.

Cornacchione in commedia

NON SVEGLIATE CECILE, È INNAMORATA!, di Gerard Lauzier. Regia di Elio De Capitani. Scene e costumi di Carlo Sala. Musiche di Jean Polvin. Con Antonio Cornacchine, Gabriele Calindri, Gianni Palladino, Ylenia Malti, Chiara Verzola, Stefania Medri. Prod. Stefania Cornacchine. FESTIVAL OPERAESTATE, BASSANO DEL GRAPPA (VI).

De Capitani si butta sulla commedia. Al bando massimi sistemi e intellettualismi, ecco un fare teatro fresco e divertito che però non scade mai nel banale, nella maniera. Ne esce un ingranaggio perfetto che ricorda certi film francesi che gli italiani non sono più capaci di fare, leggeri ma precisissimi nel ritrarre relazioni e quotidianità. Proprio come succede con il testo di Gerard Lauzier, drammaturgo ma anche regista e fumettista d'oltralpe, scel-

to per il suo umorismo elegantemente frizzante e il corposo ruolo maschile, qui affidato ad Antonio Cornacchione. Talento purissimo il suo, sottolineato anche dal buon *feeling* con il resto del cast: dall'"amico" Gabriele Calindri (molto più di un'ottima spalla) a Giovanni Palladino (il vicino di casa) e le tre frizzantissime ragazze. Vale il prezzo del biglietto l'arrivo in scena da infarto della sexy Ylenia Malti. Un Belushi nostrano Cornacchione, perfetto *tombeur de femmes* alle prese con una convivenza giunta al momento decisivo: o ci si sposa o ci si dedica notte e giorno al resto del mondo femminile. Un "hobby" piacevole ma difficile da gestire, che fa esplodere la classicissima serie di equivoci e malintesi, su cui la drammaturgia si muove a proprio agio. Ottimi i tempi comici, per un ridere rilassato, non volga-

re, da serata in compagnia. In scena la coppia Cornacchione-Calindri la fa da padrone, mentre intorno si muovono ipe-rattivi ex-amanti, amiche e un vicino di casa invadente e un po' rompiballe. Allestimento da sit-com televisiva (c'è un vago sapore da *Friends* in trasferta nella borghesissima Avenue Montaigne, Paris), dove domina un divanetto stile Ikea, vero fulcro dell'azione. La generazione single, moderni e invidiatissimi Peter Pan, vi si ritroverà in più di un'occasione. Finale inutilmente lunghissimo: due ore e passa di spettacolo sono già tante (e si va spegnendosi, complice la stanchezza): aggiungerci anche una specie di balletto/titoli di coda è troppo. Per il resto lavoro felice che va al di là del *divertissement* balneare d'autore. Ha tutte le qualità per incuriosire (e piacere). *Diego Vincenti*

Nella pag. precedente una scena di *Il feudatario*, di Letizia Russo, regia di Piepaolo Sepe; in questa pag. una scena del *Riccardo II*, di Shakespeare, regia di Claus Peymann.

Robot negli anni di piombo

ECCE ROBOT! - CRONACA DI UN'INVASIONE, scritto e diretto da Daniele Timpano, liberamente ispirato all'opera di Go Nagai. Musiche originali di Michela Gentili e Natale Romolo, ispirate alle colonne sonore di Michiaki Watanabe. Luci e voce narrante di Marco Fumarola. Montaggio audio a cura di Lorenzo Letizia. Con Daniele Timpano. Prod. amnesiA vivacE in collaborazione con Amunia Festival Costa degli Etruschi. FESTIVAL OPERAESTATE, BASSANO DEL GRAPPA (VI) - FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (LI).

Il nuovo spettacolo di Daniele Timpano si ispira all'opera di Go Nagai, creatore di Mazinga, Jeeg robot d'acciaio e Goldrake. Si tratta dei pionieri di una poetica eroica che, a cavallo tra anni Settanta e Ottanta, fu di slancio e ispirazione per almeno due generazioni di giovani appassionati. *Ecce Robot!* si apre con la registrazione audio della prima puntata della serie animata *Mazinga Z* riscritta e doppiata dallo stesso Timpano. Lui, mentre scorre la traccia, recita in *playback*, associando a ciascun personaggio una postura fissa. Il gioco funziona; anche se si riescono quasi a riconoscere le differenze di reazione tra i trentenni in sala, che per lo più hanno bene in mente la faccia del Barone Ashura o quella del Dottor Inferno, e tutti gli altri spettatori, che osservano divertiti il simulacro di qualcosa che, in fin dei conti, non conoscono affatto. Al termine della puntata, quando le forze del male hanno ormai dichiarato guerra al genere umano, l'attore recupera la sua voce e il suo corpo scenico per raccontare come, nei primi anni Ottanta, mentre ancora scoppiavano bombe e stazioni, un cartone animato potesse dividere l'opinione pubblica. Da un lato c'era la minoranza dei difensori, dall'altro il partito dei benpensanti, convinti che tipi come Goldrake deviasero irrimediabilmente la mente dei ragazzi. Ma la violenza, sembra dire Timpano, non è mai nelle storie o nelle favole; semmai è più vicina: dentro casa magari, dove due genitori urlano e un bambino si tappa le orecchie; o nelle strade, dove le esplosioni non sono mai state di carta colorata. Timpano è un *fool* travolgente, spiazzante, umorale; uno che si è sfilato già da tempo da generi e categorie. Ma che in ogni caso mostra di saper tenere ben salde le briglie di un oggetto-spettacolo tanto ano-

malo. Sorprende, in particolare, che riesca a slittare dal tono grottesco alla denuncia convinta, dalla gag all'autobiografismo più sincero, con così grande precisione e naturalezza. Alla fine,

alcuni saranno respinti dal suo *Ecce Robot!*, molti lo ameranno. Ma l'operazione risulta essere solida e intelligente; questo è fuori discussione. *Marco Andreoli*

Cirillo/Petito

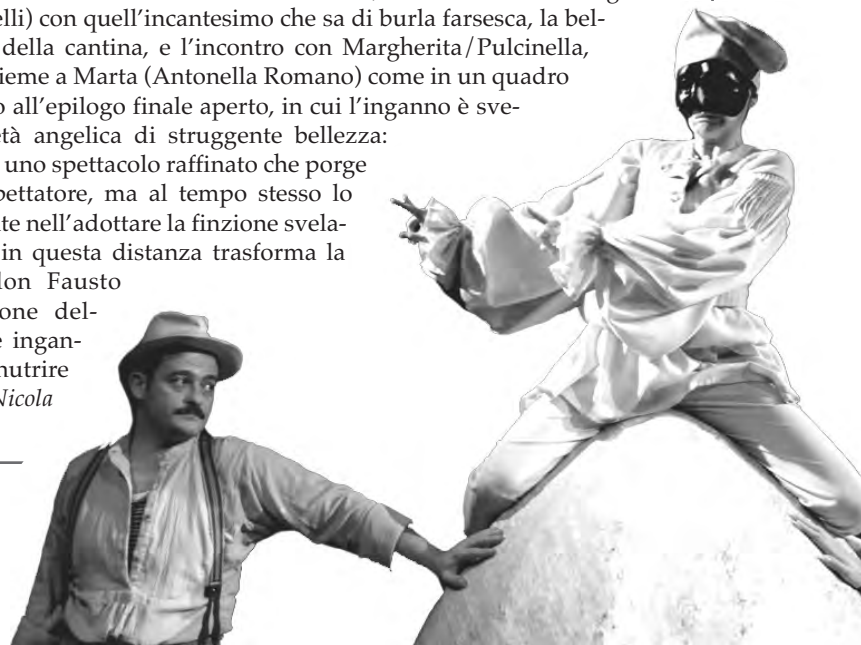
Quel vecchio, pazzo Faust sotto il Vesuvio

Faust portato ai piedi del Vesuvio è Fausto Barilotto, un poveraccio vittima del complotto dei familiari, un povero pazzo che finisce con l'incarnare l'ansia umanissima di non invecchiare e di vivere, un affamato d'amore e di giovinezza. *Don Fausto* di Antonio Petito - autore napoletano della seconda metà dell'Ottocento - è l'insolita trascrizione partenopea della prima parte del capolavoro di Goethe. Ha sedotto Arturo Cirillo, che ne ha ricavato uno di quegli spettacoli che a un inizio faticoso fa seguire un crescendo emotivo che appaga; un lavoro dal narrare ellittico, che chiede allo spettatore di farsi esegeta di ciò che ha visto. Don Fausto Barilotto è un vecchio che si oppone a una serie di matrimoni.

Per strappargli il consenso, i familiari decidono di orchestrargli intorno la storia di Faust, assecondandolo in una sua follia che, se non espressa, lo porterebbe in manicomio. A questa premessa narrativa fa seguito l'estrema sintesi di alcuni degli episodi del *Faust* goethiano, orchestrati con tutto il portato magico del teatro popolare. Arturo Cirillo porta in primo piano questa connotazione metateatrale e mostra con cambi scenici a vista tutta la poetica fragilità della finzione che rende ancora più feroce l'inganno terapeutico, ordito ai danni di don Fausto, Salvatore Caruso, uno splendido guitto con tratti marionettistici e l'infantile cecità del desiderare del miglior Totò. *Don Fausto* acquisisce maggiore forza quando il linguaggio narrativo lascia il passo a quello simbolico e all'ingresso nella follia di quel Faust partenopeo sedotto e tiranneggiato da Mefisofele, Rosario Giglio, diabolico e amorevole tessitore di inganni. Arturo Cirillo scava nei segni del teatro napoletano, usa pochi elementi scenici - firmati da Massimo Bellando Randone -, fa della finzione una cifra estetica che costringe i suoi attori a una recitazione "innaturale". Nell'essenzialità d'essere "maschere" i personaggi assumono un'intensità espressiva che s'affida al recitato come al canto (splendida e incisiva è la colonna sonora di Francesco De Melis). L'ingresso di Pulcinella/donna (Sabrina Scuccimarra) su un uovo che nasconde Fausto, la scena della strega (Luciano Saltarelli) con quell'incantesimo che sa di burla farsesca, la bellissima cantata della cantina, e l'incontro con Margherita/Pulcinella, alla finestra, insieme a Marta (Antonella Romano) come in un quadro del Tiepolo, fino all'epilogo finale aperto, in cui l'inganno è svelato in una pietà angelica di struggente bellezza:

sono i tasselli di uno spettacolo raffinato che porge la mano allo spettatore, ma al tempo stesso lo mantiene distante nell'adottare la finzione svelata come stile e in questa distanza trasforma la maschera di don Fausto nella propensione dell'uomo a essere ingannato per poter nutrire i propri sogni. *Nicola Arrigoni*

DON FAUSTO, di Antonio Petito. Regia di Arturo Cirillo. Scene di Massimo Bellando Randone. Costumi di Gianluca Falaschi. Musiche di Francesco De Melis. Luci di Andrea Barese. Con Salvatore Caruso, Rosario Giglio, Sabrina Scuccimarra, Luciano Saltarelli, Antonella Romano. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, Vesuvioteatro. FESTIVAL TEATRI DELLE MURA, PADOVA - IL GRANDE FIUME, CREMONA - BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.



Un Amleto postgrotowskiano

HENRIK HAMLET HOSPITAL, di Piotr Borowski. Regia di Piotr Borowski. Con David Zakowski, Piotr Piszczatowski, Magda Tuka, Zbigniew Kowalski, Gianna Benvenuto, Monika Dabrowska, Anna Olejnik, Martina Rampulla, Monika Sadkowska e Dominika Jarosz. Prod. Studium Teatrale. IL CENTRO E LA CIRCONFERENZA, FESTIVAL INTERNAZIONALE DI TEATRO MUSICA E DANZA, BERGAMO.

Henrik Hamlet Hospital, ovvero *Amleto* rivolto contro e oltre *Amleto*. Lo spettacolo è "contro" la storia shakespeariana, perché la dissolve nella vicenda di Henrik, figlio di un Presidente defunto e assassino di quello nuovo, un amico del padre che ne ha preso il posto in politica e nel letto coniugale. Henrik, peraltro, non simula: è un esaltato, coltiva un ideale mistico e assoluto di purezza, si crede Nijinsky. Ma lo spettacolo è anche "oltre" Shakespeare, come se fossimo nella Danimarca di Fortebraccio, a tragedia compiuta: Henrik-Amleto è vivo, dopo l'omicidio del patrigno, ed è sotto inchiesta, con uno psichiatra che lo forza a rivivere il trauma dell'omicidio, per ricostruirne la memoria. Questa riscrittura a ritroso di *Amleto* - in cui bruciano motivi dostoevskiani, allusioni ai regimi presenti e passati dell'Est, il tema antimodernista della morte della poesia, l'omicidio come atto poetico, la follia come libertà o come follia e basta - smuove gli umori cattivi della coscienza europea, tra sensi di colpa, rimozioni, fughe nell'utopia. L'ospedale psichiatrico in cui Henrik è rinchiuso si fa metafora di una società claustrofobica, che si costruisce un dio muto e anela - schizofrenicamente - un Dio autentico: ma quest'ultimo è solo dei pazzi o dei blasfemi. Una società che erige se stessa a principio di realtà, difendendosi con la manipolazione delle coscienze e la repressione. Borowski conia un linguaggio corporeo al limite della danza, impone una dizione incalzante del testo, crea lo spazio su una raffinata partitura di pieni e di vuoti, distanze e movimenti reciproci: un modo rigoroso ma autonomo di rielaborare la lezione grotowskiana, che pure ha spesso prodotto epigoni superficiali. E di interrogare il tempo presente. *Pier Giorgio Nosari*

Cechov en plein air

ONCLE VANJA À LA CAMPAGNE, di e con Théâtre de l'Unité. Prod. Théâtre de l'Unité. IL CENTRO E LA CIRCONFERENZA, FESTIVAL INTERNAZIONALE DI TEATRO MUSICA E DANZA, BERGAMO.

Questa versione fedelmente fedifraga dello *Zio Vanja* di Cechov affronta - con tutta l'(auto)ironia di cui è capace l'Unité - un vecchio nodo del teatro di gruppo e all'aperto: l'approccio a un testo che è il simbolo stesso della grande letteratura teatrale, ma anche dell'esecrata maniera naturalista. Il risultato è uno spettacolo intelligente, arguto e profondo, come ogni gioco, se affrontato seriamente. Perché di questo si tratta: un gioco svolto con tutta la serietà che merita. Il capolavoro di Cechov viene rispettato in superficie (il testo) e smontato per tutto il resto: l'azione si trasferisce in campagna (dove del resto la storia era ambientata), in un grande prato, con 17 attori più un cane e due vacche al pascolo, balle di paglia e un falò. Lo spazio aperto offre occasioni al montaggio visivo, oltre che scenico, con effetti quasi cinematografici: campo lungo e lunghissimo, piano-sequenza, primo piano. Allo straniamento spaziale corrisponde quello della scrittura scenica: cartelli in primo piano, una narratrice nelle vesti di Olga Knipper, la presa in giro dei tic dei "bravi attori", la fisicità della recitazione, voci fuori campo. È la maniera de L'Unité: sbrigliata, scanzonata, senza timori reverenziali, con un linguaggio scenico forse non nuovissimo, ma efficace. Che perviene a due conclusioni: l'impossibilità di fare *Zio Vanja* alla lettera e le possibilità che si schiudono se si dialoga con un testo, anziché imbalsamarlo e fargli il monumento. Perché *Oncle Vanja* è una gioiosa dichiarazione d'amore al teatro, al suo potere creativo e alla sua umanità. Ma è pur sempre una lettura di Cechov: il carattere umbratile di Vanja, arricchito di toni onirici e malinconici, l'intuizione di un ricco sottotesto emotivo e psicologico, la ferocia dei banali rapporti quotidiani. Il tutto nei toni di una festa, con tanto di borsch, vodka e torta finale. *Pier Giorgio Nosari*

Nostalgie per il futuro

SANG ET OR, di Benno Besson, Christian Lucas e Jean-Marc Stehlé. Regia di Christian Lucas. Scene di Alexis Nabet. Costumi di Elsa Pavanel. Luci di Stéphane Garcin. Musica di Daniel Goyone. Con Jef e Chloé Odet, Nordine Allal, Maxime Pervakov, Evgény Karyanov, Guillaume Sendron, Héloïse Bouillat, Xavier Lavabre, Yann Laforge, Caroline Blanc Brude, Yannick Garbolino, Ivan Radev, Joe De Paul, William Garrouste. Prod. Cirque Zanzibar, Francia. FESTA INTERNAZIONALE DEL CIRCO CONTEMPORANEO, BRESCIA.

S'immerge nel *cotè* della tradizione *Sang et or* del Cirque Zanzibar: abilità fisiche e ginniche, sudore e sfida, il sensazionalismo e lo stupore di un esercizio, la mistura di malinconia e dolcezza di un tango appeso alle evoluzioni del trapezio, il brivido del vuoto e la risata di una gag, la magnificenza un po' stracciona di uno *chapiteau* scarlatto e oro. Il gruppo guidato da Jef Odet attinge a piene mani dall'immaginario del circo, che è l'immaginario dello spettacolo popolare. Sta in fondo qui uno dei lasciti più preziosi del nuovo circo, nel suggerire al teatro (mentre amplia l'orizzonte stilistico del vecchio circo) che esiste una via per tornare a interrogare le proprie radici e ritrovare il pubblico. Una via che nel caso di *Sang et or* è romantica, e passa attraverso l'evocazione di un circo tra le due guerre, che possiamo immaginare attendato ai margini di una

g r a n d e città in un film di René Clair o Jean Vigo. *Sang et or* diventa così la ricerca di uno spettacolo futuribile attraverso il distillato degli umori del circo passato. Un viaggio che appassiona un gruppo d'autori

Nella pag. precedente, una scena di *Don Fausto*, di Antonio Petito, regia di Arturo Cirillo; in questa pag., la locandina di *Sang et or*, di Benno Besson, Christian Lucas e Jean-Marc Stehlé, regia di Christian Lucas.





CHIRURGIA dell'immaginario

Non si può sfuggire al fascino senza parole del Tof Théâtre, la sua pungente ironia, lo sberleffo surreale, l'iperrealista ricreazione di un mondo in miniatura, il guizzo intelligente che accende una gag o taglia trasversalmente le relazioni infra ed extrasceniche, l'improvvisa virata poetica e umana, la strizzata d'occhio che accomuna in uno stesso abbraccio pubblico e attori-animatori. Tante doti, per una sola compagnia. Al cui elenco va aggiunta la più importante: una perfetta padronanza delle tecniche di costruzione, scrittura, animazione e recitazione di e con le marionette. Il risultato, al tirar delle somme, è l'identikit di uno dei più stimolanti *atelier* teatrali europei. Di cui *Bistouri* è una creazione sbrigliata, che gioca tanto con l'immaginario narrativo comune quanto con i canoni dello spettacolo di figura all'aperto. Della compagnia belga, in Italia abbiamo visto molto, grazie ai festival delle Briciole di Parma: *Monsieur e Madame Beaufrestes* e *Léon fait son spectacle*, e poi *Cabane*, *Patraque* e *Les Bénévoles*. Tutti senza parole, tutti espressione di una forte coerenza progettuale, stilistica e linguistica, eppure dotati di una carica originale. *Bistouri* non fa eccezione, ma passa dalla Festa Internazionale del Circo contemporaneo di Brescia, e forse è anche meglio: proietta l'opera del Tof su un'area di confine tra discipline performative. *Bistouri* è una surreale operazione chirurgica sotto la tenda di un improvvisato ospedale da campo, tra bottiglie di birra e bersagli a freccette, trapani, cavaturaccioli e martelli per le anestesie. Lo spirito è a metà tra i cartoni di Tex Avery e il primo *Alan Ford* di Bunker&Magnus: deformazione grottesca, gusto per l'iperbole comica, un vecchio dottore bizzoso, miope e malfermo con il suo assistente, il ventre di un paziente poco paziente. Che è poi il Lupo Cattivo: in quella pancia, scrutata da una sonda endoscopica e rimandata a video, c'è di tutto. E di tutto esce: un nevrotico universo narrativo di origine fiabesca (ma deformato dalla vita moderna), i segni dei vizi e stravizi di un'onorata carriera da *arci-villain*, persino un paesaggio, una geografia. *Bistouri* rinnova il piccolo prodigio di tutti gli spettacoli del Tof: la capacità di solleticare un pubblico composito, dai 7 ai 77 anni, dal colto all'inclita, come si diceva una volta. Ma non sta solo qui, nella postmodernista coesistenza di livelli di lettura differenti, il suo valore: l'oggetto dell'operazione, per l'interposta *dramatis persona* del lupo, siamo noi, il nostro immaginario, le strutture narrative introiettate, il patrimonio orale assimilato e nevrotizzato, le proiezioni e gli scambi simbolici. Nel teatrino del Tof, che sembra rubato alla memoria di *Mash*, avviene un piccolo incantesimo di rigenerazione narrativa e spettacolare. *Pier Giorgio Nosari*

BISTOURI, di Alain Moreau. Regia, scene e marionette di Alain Moreau. Musica e luci di Dimitri Joukousky. Con (a rotazione) Maxime Durin, Alain Moreau, Dimitri Joukovsky, Julie Tenret, Céline Robaszynski, Léon Knutselaar, Willy Bawette e Jean Dekoning. Prod. Tof Théâtre, Festival des Arts Forains de Namur, Belgio. FESTA INTERNAZIONALE DEL CIRCO CONTEMPORANEO, BRESCIA.

d'eccezione (tra cui Benno Besson, in uno dei suoi ultimi lavori) e li spinge a percorrere il crinale tra slancio creativo e ironia, omaggio e malinconia. L'alchimia funziona perché s'incarna in una *troupe* eccellente, capace di eseguire i propri numeri e, al tempo stesso, di straniarsene quanto basta per suggerire la possibilità di echi e risonanze diverse: una donna volteggia al trapezio, e sembra il simbolo di un ideale femminile; una coppia intreccia acrobazie, e pare un proibito canto d'amore; un giocoliere cattura l'occhio, e sembra prendere con sé anche le fragili volute di un pensiero. Non è che la poesia (o il residuo d'immaginario) che il circo ha prodotto da sé, in tre secoli di storia gloriosa e miserabile, eroica e fragile. *Sang et or*, con il suo *coté d'antan*, la preziosa costruzione degli esercizi e l'affettuosa ironia, ha il merito di farcene accorgere e tornare a far sognare. *Pier Giorgio Nosari*

Arlecchino ritorna demone

ARLECCHINO ALL'INFERNO, di Siro Ferrone. Regia di Alessandra Vannucci. Scene e costumi di Guido Fiorato. Maschera di Donato Sartori. Luci di Fabio Bozzetta. Musiche ed esecuzione di Stefano Cattaneo. Canzone *Perduto amore* di Paolo Vivaldi, eseguita da Francesca Cassio. Con Enrico Bonavera e Stefano Cattaneo. Prod. Teatro delle Forme, Festival Teatro di Mantova, Festival di Castel dei Mondi. FESTIVAL TEATRO DI MANTOVA, FESTIVAL DI CASTEL DEI MONDI DI ANDRIA.

Arlecchino torna all'Inferno, recuperando simultaneamente il ricordo di quando anticipava o guidava la masnada infernale, la sua vocazione parodistica e il suo spirito satirico: l'idea è che la maschera dal costume pezzato accompagni nel suo viaggio nientemeno che Orfeo, sceso a cercare Euridice. Siro Ferrone si è ispirato per questo testo al repertorio del primo Arlecchino, Tristano Martinelli, e in particolare a un suo poemetto del 1585, l'*Histoire plaisante des Faicts et Gestes de Harlequin comedien italien*. Altri riferimenti sono da ricercarsi tra gli scenari di Domenico Biancolelli del secolo successivo e gli scenari pubblicati da Evaristo Gherardi alla fine del XVII secolo. Da queste fonti, Ferrone ha tratto un copione su misura per Enrico Bonavera, 53 anni, sostituto di Ferruccio Soleri nell'*Arlecchino servitore di due*



padroni del Piccolo Teatro e destinato, secondo i più, a ereditarne il "batòcio del comando". Il risultato dell'incontro tra Ferrone e Bonavera - premiato a Mantova con l'"Arlecchino d'Oro" - è un testo dalla scrittura sofisticata, che pone la questione di quale spazio possa avere oggi la maschera dal costume pezzato. Chiara la risposta: l'Arlecchino di Ferrone-Bonavera è un fantasma solitario in una scena vuota. Non ha più intorno a sé i compagni di un tempo, le altre maschere, gli attori e i moduli drammaturgici che fecero grande la Commedia dell'Arte. Non ha altra spalla che un cantore, un Orfeo che viaggia sull'Acheronte alla ricerca di Euridice: ma si capisce bene che il mito greco e il rinvio a Poliziano (e alle parodie comiche che le maschere fecero di questi simboli della letteratura aulica) sono solo un pretesto perché Arlecchino ritorni a casa. Egli (o esso?) fu demone, prima di calcare le scene europee e fondare il teatro moderno. E demone torna a essere, mentre arringa i diavoli con i toni di un politico di oggi, ma molto più sincero. Lo spettacolo diventa così la ricerca di un senso nuovo per una maschera vecchia, a cui non basta l'immortalità della sua gloria. E questo senso sta nell'esclusione dal mondo e dalla scena di oggi, in un viaggio a ritroso verso le origini: il mondo rovesciato dell'Inferno (dove «gli ultimi resteranno tali», e «chi va piano arriva ultimo, e si deprime») è il nostro. Basta riconoscerlo. **Pier Giorgio Nosari**

Chiti torna a Boccaccio

DECAMERONE - AMORI E SGHIGNAZZI, da Giovanni Boccaccio. Libero adattamento teatrale, scene e regia di Ugo Chiti. Con Giuliana Colzi, Andrea Costagli, Dimitri Frosali, Massimo Salvianti, Lucia Soggi, Teresa Fallai, Alessio Venturini. Prod. Compagnia dell'Arca Azzurra. FESTIVAL TEATRO DI MANTOVA, FESTIVAL ESTATE A RADICONOLI (SI).

Decamerone, ovvero la leggerezza come conoscenza profonda - in tutte le sue variazioni di toni, umori, vizi e tendenze - dell'umanità propria di uno straordinario autore come il Boccaccio. Ugo Chiti, uomo di teatro a tutto tondo, riprende una sua lettura personale dell'opera dello scrittore di Certaldo (lo

aveva già fatto anni fa con un *Decameron-Variazioni*), tessendo una riscrittura sapiente e modulata in un'alternanza di registri ora gravi ora beffardi. Prendendo a pretesto una delle novelle più note, quella di Masetto che "si fa mutolo" e diventa l'ortolano in un monastero femminile, Chiti costruisce un impianto drammaturgico circolare in cui le monache vogliose di Masetto aprono la pièce e ricompaiono a mo' di siparietto per introdurre e legare fra loro a mosaico le altre storie. È così che fra amori e sghignazzi, come da sottotitolo, si passa alla seconda storia che è quella di Alatiel, la sposa del Re del Garbo che intreccia continue relazioni con uomini che ora la rapiscono ora la violentano. Il tutto strappa le risate, ma anche una più sottile riflessione sul femminile e sul maschile. Terza storia per la terza giornata è quella di Alibech, una sorta di Masetto in vesti femminili. Quarta e ultima arriva la tragedia di Lisabetta e dei suoi tre fratelli, una storia molto *noir* dai toni crudeli a fare da controcanto alle precedenti narrazioni dai toni assai farseschi e ludici, che compone tuttavia una ulteriore riflessione sui diversi destini della donna e degli uomini. Insomma, ci si diverte parecchio in questa nuova edizione del "Decamerone alla Ugo Chiti"; e si divertono anche molto i bravi attori della compagnia dell'Arca, sempre in tiro e sempre perfettamente sintonizzati fra loro, anche nelle numerose parti *en travesti*. **Renzia D'Inca**

Smitizzando danzando

EDIPO E LA PIZIA, di Lucia Poli, liberamente ispirato al racconto di Dürrenmatt. Coreografie di Giorgio Rossi. Oggetti scenici e costumi di Tiziano Fario. Musiche originali di Andrea Farri. Con Lucia Poli e Giorgio Rossi. Prod. Sosta Palmizi. FESTIVAL TEATRO DI MANTOVA, FESTIVAL ESTATE A RADICONOLI (SI).

Rielaborazione in forma grottesca e beffarda di uno fra i più esilaranti e sarcastici racconti dello svizzero Dürrenmatt, questa Pizia "lunga e secca", interrogata da un insolito Edipo danzante, è davvero una bella prova di creatività artistica da parte di una figura chiave del nostro teatro contemporaneo, che sa unire idee e classe, pensiero e tecnica,

poesia e lucida disamina dei vizi della contemporaneità. Ironia, ma anche gusto per il limite, per la provocazione clownesca, un gusto dolcemente della narrazione che applica ai trucchi della macchina teatrale tutta la fascinazione di una testualità di cui si rompe il rigore per distillare teatro puro. Interessante anche la contaminazione artistica con il teatro-danza di un artista maturo come Giorgio Rossi, che dà buona prova di sé anche negli spazi dedicati alla vocalità monologante. Con quattro musicisti in scena, l'intreccio dei generi si risolve in una scatola magica in cui suono, azione, ritmi creano un'atmosfera esaltante quasi onirica, dove le domande trasformano a poco a poco il testo originario in una rielaborazione originale che rivisita il mito classico in una chiave inedita, in un singolare rapporto tra Edipo e la Pizia. Qual è il destino dell'uomo? Quanto contano gli dei e quanto il caso? Chi muove chi? E verso cosa? Una Pizia che si inventa un responso, si inventa un destino e che con tale oracolare funzione determina l'auto-avverarsi della profezia. Una Pizia petulante che gioca con le maschere e pupazzi - al gioco delle parti, al gioco del teatro - e che non crede che la ragione decida i destini dell'uomo, né ne possa modificare la realtà. Una Pizia che gioca con le vite degli altri senza pudore, una Pizia sfrontata che, a sua volta, è stata assunta a un ruolo in cui lei stessa, agnosticamente, non crede. E su cui i bastardi destini dettando risposte casuali, irriventi, divertenti, scandalose: come se fosse facile rispondere a qualcuno se i suoi genitori siano davvero i suoi genitori. Fantasia e follia in una prova originale, artisticamente ben assortita e teatralmente ben condotta. **Renzia D'Inca**

Nella pag. precedente, un'immagine da *Bistouri*, di Alain Moreau (foto: Bernhard Fuchs); in questa pag. Enrico Bonavera e Stefano Cattaneo in *Arlecchino all'Inferno*, di Siro Ferrone, regia di Alessandra Vannucci.



regia di Lagarde

RICCARDO E LE SUE DONNE

psicanalisi di un tiranno



RICCARDO III, di Peter Verhlest, dal *Riccardo III* di Shakespeare. Regia di Ludovic Lagarde. Scene di Antoine Vasseur. Costumi di Valérie Simonneau. Luci di Sébastien Michaud. Musiche e suono di David Bichindaritz. Con Anne Bellec, Laurent Poitrenaux, Geoffrey Carey, Antoine Harniotte, Samuel Réhault, Christele Tual, Francesca Bracchino, Pierre Baux, Camille Panonacle, Suzanne Aubert. Prod. Compagnie Ludovic Lagarde, Festival d'Avignon, Festival delle Colline Torinesi e altri cinque partner internazionali. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI (To).

che a tratti interagiscono fra loro e a tratti si "confessano" al pubblico, supportano un po' tutta l'operazione. Sotto una tensostruttura arancione, che stilizza i diversi luoghi dell'azione, Riccardo indossa episodicamente la sua deformità come una maschera (Laurent Poitrenaux, il più bravo in una compagnia comunque di buon livello), cerca di proporsi come l'"uomo nuovo", brama il potere più per narcisismo personale che per strategia politica, ma rimane impigliato alle gonne, o meglio al letto, di una madre incombente, alla fine ritratta come una sorta di Madonna in una pietà laica alquanto grottesca. Intorno a lui, in abiti moderni e violentemente monocromi (viola, blu elettrico, verde...), i personaggi maschili paiono ridotti a mere funzioni narrative per far procedere l'azione, mentre a quelli femminili vengono concessi dei "primi piani" in cui raccontare intimi episodi delle loro relazioni con Riccardo, tutti assai inquietanti e, non senza furbizia, calati in atmosfere alla David Lynch. Fermo restando che lo spettacolo è ben recitato, ha un ritmo serrato e una bella confezione scenica, rimane però la sensazione che l'operazione drammaturgica a monte non sia solo ambiziosa, ma tutto sommato anche inutile. C'era già tutto nella tragedia del Bardo. *Claudia Cannella*

Il tradimento di Sharon e Arafat

LA PACE, di Antonio Tarantino. Regia di Marco Isidori. Scene e costumi di Daniela Dal Cin. Con Maria Luisa Abate, Marco Isidori, Paolo Oricco. Prod. Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa, Festival delle Colline Torinesi, Astiteatro. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI (To).

I Marcido, compagnia dedita da sempre a un originale lavoro sul significante, atten-

Per il suo ritorno al Festival delle Colline Torinesi, sede delle prove e del debutto prima del trasferimento ad Avignone, Ludovic Lagarde ha scelto una riscrittura in prosa e versi del *Riccardo III* shakespeariano di Peter Verhlest. Della truce vicenda, la "trama" politica e gli intrighi di corte, sottesi all'ascesa al trono del principe deforme, vengono sintetizzati in poche scene, riducendo drasticamente il numero dei personaggi e utilizzando una voce fuori campo per creare rapidi raccordi narrativi. I riferimenti storici all'epoca elisabettiana rimangono sullo sfondo, diventano spunti per agganciarsi alla contemporaneità, mettendo in bocca a Riccardo e agli altri personaggi frasi di Gandhi, Nelson Mandela o Martin Luther King che volutamente stridono, nel loro spirito pieno di pace e di speranza, con le azioni nefande compiute da protagonista. Quel che però più interessa a Verhlest sono in realtà i rapporti tra i personaggi, soprattutto quelli tra Riccardo e le donne e, in particolare, quello con sua madre, la duchessa di York, qui riletto in chiave ovviamente edipica. Ma buone dosi di psicanalisi, momenti onirici, voci deformate dall'eco, straniamento dei personaggi,

ta più alla musicalità che al significato di quanto viene pronunciato dall'attore, sceglie di confrontarsi con un drammaturgo che alla parola attribuisce un ruolo centrale. Abbandonati i classici, Isidori & Co. optano per un autore contemporaneo e per una commedia che, pur costruita su situazioni paradossali, rivela una evidente connotazione politica. Tarantino immagina che Arafat e Sharon siano stati entrambi deposti dai propri popoli, insod-

disfatti del loro operato, e condotti al porto di Tunisi. Da qui, i due uomini politici partiranno per un rocambolesco viaggio attraverso la Tunisia, in barca, in treno e in corriera, finché un aeroplano li riporterà a casa, dove potranno riavere quel potere che era stato loro sottratto. Durante il tortuoso percorso, i due incontrano tre personaggi femminili - tutti interpretati dall'acrobatica Maria Luisa Abate, issata sulla struttura scenografica che rappresenta un'enorme ragnatela nera - una strega, una puttana e una madre, tutte portavoce delle rivendicazioni, dei bisogni e degli opportunismi dei popoli ebraico e palestinese. Non solo, Sharon e Arafat dovranno confrontarsi con portuali e mendicanti, bigliettai scontenti e persino un voglioso Orso Tunisino. I tredici "movimenti", di cui si compone la commedia, sono altrettante inverosimili circostanze inventate come pretesto per ironici e coloriti dialoghi fra i due ex-uomini di stato. Ne risulta un quadro piuttosto desolante: compromessi, opportunismo, disprezzo per i propri governati, meschinità ed egoismi, tutti molto "umani" e responsabili dell'impossibilità di quella pace auspicata dal titolo. Da tutto ciò discende l'importanza rivestita dalle singole battute, determinante per l'efficacia della messa in scena della commedia, e la conseguente necessità di un'enunciazione chiara e variata. Peccato che i Marcido non vogliano abdicare alla loro recitazione monocorde e indifferente a quanto viene detto, così che gli scintillanti dialoghi fra Arafat e Sharon si riducono a nenie ripetitive che lo spettatore rinuncia presto a seguire. *Laura Bevione*

Camera per spettatore voyeur

PRIVATE EYE, di Roberta Bosetti e Renato Cuocolo. Con Roberta Bosetti e Renato Cuocolo. Prod. Iraa Theatre, Teatro di Dioniso. FESTIVAL CONTEMPORANEA, PRATO - FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI (To).

Due camere attigue di un albergo torinese, raffinato e un po' retrò, due interpreti "ufficiali" e un unico spettatore. Dopo il successo internazionale di *The secret room*, la coppia Bosetti-Cuocolo continua la propria ricerca di strade alternative al teatro tradizionale. Non si tratta soltanto di rinunciare alla canonica sala teatrale con palco e platea, ma di



ripensare la dinamica osservare/farsi osservare che è alla base della relazione fra spettatore e attore. Se il primo è, in fondo, un voyeur curioso di spiare nella vita degli altri che l'anonimato garantito dal buio in sala rende audace, il secondo realizza se stesso nell'atto di esibirsi e di mostrarsi agli altri. Non basta: il rapporto fra interpreti e pubblico si fonda sulla lealtà, sulla presunzione di verità di quanto viene mostrato e a cui si assiste, ma sappiamo quanto labile e incerta possa essere la realtà e quanto, dunque, quella fiducia possa risultare mal riposta. Una lunga premessa per fornire qualche indicazione - necessariamente vaga perché lo spettacolo merita di essere vissuto avendo meno informazioni possibile su di esso - sull'operazione *Private Eye*. Renato Cuocolo vi accoglierà e vi racconterà affabilmente di come, durante un lungo soggiorno a Perth, abbia deciso, d'accordo con la compagna Roberta Bosetti, di ingaggiare un investigatore privato affinché seguisse la donna durante tutta la giornata. Il risultato è stato una gran quantità di filmati, alcuni noiosi e monotoni, altri inattesi e perturbanti. Una telefonata annuncia che lo spettatore è atteso nella camera vicina, dove forse incontrerà Roberta... La cronaca dello spettacolo termina qui ma non rinunciamo a fornirvi qualche indizio: ripenserete alla vostra infanzia ma dovrete anche confrontarvi con i vostri inconfessabili desideri; ascolterete ma dovrete anche parlare; non potrete addormentarvi o lasciare che i vostri pensieri viaggino liberi come vi capita spesso quando siete affondati in una morbida poltrona a teatro; o forse no...? *Laura Bevione*

Plenilunio di disperazione

UN ANNO CON 13 LUNE, di Rainer Werner Fassbinder. Regia di Annalisa Bianco e Virginio Liberti. Scene e costumi di Horacio de Figueiredo. Suono di Otto Rankerlotti. Con Michele Di Mauro, Gisella Bein, Tatiana Lepore, Simona Nasi, Pasquale Buonarota, Massimo Giovana, Riccardo Lombardo. Prod. Eguniteatro, Festival delle Colline Torinesi, Fondazione Teatro Piemonte Europa. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI (To).

Nel 2007 ci saranno 13 lune, così come accadde nel 1978, anno in cui Fassbinder realizzò e ambientò l'omonimo film, incentrato sugli ultimi giorni di vita del transessuale Elvira/Erwin. Una particolare con-



Teatro del Carretto

PINOCCHIO, adattamento di Maria Grazia Cipriani. Regia di Maria Grazia Cipriani. Scene e costumi di Graziano Gregori. Luci di Angelo Linzola. Suono di Hubert Westkemper. Con Giandomenico Cupaiuolo, Elsa Bossi, Giacomo Pecchia, Giacomo Vezzani, Nicolò Belli, Jonathan Bertolci, Carlo Gambaro, Luana Gramigna. Prod. Teatro del Carretto. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI (To) - VOLTERRATEATRO

La favola feroce dell'inconscio

Che *Pinocchio* non sia, come la maggior parte delle fiabe, destinata soltanto ai bambini ma, anzi, celi piani di lettura quanto mai complessi e finanche pruriginosi, è verità assodata da generazioni di studiosi e di lettori. Non stupisce, quindi, che quello che il Carretto ha tratto dal testo di Collodi non sia uno spettacolo per bambini, bensì un livido ritratto della ferocia, anche domestica, del nostro mondo. In un'atmosfera che mescola sogno e realtà, fra personaggi nascosti da maschere cupe e grilli striscianti, Pinocchio si muove con maldestra circo spezione all'interno di una sorta di recinto di legno, all'interno del quale si aprono porte e fessure. Il burattino sembra ricordare e rivivere - e non tanto vivere - episodi del suo viaggio iniziatico fra le insidie del mondo: il rapporto con l'autoritario Geppetto, l'inganno del Gatto e della Volpe, il paese dei balocchi e Mangiafuoco, i ripetuti incontri con la Fata Turchina. Accadimenti che paiono evocati: i personaggi coinvolti non parlano ma si limitano a gesti evidenti e a incomprensibili borbottii, mentre la musica, che attinge spesso al melodramma, ne chiosa i movimenti. Soltanto Pinocchio e la Fata godono del dono della parola: il primo, poiché unico motore di quanto accade in scena, la seconda, in quanto personificazione di madre edipica, schizofrenicamente oscillante fra affetto e petulante autoritarismo. La recitazione del convincente Giandomenico Cupaiuolo predilige movenze marionettistiche e acrobazie da comico dell'Arte, suggerendo la conquistata umanizzazione di Pinocchio con una progressiva rinuncia alla meccanicità dei movimenti. Altrettanto efficaci risultano gli altri interpreti, abili nel tradurre in atti eloquenti quanto è loro negato esprimere con la parola e con la mimica facciale. Meno riuscito ci appare, invece, il lavoro drammaturgico: il copione, infatti, subisce nella seconda metà dello spettacolo un'ingiustificata accelerazione che intacca l'equilibrio della messa in scena. Il ritmo flessuoso del sogno viene abbandonato a favore di una repentina corsa al finale che, risultando quasi estemporaneo, perde parte della sua efficacia. *Laura Bevione*

Nella pag. precedente un'immagine di *Riccardo III*, di Peter Verhulst, regia di Ludovic Lagarde; in questa pag. una scena di *Pinocchio*, di Maria Grazia Cipriani (foto: Filippo Brancoli Pantera).

giuntura astrale che si ripete regolarmente ogni sette anni, pare con conseguenze devastanti sugli individui più sensibili e inclini alla depressione. Tale si può definire Erwin, divenuta Elvira per amore di un uomo che l'ha costretta a vendere il proprio nuovo corpo e che poi l'ha abbandonata. Disprezzata dall'ultimo amante,

incapace di trovare conforto nell'amore dell'ex moglie e della figlia, vanamente soddisfatta di un'intervista concessa a una rivista scandalistica, Elvira percorre con disperata ansia di riscatto affettivo l'accidentato cammino dell'inettitudine alla vita che la condurrà all'inevitabile suicidio. In scena assistiamo ai deliri finali

della protagonista: la rievocazione dell'infanzia e della giovinezza; il ricordo del lavoro come macellaio - amplificato dalla proiezione di un video che ci mostra la sanguinolenta realtà del macello - e quello dell'incontro con l'uomo che ne ha stravolto l'esistenza. In scena compaiono i fantasmi che abitano la mente di Elvira: una rigida suora e un giornalista, gli amanti e la figlia, un impiccato e una guardia del corpo. La consapevolezza della propria incapacità ad adeguarsi alle ciniche leggi della convivenza, che escludono quella gratuità e quell'abbandono totale all'altro che ne hanno diretto le scelte, spinge Elvira a fuggire definitivamente da una realtà nella quale sa di non poter comunque sopravvivere. Michele Di Mauro presta il suo volto mobilissimo e

intenso e il suo corpo appesantito ed eloquente di vita intensamente vissuta alla disperazione di Elvira, conseguendocene un'interpretazione sfaccettata e dolorosa, densa e sbalordita della profonda incomprensione che circonda il suo personaggio. Gli altri interpreti sono adeguati complici della bravura di Di Mauro, contribuendo al successo di uno spettacolo che, fra tappeti polverosi e vecchi mobili, ci ricorda quanto sia difficile rintracciare scampoli di autenticità nei rapporti tra gli uomini. *Laura Bevione*



Asti Teatro

Il caso *Molly Sweeney* dal buio alla grigia luce

È indubbiamente uno degli spettacoli che nel corso dell'estate più hanno suscitato interesse, *Molly Sweeney* di Brian Friel. Vuoi per la sua tematica, vuoi soprattutto per la forte originalità della messinscena dovuta al regista napoletano Andrea De Rosa. Un testo rielaborato con grande intelligenza, suggerito al narratore e drammaturgo nordirlandese specialista di atmosfere angosciose da un caso clinico narrato da Oliver Sachs nel suo saggio *Vedere e non vedere*. È una donna sulla quarantina Molly Sweeney, felice e realizzata, che lavora come fisioterapista e scarica nella passione per il nuoto le sue energie. Ma ha un handicap: ha perso la vista in tenerissima età e il mondo ha dovuto immaginarselo con l'intelligenza dei suoi sensi, anche grazie a un padre che l'ha educata alla bellezza e alla poesia, ad amare e riconoscere i fiori. Un mondo di grande bellezza interiore che però verrà spezzato il giorno in cui Frank, il marito, uomo mediocre che vive di illusioni, si intestardisce a farle recuperare la vista. Tramite un anziano oftalmologo, il dottor Rice, uomo alla deriva che proprio con quell'intervento cerca il suo riscatto. L'operazione parzialmente riuscirà, ma Molly non sarà più la stessa. Dovrà cominciare a rivedere il mondo in una luce diversa, non più quella che ha illuminato la sua vita fino a quel momento. Per l'ostinato Frank e l'inaridito dottor Rice è solo una mezza vittoria, per Molly la vita diventa invece una sconfitta. Lentamente muoiono in lei quella fiera e quella vitalità che erano la sua forza e Molly diventa la vittima sacrificale dell'egoismo altrui. E tale, in un finale raggelante, ce la presenta il giovane regista Andrea De Rosa. Raffigura Molly come un *Ecce homo*, prigioniera su un lettino d'inferma (e la sequenza ferisce lo spettatore) e lentamente la vediamo scomparire nel nulla. È il momento di più alta intensità emotiva di uno spettacolo costruito con bella raffinatezza stilistica,

MOLLY SWEENEY, di Brian Friel. Regia di Andrea De Rosa. Scene di Laura Benzi. Costumi di Ursula Patzak, Suono di Hubert Westkemper. Luci di Pasquale Mari. Con Umberto Orsini, Valentina Sperli, Leonardo Capuano. Prod. Asti Teatro, Emilia Romagna Teatri Fondazione, Teatro Metastasio Stabile della Toscana. ASTI TEATRO 29.



senza dispersioni. Uno spettacolo sorprendente e audace, anche per la sua suddivisione in due parti di segno diverso e però complementare. Che potremmo definire del buio e della luce. De Rosa infatti fa svolgere la parte iniziale della vicenda nel buio totale della sala, quasi che lo spettatore fosse anche lui non vedente, per poi illustrare la palingenesi di Molly dentro un'atmosfera di luce amorfa e opalescente. Dalla "visione" tutta mentale donata dalla cecità, Molly Sweeney passa ad affrontare una "visione oggettiva" che approda a una sorta di mistero. È Valentina Sperli che con assai bella sensibilità e totale dedizione fa vivere il personaggio di Molly. Di fronte a lei Leonardo Capuano, che ben ha registrato l'ottusità di Frank, e Umberto Orsini, il cui carisma scenico, la cui intensità espressiva (nella lunga sequenza nel buio la sua voce appare di rara incisività) sono da sole bastate a imprimere un segno forte al dottor Rice. Da rivedere. *Domenico Rigotti*



Paravidino/Binasco

CHARLIE BROWN A BOLZANETO una tragicommedia a fumetti

NOCCIOLINE, di Fausto Paravidino. Regia di Valerio Binasco. Scene di Antonio Panzuto. Costumi di Sandra Cardini. Luci di Pasquale Mari. Con Michele Sinisi, Elena Arvigo, Alessia Bellofio, Luigi Di Pietro, Denis Fasolo, Iris Fuseffi, Aram Kiam, Mauro Parrinello, Fulvio Pepe, Alba Caterina Rohrwacher, Roberta Rovelli. Prod. Teatro Eliseo. ASTI TEATRO 29.

È d'obbligo una premessa. Questo testo venne commissionato nel 2001 all'allora venticinquenne Fausto Paravidino dal Royal National Theatre di Londra per compagnie giovani di non professionisti e anche, se non soprattutto, per un pubblico di adolescenti. Da poco erano accaduti i fatti del G8 di Genova e da questi Paravidino prese spunto per raccontare come possono germogliare conflitti sociali, dividendo la vicenda in due segmenti lontani nel tempo e scandendone ciascuno con scenette fulminanti come le *stripes* dei *Peanuts* di Schulz, a cui dichiara il suo debito fin dal titolo della pièce, corredata da altisonanti titoli di ironico retrogusto brechtiano. Nella prima parte Buddy, una sorta di Charlie Brown, permette a un gruppo di amici coetanei di occupare, con devastanti gozzoviglie a base di Coca Cola e cartoni dei Puffi, la casa che gli era stata affidata in custodia da conoscenti per poi rinnegarli e cacciarli all'arrivo dell'inferocito figlio dei proprietari. Nella seconda, ambientata dieci anni dopo in una caserma stile Bolzaneto, il gruppo si ritrova, quasi senza riconoscersi, diviso tra vittime e carnefici. Nessuna possibilità di redenzione, anche se Buddy alla fine si renderà conto che forse proprio in quella mancata solidarietà con i compagni di allora risiede il tragico destino di oggi. Un gran bel testo, ma anche un'originale operazione pedagogica. Non a caso, infatti, le tre precedenti messinscena italiane (regie di Nativi, Maifredi e Cerciello) ricalcavano lo spirito dei committenti inglesi, prendendo come interpreti attori non professionisti, reclutati a seguito di laboratori nelle scuole superiori. Ne erano venuti fuori spettacoli sgangherati, forse acerbi, ma estremamente efficaci e vitali. Tutt'altra strada prende la messinscena di Valerio Binasco, spostandosi completamente su un elegante, ma forzato piano onirico, dove i momenti di violenza sono al ralenti, gli stacchi tra una "vignetta" e l'altra sono scanditi da una celebre sonata di Beethoven e la recitazione assume toni sospesi e trasognati. Lo stralunato ritmo fumettistico della prima parte perde così vigore, mentre la componente tragica, annidata sia nelle apparentemente innocue dinamiche adolescenziali sia nei più evidenti soprusi fra adulti, si raggela e quella comica, che nella scrittura di Paravidino da sempre ne è il naturale *pendant*, perde di mordente. Gli attori, tutti giovani professionisti (Michele Sinisi-Buddy il più efficace), assecondano diligentemente il disegno registico che, supportato da una scena essenziale e da luci irreali sui toni del verde o dell'arancione, sembra voler guardare più ai sottintesi di Pinter che ai territori "sporchi" dell'inusuale accoppiata fumetto-tragedia. Come se volesse "nobilitare" la scrittura del giovane autore genovese, spingendola, e un po' imbalsamandola, verso modelli di rango. Certo, ormai è doveroso "sdoganare" la drammaturgia di Paravidino con sforzi produttivi di un certo peso, come già aveva fatto lo Stabile di Bolzano qualche anno fa, ma bisogna stare attenti a non imprigionarla in un incongruo e mortificante abito del di di festa. *Claudia Cannella*

La verità degli altri

VESTIRE GLI IGNUDI, di Luigi Pirandello. Regia di Walter Manfrè. Scene di Andrea Taddei. Costumi di Silvia Polidori. Musiche di Stefano Marcucci. Con Vanessa Gravina, Luigi Diberti, Bruno Armando, Marco Marelli, Daniela Piacentini, Francesco Baruffa. Prod. Indie Occidentali, Polis Cultura, Festival Teatrale di Borgio Verezzi. FESTIVAL DI BORGIO VEREZZI (Sv) - CATONA TEATRO FESTIVAL (Rc).

Vestire gli ignudi è una commedia di dissonanze tra la materia da dramma sentimentale e le pieghe ritorte dell'argomentazione. Considerata tra le meno riuscite di Pirandello, registi come Missiroli, Patroni Griffi, Castri l'hanno riavvicinata con esiti talora interessanti, come ora ha fatto Walter Manfrè a inaugurazione del Festival di Borgio Verezzi. Il punto di interesse sta in Ersilia Drei, che risulta uno fra i più bei personaggi femminili del drammaturgo siciliano. Chi è questa donna? È la vittima sacrificale dell'intolleranza, dell'aggressività che s'annida nel corpo sociale. È fragile, ha avuto una vita infelice, arriva da lontano. Dall'esotico Oriente di Smirne, dov'ella si è promessa e concessa a un ufficiale di marina e poi ha ceduto alle voglie del Console presso cui prestava servizio come governante di una bimba, morta cadendo da un terrazzo proprio mentre lei si era fatta trascinare nel letto del padre. Approda nelle strade di Roma, dove i colori esotici cedono alla luce cruda di albergucci e redazioni pettegole. Trova rifugio tra le braccia ambigualmente protettive di uno scrittore. Vorrebbe finalmente avere requie, ma non le è possibile. Quelli per cui non è stata che un preda, con le loro verità (o meglio menzogne) irrompono, chi per giustificarsi, chi per riparare, chi per possedere. A chiedere ragione del proprio amore, del proprio onore delusi o traditi; a toglier vita alla poverina quanto più con le loro parole pretenderebbero di dargliela. E allora davvero Ersilia pensa di togliersela da sé, la vita, e si uccide. Quanto più gli altri pretendono di dare verità e coerenza alla nostra esistenza, tanto più ce ne privano. La lettura di Manfrè sembra impostata sull'opporre la verità della scrittore (un Luigi Diberti che dà al personaggio calcolata pacatezza) a quella degli altri personaggi, pronti a esprimersi con una recitazione sopra le righe. Lettura che tuttavia non riesce sempre a dipanare quell'"arruffio" di ragionamenti e sentimenti che appesantiscono i tre atti. Brava e intensa, portata a interiorizzare la figura della protagonista, Vanessa Gravina. *Domenico Rigotti*

Nella pag. precedente, in alto, una scena di *Un anno con 13 lune*, di Fassbinder, regia di Annalisa Bianco e Virginio Liberti; in basso, Valentina Sperli e Umberto Orsini in *Molly Sweeney*, di Brian Friel, regia di Andrea De Rosa; in questa pag. una scena di *Noccioline*, di Fausto Paravidino, regia di Valerio Binasco.

Casanova smascherato

LA RECITA DI BOLZANO, di Sandor Márai. Traduzione di Marinella D'Alessandro. Adattamento teatrale di Marco Parodi. Regia di Marco Parodi. Scene e costumi di Luigi Perego. Con Laura Marinoni e Eros Pagni. Prod. La fabbrica illuminata, Festival Teatrale di Borgo Verezzi. FESTIVAL DI BORGIO VEREZZI (Sv).



Analista sottile dei sentimenti umani, indagatore dei più terribili segreti del cuore, il magiaro Márai ne *La recita di Bolzano* si allontana dal nostro tempo per rivisitare il "mito" di Casanova. Ci fa incontrare il fin troppo famoso avventuriero all'indomani della sua evasione dai Piombi, rifugiato in una immaginaria locanda della "seria e virtuosa" Bolzano. Seduttore in disarmo ormai, uomo stanco e sfatto, anche se solo quarantenne. Giornate monotone rotte dall'inatteso arrivo di un antico rivale in amore, l'anziano conte di Parma, marito della giovane Francesca, di cui Casanova s'era invaghito con il risultato di venir coinvolto in un duello, ferito e scacciato dall'avversario. Questi farà un'insolita proposta allo squattrinato cavaliere: inscenare quella notte stessa per la donna, ancora innamorata, una commedia in cui prima la ciruirà, per abbandonarla poi bruscamente. Il libertino accetta la sfida, ma la donna reagirà in maniera imprevedibile... La vicenda serve come mezzo per denudare impietosamente il personaggio. Il quale, attenzione, mai interagisce: il regista, con bel senso teatrale, lo fa rappresentare da un muto manichino. Bastano, per Márai, le parole, le denunce, gli atti d'accusa dei due antagonisti per levare la maschera che copre l'egoismo di Casanova. E ridurlo a un vinto, a uno sconfitto in continua, drammatica fuga da se stesso. Morale cruda, espressa con una densità di pensiero da grande moralista. Parodi inquadra la storia in un interno quasi metafisico, dove giocano un ruolo fondamentale specchi consunti e candele che rimandano una luce malata. Ma è nell'imperio attorale dei due protagonisti che lo spettacolo, soprattutto, conquista. Pagni e la Marinoni si alternano coraggiosamente in due lunghissimi monologhi, che diventano per l'uno un vero do di petto che lo impegna allo spasimo, per l'altra una cavatina di non facile esecuzione. La Marinoni, con una grazia e una malizia mozartiana, ci restituisce i fremiti di una amante delusa. Pagni, gesto

e voce magistralmente accordati come solo lui solo sa fare, ci dà un Conte che sembra uscire da un cono d'ombra scura e a poco a poco assumere l'aspetto del Commendatore del mozartiano *Don Giovanni*. Domenico Rigotti



Teatro Comunale di Ferrara

3 ULISSE,
la formula

La semplicità non si addice a Ronconi. Anche uno spettacolo che potrebbe essere lineare quanto il racconto di una favola antica, in mano a lui diventa un sofisticato congegno a incastri. La favola antica è quella di Ulisse, più esattamente l'ultima parte del viaggio, il ritorno a Itaca. Botho Strauss ci aveva costruito attorno, a metà degli anni Novanta, una rilettura capziosa. Tema: l'apocalisse della democrazia. Itaca è in mano al governo debole e consociativo dei Proci, ne scaturisce il malcontento del popolo, che reclama il ritorno di un uomo forte. In Germania all'epoca, in molti si erano scandalizzati per l'inversione di marcia del drammaturgo, mentre da noi il primo governo Berlusconi era appena stato archiviato e il sindaco-sceriffo Gentilini doveva ancora venire. Ma il testo di Strauss si può anche leggere come una prolungata chiosa, o una divagazione, sui 12 libri finali dell'*Odissea*: supposizioni, ipotesi, retropensieri che ogni lettore è portato a fare appassionandosi a leggere il testo omerico. È così che lo prende Ronconi: una lunga ricapitolazione della vicenda di Ulisse impegnato a riprendersi il potere, materiale buono per quasi quattro ore di spettacolo. Peccato che l'*Ulisse* di Strauss sia monocorde, un po' noioso. Ecco allora la prima invenzione della regia. Tre diversi Ulisse, in successione. «Uno è più mitologico, uno più incline alle invenzioni e alla bugie, uno più politico» spiega Ronconi giustificando la scelta con un cast molto appropriato: il primo Ulisse, *naïf* e fanfarone, è interpretato da Pierluigi

ODISSEA: DOPPIO RITORNO, progetto per Ferrara, città del Rinascimento. Regia di Luca Ronconi. Progetto scenico di Marco Rossi. Costumi di Silvia Aymonino. Musiche di Carlo Maria Boccadoro. Luci di Nevio Cavina. Movimenti di Maria Consagra. Prod. Santacristina Centro Teatrale, ROMA - Teatro Comunale di FERRARA.

ITACA, di Botho Strass, traduzione di Luisa Gazzera Righi. Con Elena Ghiaurov, Pierluigi Corallo, Graziano Piazza, Raffaele Esposito, Francesca Ciocchetti, Vinicio Marchioni, Michele Maccagno, Tatiana Lepore, Riccardo Bini, Cristiano Nocera, Marco Grossi, Cristian Giammarini, Stefano Moretti, Pasquale Di Filippo, Mirko Rizzotto, Raffaele Sinkovic, Massimo Di Michele, Valerio Vittorio Garaffa, Umberto Terruso, Riccardo Bocci, Mele Ferrarini, Nicola Todeschini, Fabrizio Nevola, Cristina Gardumi, Irene Petris, Camilla Zorzi, Giorgia Salari.

L'ANTRO DELLE NINFE, da Omero e Porfirio. Traduzioni di G. Aurelio Privitera e Laura Simonini. A cura di Emanuele Trevi. Con Francesco Colella, Cristina Gardumi, Alessandro Genovesi, Marco Grossi, Giovanni Ludeno, Stefano Moretti, Raffaele Esposito, Elena Ghiaurov, Graziano Piazza, Massimo Di Michele, Michele Maccagno, Tatiana Lepore, Umberto Terruso, Cristiano Nocera, Pierluigi Corallo.



2 ODISSEA: Ronconi

Corallo, poi viene la maturità astuta di Graziano Piazza, infine il vigore atletico di Raffaele Esposito. Ma non basta. C'è ancora troppa uniformità, troppe parole. La seconda invenzione registica è proprio degna di Ronconi. Un altro spettacolo, parallelo al primo, si sviluppa autonomamente, con vita propria. Se *Itaca* di Botho Strauss aspira alla rilettura politica, *L'antro delle ninfe* sarà un divertimento laterale che prende lo spunto da 11 versi dell'Odissea commentati e sviscerati dal neoplatonico del III secolo Porfirio, e rimescolati ora da Emanuele Trevi in un *thriller* filosofico-filologico. Si tratta di due letture, ugualmente plausibili dello stesso mito, quello che aveva catturato Dante e ispirato Joyce. Al Comunale di Ferrara, dove *Odissea: doppio ritorno* ha debuttato, il congegno funzionava così. Gli spettatori stanno seduti nei palchi, la platea è ricoperta da assi di legno, sopra le quali sembrano galleggiare le rocce a cui Ulisse naufraga si aggrappa. Il sipario è calato, chiuso. Ma a un certo punto si solleva, mostrando, al di là, il secondo spettacolo. Per un istante, gli spettatori (quelli di *Itaca*) vedono altri spettatori (quelli dell'*Antro delle ninfe*) e percepiscono una seconda prospettiva mentre Ulisse varca la soglia tra i due spettacoli, scomparendo oltre, in un altro mondo. È il momento più intenso, più affascinante, dell'intero progetto. Poi, per strade diverse, davanti a pubblici diversi, i due spettacoli seguono ciascuno la propria strada. Ma per un istante lo spettatore ha percepito l'oltre, l'altra dimensione. Lo scarto nella linearità, la fessura abissale. Un altro degli sgambetti di Ronconi alla consuetudine. Con mezzi alquanto poveri - un incastro di attori che si riversano da uno spettacolo all'altro, in millimetrica precisione, e 36 minuti di sfalsamento tra l'inizio di uno spettacolo e l'altro - è scattato un nuovo congegno ronconiano. **Roberto Canziani**

Un attore inconsapevole

AB-USO (*An oak tree*), di Tim Crouch. Traduzione e cura drammaturgica di Luca Scarlini. Regia di Fabrizio Arcuri. Scene di Diego Labonia. Con Matteo Angius, Gabriele Benedetti, Pieraldo Girotto. Prod. Accademia degli Artefatti, in collaborazione con Ied Roma, British Council, Officina culturale, Regione Lazio. FESTIVAL TEATRI DELLE MURA DI PADOVA - SANTARCANGELO INTERNATIONAL FESTIVAL OF THE ARTS (Rn) - FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (LI).

Da qualche tempo a questa parte sembrerebbe che l'interesse prioritario dell'Accademia degli Artefatti sia quello di smontare la macchina-teatro, per vedere e per mostrare come funzioni e come si possa ancora mettere in moto. Nulla di nuovo, verrebbe da dire. Eppure non può lasciare indifferenti che un'intenzione del genere venga perseguita attraverso drammaturgie di spessore, piuttosto che tramite le provocazioni un po' snob viste in mille esperimenti dai presupposti analoghi. Così, dopo gli *Insulti al pubblico* di Handke, dopo i "pezzi facili" di Crimp, l'Accademia di Arcuri presenta *An oak tree*, atto unico dell'inglese Tim Crouch. In scena, due personaggi: un mago ipnotista e lo spettatore di un suo spettacolo; il primo ha ucciso in un incidente stradale il figlio del secondo. Le cose, a dire il vero, non sono così scoperte; il dialogo possiede infatti una struttura articolata che lo porta ad assumere, lungo un percorso di rimozione e ricostruzione della memoria, i toni della commedia, della farsa, della tragedia. A questo si aggiunge il fatto che soltanto uno (il mago) conosce il copione; l'altro, anche dopo l'inizio dello spettacolo, non ha alcuna idea di cosa si stia per rappresentare. E allora Gabriele Benedetti (e in altre versioni Matteo Angius e Pieraldo Girotto), oltre a interpretare il ruolo del mago, è chiamato a fare molto altro: occuparsi del suo compagno di scena. Deve dirigerlo, dirgli come muoversi, suggerirgli, sottovoce o in auricolare, battute e intonazioni, arginando ogni spinta che possa infrangere l'atmosfera necessaria e assecondando qualsiasi evento casuale che ne favorisca, viceversa, il consolidamento. Ovviamente siamo di fronte a uno spettacolo destinato a mutare sera dopo sera in relazione a una quantità di variabili molto superiore alla norma. Ma risulta ugualmente evidente come l'esperimento messo in piedi da Fabrizio Arcuri trovi il suo senso più profondo proprio nella stabilità affidabile di alcuni

elementi costanti, quali il rigore e la piena consapevolezza dell'operazione, la presenza di un copione in fin dei conti immutabile, la conduzione precisa, ma divertita di un attore di livello. **Marco Andreoli**

Un cabaret troppo retrò

IL DUCA DELLE PRUGNE - VARIETÀ DEL PIACERE. Regia e coreografia di Roberto Castello. Costumi di Aldes. Musiche di Stefano Giannotti. Luci di Gianni Pollini. Con Caterina Basso, Silvia Berti, Roberto Castello, Claudia Catarzi, Cristian Cerruto, Beatrice Cevolani, Eleonora Chiochini, Sara Dal Corso, Alessandra Moretti, Mariano Nieddu, Tommaso Parisi, Stefano Questorio, Ambra Senatore, Irene Vecchio, Valentina Versino. Prod. Aldes, Santarcangelo 07, L'Arboreto Teatro Dimora, Drodese-Centrale Fies, Il Gruppo Libero Teatro San Martino. SANTARCANGELO INTERNATIONAL FESTIVAL OF THE ARTS (Rn) - FESTIVAL DRODESE-CENTRALE FIES (Tn) - BOLOGNA ESTATE.

"Il duca delle prugne" è un cabaret dove si può bere, mangiare, godere ogni piacere, massaggi rilassanti, baci di varia intensità, coccole e servizi rinfrescanti tra un numero comico, una canzone confidenziale, un balletto e un allusivo *strip-tease*. Basta pagare. I camerieri e le cameriere sono eleganti, solerti, avvenenti. Ti fotografano, ti blandiscono. Basta continuare a pagare. Possono perfino svenirti tra le braccia, mentre sul palcoscenico si alternano balletti alla Wanda Osiris o alla Carmen Miranda, sketch comici, surreali, feroci, ammiccanti, un dialogo sulle spese insostenibili della vita precaria, un altro di una che si piace tanto e che tutto possiede, giochi a premi, passi di danza apparentemente immemori e qualcun altro più nervoso, spezzato, immobilizzato sul vuoto quotidiano. Questo varietà ironico, estivo, porta la firma di Roberto Castello, un maestro della danza contemporanea, uno sperimentatore che qui si prende una vacanza giocosa nel suo discorso di lunga durata sulla società dei simulacri e dei consumi. Lo spettacolo, dopo uno stentato debutto al festival di Santarcangelo, ha acquistato con le repliche un ritmo serrato e piacevole. Gli interpreti, giovanissimi, entusiasti, radunati nel corso di alcuni laboratori, sono convincenti e affascinanti: fanno quasi dimenticare la sensazione di già visto, di citazionismo un po' polveroso. Perché l'atmosfera retrò e raffinata, quasi da *night club*, incasella il tutto in un'ironia un po' prevedibile, che non morde la realtà della ricerca e della mercificazione del piacere, della vendita dei corpi oggi. **Massimo Marino**

Nella pag. precedente, in alto, una scena di *Odissea: Doppio ritorno*, di Luca Ronconi; in basso, Laura Marinoni in *La recita di Bolzano*, di Sandor Márai, regia di Marco Parodi.

Motus

Inquietudini e suggestioni di GIOVINEZZE CRUDELI

Se lo scopo è quello di far sperimentare sulla pelle di chi guarda il disagio di una generazione, allora l'avvio è folgorante. Perché *X (ics)* comincia fuori dalla sala, comincia con un'attrice

le, che ben si adatta a una coproduzione internazionale, che vivrà altri momenti in Francia e Germania. Suggestioni che immediatamente colpiscono le viscere e suscitano la compartecipazione, il sentimento di *pietas* verso i protagonisti. A voler trovare il pelo nell'uovo, forse ci sono dieci minuti di troppo, ma è un peccato veniale. Insomma, con i Motus non è stato amore a prima vista, ma ora è il tempo di una sentita emozione.
Pierfrancesco Giannangeli

Riflettori puntati sulla giovinezza, protagonista nelle ultime stagioni di un interesse sempre più diffuso da parte del nuovo teatro e della nuova danza. C'è chi se ne occupa concretamente da lungo tempo, come Marco Martinelli, balzato grazie al progetto *Arrevuoto* agli onori della cronaca (non solo teatrale) per il paziente e faticoso lavoro a diretto contatto con gli adolescenti intrapreso da più di un decennio con la Non Scuola. E c'è chi, invece, guarda all'adolescenza come a una categoria dell'anima, uno stato di fragilità in cui l'artista si specchia e indirettamente si celebra: è stato il caso di *Hey girl!* di Romeo Castellucci, ma anche di *The mysteries of love* di Erna Ómarsdóttir, per non parlare di Fanny & Alexander e del loro monumentale lavoro su *Ada* di Nabokov. Ed è anche il caso di *X*, il nuovo spettacolo dei Motus. Dopo le recenti scorribande pasoliniane e fassbinderriane, la formazione riminese torna a costruire una partitura scenica autonoma in cui - tra echi ballardiani ispirati a *Il regno a venire* - la seduzione dell'immagine bidimensionale registrata la vince sulla presenza tridimensionale dal vivo, tanto che la scena finisce per apparire un'appendice tutto sommato inutile dei filmati in bianco e nero proiettati sulla grande parete di metallo forato posta di fronte al pubblico. E se i dialoghi non raggiungono mai la temperatura - così bruciante nella scrittura di Ballard - in cui la banalità dello stereotipo trascolora nella visionarietà, tendendo invece a precipitare, come succede nel finale dello spettacolo, in un lirismo stucchevole, anche le azioni filmate si arrestano alla soglia di una generica suggestività senza riuscire a tessere una drammaturgia di qualche consistenza, mentre i paesaggi riecheggiano in tono minore le periferie già esplorate, con ben altra forza, in *Come un cane senza padrone*. La confezione è come sempre nei lavori di Motus formalmente impeccabile, ma *X* non riesce a gettare nuova luce sulle inquietudini della giovinezza. *Andrea Nanni*

X (ICS). RACCONTI CRUDELI DELLA GIOVINEZZA, ideazione e regia di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Con Silvia Calderoni, Nicoletta Fabbri, Danny Greggio, Sergio Policicchio, Alexandre Rossi. In video Adriano e Lucio Donati, il gruppo musicale Foulse Jockers. Prod. Motus, La Biennale Danza di Venezia, Lux Scène National de Valence (Francia), Theater der Welt 2008 in Halle (Germania), Istituzione musica teatro eventi - Comune di Rimini "Progetto Reti". LA BIENNALE DANZA, VENEZIA - SANTARCANGELO INTERNATIONAL FESTIVAL OF THE ARTS (Rn).

PRO & CONTRO

sui pattini che passa tra la gente che sta arrivando a teatro - chiacchierando, scherzando, pensando ai casi suoi - per consegnare il programma di sala dello spettacolo. È un cartoncino chiuso da una punta di adesivo: le note e la locandina sono dentro e dunque subito non si vedono, ma colpisce invece benissimo la prima pagina, decisamente inquietante. Riporta la foto di chi ce lo ha affidato e una scritta: «Mi sto cercando. Se anche tu ti sei perso contatta questo numero via sms» e di seguito un numero di telefono cellulare. Se la fatica di vivere, se l'irrequietezza dell'anima giovanile, sempre in movimento alla ricerca di qualcosa, dovevano subito emergere, il messaggio coglie nel segno. Quel «mi sto cercando» significa infatti, implicitamente, che «mi sono perduto» e traccia la difficoltà di un cammino alla scoperta di se stessi. È il preludio a uno dei più riusciti spettacoli dei Motus. Chi scrive deve confessare una cosa: che, in questi anni, difficilmente è riuscito a entrare in una relazione virtuosa con la poetica del gruppo riminese. C'era un po' di diffidenza, dunque. Un poco si è sciolta a Civitanova, nelle Marche, dove grazie a un progetto di residenza dell'Amat i Motus hanno provato per un paio di settimane, prima del debutto veneziano. Un lungo colloquio con Casagrande e Nicolò ha aiutato a capire le premesse di questo spettacolo, premesse ambiziose, con curiosità attese alla prova della scena. Descrivere ciò che accade è da un lato impossibile, dall'altro viene facilissimo se si procede sulla scia delle suggestioni. Pochissime sono le parole pronunciate, molto è affidato al linguaggio del corpo (probabilmente vengono da qui le ragioni del singolare debutto alla Biennale Danza). Parlano col fisico gli attori, la ragazza con i pattini e tutti gli altri, anche quelli che si vedono sullo schermo. La messinscena procede in parallelo e interagisce con un film, riprese che rappresentano la chiave estetica più azzeccata. Per parlare di giovani, infatti, i Motus sono andati con una telecamera nascosta nei luoghi frequentati dai giovani, dai centri sociali, ai bar, agli ipermercati, ovunque ci sia aggregazione. A quel punto la cosa più facile sarebbe stato un film-verità, con la presa diretta. Invece no, perché il film è il risultato di una precisa sceneggiatura, che racconta la grande difficoltà e le poche gioie del quotidiano, innalzandole su vette artistiche. Linguaggio universa-

Il prezzo della poesia

DIO MERCATO, di Walter Leonardi, Paolo Trotti, Flavio Pirini, Cristiano Valli, Matteo Speroni. Regia di Paolo Trotti. Con Walter Leonardi. Musiche di Alfredo Aliffi, Fabio Mercuri, Alessio Russo. Luci di Monica Gorla. Prod. Pop 451. GRANARA TEATRO FESTIVAL (Pr)

Il teatro canzone non è morto con Gaber, né è morta la voglia o forse la necessità di cantarla a quel mondo che ha fatto e continua a fare del soldo la propria ossessione mistica. Il volere si omologa, il pensiero si paga e i valori sono *gadget* solidali. Questo è l'oggi e questa è la Milano che Walter Leonardi e il suo gruppo di musicisti, nonché coautori, fanno rivivere nei toni ora sferzanti ora delicati di un esilarante monologo, esasperata ma non arrendevole voce di chi non ci sta. Così quando anche amicizia, divertimento e amore sono costretti al ribasso, ecco che alla poesia spetta l'ultima *chance*, l'ultima insperata ancora di salvezza, finché, almeno, non ci si accorge del prezzo... Non c'è scampo al *Dio mercato* e se c'è occasione per ironizzare sul tragicomico del quotidiano per gli abitanti c'è persino il cabaret, dedicato a quei quarantenni un po' quindicenni paurosi come capaci delle angosce degli uomini di sempre, desideri e morti che non si possono comprare. Per questo, forse, benché non immune da qualche *cliché*, lo spettacolo ha strappato con successo il sorriso anche del pubblico parmense, che ai primi di agosto, a Borgotaro, nel corso della sesta edizione del Granara Teatro Festival, ha condiviso la piazza con i giovani milanesi giunti sull'Appennino per la settimana di laboratori e spettacoli presso l'omonimo Villaggio Ecologico. Titoli già noti come *Patate, una parola senza denti sulla guerra* di Dionisi Compagnia Teatrale, *A come Srebrenica* e il documentario *Souvenir Srebrenica* di Babelia & C Progetti Teatrali, *Casa di Bernarda* della Compagnia Babygang e *Il Ritorno* di Veronica Cruciani, sono stati ospitati dal festival, che, nel suo circo in mezzo al prato, ancora una volta ha cercato quei beni di politica, parola e comunità così sorpassati da far nostalgia. *Lucia Cominoli*

Santarcangelo

IN BILICO TRA I CODICI si sprofonda nella noia

Contemporaneo è la parola d'ordine, e transdisciplinare un concetto cardine da perseguire trasversalmente. Questa la sfida dell'ultima edizione del festival di Santarcangelo, proliferata in mille rivoli di notti bianche, installazioni, concerti, incontri. Ma a differenza della ricercata apertura, che dovrebbe auspicare una molteplicità inclusiva di tendenze, alcuni lavori internazionali hanno rivelato tutti la stessa idea di spettacolo dal vivo, paradosso che rischia di produrre una nuova precettistica atta a "normalizzare" le arti performative. In *Life is but a dream #1* di Patricia Allio ci sono televisori, un palco rialzato sul fondo, un'impalcatura praticabile, videocamere che riprendono in diretta gli eventi. Più che le vicende del romanzo *Sangue e stupro al liceo*, della scrittrice di ascendenza punk Kathy Acker, troviamo frammenti di rappresentazione: ragazze che riflettono sull'essenza del sesso, lobotomizzatori con mantello rosso che evocano la "sanità" della Grecia classica, figure che narrano di sogni erotici con i beniamini di *Baywatch*. Nel frullatore postmoderno della Allio entra di tutto, da *talk show* a sfondo sessuale rimandati negli schermi, a urla contro il potere in stile punk. Ma dalla dissociazione in racconti plurimi, sebbene mirata a evocare atmosfere e non a ricostruire narrazioni, non si rintraccia mai un filo conduttore, e la polisemia sembra girare a vuoto. Sempre dalla Francia, Christophe Fiat indaga la biografia di un'altra eroina letteraria, la Carrie White del primo Stephen King. Seduto a una cattedra da professore, o da predicatore mediatico, Fiat legge della ragazza sanguinaria, spinta a uccidere da un ambiente troppo chiuso. Se non vivesse nel nostro Occidente ovattato si sarebbe arruolata come terrorista, ci dice il titolo dello spettacolo. La lezioncina si movimenta solo un po', con qualche schitarrata di Fiat stesso, con una soggettiva in video su una macchina in corsa nelle nostre strade perdute e insanguinate, e con un soprano che ripete il *refrain* di morte di Carrie rivolta alla madre, che infine ucciderà. La noia aumenta, e anche la supponenza "al passo coi tempi" che obbliga a lambire e a lasciar cadere tutti i registri linguistici messi in campo. Ne viene un ritratto di lavori sempre in bilico fra codici, accomunati da un atteggiamento postconcettuale che dichiara con troppa serietà di non credere più nella rappresentazione. Come accade altrove nel festival, l'oggetto-spettacolo viene spostato in secondo piano, privilegiando l'idea dell'artista sullo spettacolo, senza mai arrivare all'esito naturale che starebbe nell'abbandono della cornice teatrale: ma in fondo siamo ancora a teatro, e da consumatori paganti. Rimane un'arte che pensa l'arte e non più il mondo, mettendo in campo un'estetica in fondo desueta, spolverata appena dalla presunta aura di una transdisciplinarietà che ha invece tutti i caratteri di un nuovo meta-genere. *Lorenzo Donati*

LIFE IS BUT A DREAM #1, da Kathy Acker. Messa in scena, adattamento e scenografia di Patricia Allio. Costumi di Laure Mahéo. Luci di Joël L'Hopitalier. Musiche di Miikaël Plunian. Video di Gaëtan Besnard, Guillaume Robert. Canto di NicoNote. Con Geoffrey Carey, Catherine Corringer, Mélanie Leray. Prod. Patricia Allio, Exorage Group (Francia).
SI CARRIE WHITE N'ETAIT PAS UNE HEROINE DE STEPHEN KING, ELLE SERAIT TERRORISTE, di Christophe Fiat. Regia di Eric Yvelin. Scenografia e musiche di Christophe Fiat e di Soanny Fay. Video di Louise Armand. Con Christophe Fiat, Soanny Fay. Prod. Christophe Fiat, Cloudbusters (Francia). **SANTARCANGELO INTERNATIONAL FESTIVAL OF THE ARTS (Rn).**

Nella pag. precedente, un'immagine da *X (lcs)*, dei Motus; in questa pag. una scena di *Life is but a dream #1*, di Patricia Allio.



Compagnia della Fortezza

La disperazione e la rabbia del PINOCCHIO di Punzo

PINOCCHIO. LO SPETTACOLO DELLA RAGIONE, drammaturgia e regia di Armando Punzo. Scene di Alessandro Marzetti. Costumi di Emanuela Dall'Aglio. Con Armando Punzo, i detenuti attori della Compagnia della Fortezza, gli allievi della Scuola di Teatro Popolare di Volterra. Prod. Compagnia della Fortezza e Carte Blanche. FESTIVAL VOLTERRATEATRO, VOLTERRA (PI).

come una bara, con maschere di conigli neri che spiano dall'alto. Uno spettacolo dolorosissimo, che presenta in scena l'artefice come protagonista, come non è mai stato negli ultimi anni. Con la Compagnia della Fortezza ridotta a sfondo, e una nuova compagnia di gente esterna al carcere, che ha lavorato durante l'inverno con il regista, che da un certo punto in poi farà da altro sfondo, tirando la sfoglia, confezionando una torta, tagliando verdure, cuocendo un ragù che noi spettatori non assaggeremo. Perché qui non c'è teatro gastronomico: siamo nel pieno di una tragedia, di uno di quegli scontri con qualcosa di inesorabile. Non solo perché siamo negli estremi della nostra società dei consumi, nel luogo di punizione e sorveglianza. Punzo negli anni scorsi ci ha insegnato a dimenticare la prigionia, ha cercato di strappare i detenuti dalla rappresentazione delle loro condanne penali e sociali, per restituirceli come gruppo di uomini che ci folgora con immagini capaci di scuotere nel profondo, rovesciando e rovistando il nostro immaginario. Ora, non si può più celebrare alcuna complicità di gruppo che superi la solitudine, l'isolamento, l'esclusione. Il creatore si offre impudicamente in scena, Pinocchio che cerca di tornare legno, per annullarsi. Ma *resistendo*. Il funerale vuole celebrarlo l'istituzione, alla Compagnia della Fortezza, con un restringimento degli spazi che l'artista ha sentito forte come non mai. Ha provato l'isolamento. E allora ha scelto di calcare lui, il palcoscenico, solo, con un Lucignolo dalle orecchie già asinine immobilizzato nel sole. Pinocchio scatta, resiste, ricorda la stanza della nascita dove sente arrivare la morte giorno per giorno, ricorda scene familiari, salta, cerca le parole in fogli sparsi o in libri disseminati tra i resti di altri spettacoli. Suda, alla ricerca spasmodica di qualcosa, di un amico, un complice, una formula per salvarsi, un'utopia, come Don Chisciotte. Intorno il gatto, la volpe e altre apparizioni, insieme molto fisiche ed evanescenti. Questa volta non c'è il coro, se non in una breve tempesta. Resta l'emozione e il pugno nello stomaco di uno spettacolo durissimo, che non consola, ma che neppure rinuncia a proclamare la salvezza dell'utopia. Gli applausi avvengono in un silenzio alluci-

L'attore è solo in scena. La sua voce è uno scatto nervoso, echeggiato da un'altra voce o dalla voce di un altro e da un'ulteriore voce registrata. L'attore è. Vive su di sé il disastro dell'ultima spiaggia di macerie su una insabbiata scacchiera della vita, delle possibilità giocate un tempo e ormai svanite anche solo dal ricordo. *Endgame*. Messaggi d'amore da una riva abbandonata e da tutti i resti accumulati dalle mareggiate di altri spettacoli. Siamo ancora una volta nel carcere di Volterra. Per vedere il *Pinocchio* di Armando Punzo. Per vedere Armando Punzo celebrarsi il funerale attraverso Pinocchio, in una scena nera

nato e poi sul *Requiem*, musica di morte. Non ci dà requie Punzo, assumendo su di sé tutta la responsabilità, la colpa, il desiderio, infine anche la speranza. Continuando a cercare una *società* con cui dialogare. Scrivendo un canto doloroso e bellissimo all'attore, alle sue disperazioni e alla sua immensa capacità di trasfigurarsi, precipitarsi, innamorarsi. Forse, se (non) ci lasciamo sedurre, salvarci. Massimo Marino

Una feroce spensieratezza

TREMENDO/MERAVIGLIOSO, ideazione e regia di Alfonso Santagata. Con Antonio Alveario, Rossana Gay, Johnny Lodi, Massimiliano Poli e con Andrea Balzini, Ilenia Caleo, Teresa Carducci, Chiara Cusino, Barbara Manzato, Giovanni Marino, Elena Pieri, Selene Sottile. Prod. Compagnia Katzenmacher. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (LI).

Il castello Pasquini è una sfarzosa villa dell'alta borghesia, e l'ingresso è sorvegliato da alcune *body guard* in occhiali scuri e auricolare. Si attraversa un *metal detector*, e sui muri scorrono immagini di felici quadretti famigliari. La compagnia Katzenmacher ci introduce così in un odierno centro di potere, sondando i meccanismi evidenti ma taciuti, tremendi e meravigliosi, che reggono la nostra società. Le lunghe e fastose scale promettono di svelare un mondo che vive di leggi proprie, caricando l'attesa. Ed eccoci al cospetto del nuovo super-capitalismo odierno, popolato da ragazze ritratte in posa su lussuosi pianoforti e da madri che sventrano la città di Napoli per costruire un anfiteatro adatto al beniamino Frank Sinatra. In un altro salone, il figlio imprenditore viene massaggiato con profluvio di talchi, e minaccia di spedire il cognato *dandy* a lavorare a Scampia. L'indagine di Alfonso Santagata lungo le figure notturne del nostro tempo prosegue, ma ora rivela un mondo che ci è contiguo, già da tempo raggiunto dalla luce del giorno. Eccoci in un salone che ospita il rito finale del pranzo di famiglia, con il vecchio padre in carrozzella pronto a sposare una cameriera ragazzina, con mogli che si accusano reciprocamente di fascismo e di comunismo, con una *maîtresse* che non rinuncia a declamare nuove raffinate portate. Eppure il dato che più inquieta di questo *Tremendo/Meraviglioso* sembra non essere tanto l'agghiacciante ritratto della famiglia Negromonte, ripresa dal romanzo di Montesano *Di questa vita menzognera*, ma l'insinuarsi di un richiamo alla nostra vita quotidiana, a noi italiani disposti a dar credito a "chi si è fatto da solo", come fanno i cittadini di questa Napoli greve e frivola. Siamo noi "italiani spensierati" quelli presi in causa, in fila per assistere a *Domenica In* o ai film di Natale come descrive un recente libro di Francesco



Piccolo. Noi che nello spettacolo, proprio come nei giochi decisivi della società, garantiamo il mantenimento dello *status quo* senza neppure venire menzionati. *Lorenzo Donati*

Pinter in salsa Tarantino

IL CALAPRANZI, di Harold Pinter. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Salvatore Tremacere. Scene, luci, suoni di Lucio Diana e Salvatore Tremacere. Con Angela De Gaetano, Maria Rosaria Ponzetta, Fabrizio Pugliese, Fabrizio Saccomanno. Prod. Cantieri Teatrali Koreja. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

Già a partire dai primi istanti di questo *Calapranzi*, comprendiamo che il mondo di Ben e Gus, loschi figure alle prese con un compito che si scoprirà criminale, ha attraversato la società dello spettacolo: indossiamo cuffie che impartiranno precisi ordini di visione e che permetteranno di carpire i dialoghi. Di fronte alla tribuna campeggia una scatola metallica, protetta da una parete vitrea che d'improvviso si fa diafana svelandone il contenuto, come se assistessimo non visti a un'esecuzione capitale. Solo che i due protagonisti sono interpretati da donne. Il dialogo di Pinter diviene rarefatto sulle movenze delle attrici, che nel commentare futuri cronache sinuose si rincorrono, ci guardano con la testa rovesciata all'indietro, cadono dalla sedia per testare la prontezza della compagna. L'una piuttosto dark, *femme fatale* con bretelle su un attillato corpetto, e l'altra in canottiera, per niente sen-

suale eppure spietata come un'icona *pulp*. All'avviso della voce in cuffia ci spostiamo in un altro spazio, questa volta una vera stanza-bunker come vuole il testo del drammaturgo inglese. Ora il punto di osservazione è rialzato, quasi da testimoni di un teatro anatomico. Ecco allora i Ben e Gus al maschile fare i conti con le misteriose ordinazioni che scendono da un calapranzi diventato secchio metallico. Ci si prepara alle azioni di rito da compiere all'arrivo del "soggetto", che vengono enunciate nei rispettivi dialetti d'origine ma ripetute in italiano, preservando un certo realismo da malavita meridionale. Voyeurismo, società di controllo, mediatizzazione della realtà sono alcuni dei temi che affronta questa lettura critica, che si regge sulle pregnanti ritmiche della recitazione ed è in grado di instaurare le cupe atmosfere del primo Pinter, nonostante l'uso forse un po' troppo mimetico dei canoni già classici dell'immaginario alla Tarantino. *Lorenzo Donati*

Orlando e Mangiafuoco

STORIA DEI PALADINI DI FRANCIA. Lettura a episodi, di autore anonimo. Con Massimo Schuster e le sue vallette. Prod. Theatre de l'Arc-en-Terre (Francia). FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

Una decina di anni fa, Massimo Schuster ha ricevuto in regalo da Mimmo Cuticchio un libro anonimo in cui si racconta delle vicende dei paladini di Carlo Magno. Il libro deve essergli piaciuto al punto che Schuster ha deciso di

condividere con il pubblico le avventure di amore, guerra, amicizia, fedeltà ed onore dei cavalieri di Francia, attraverso una "lettura ad episodi" - ogni sera una puntata di una quarantina di minuti per sei sere consecutive - all'interno del Festival Inequilibrio. Questo è quanto dichiara lo stesso Schuster durante il prologo informale che precede ogni singolo episodio: poi l'attore saluta gli spettatori; riepiloga brevemente le vicende esposte nelle puntate precedenti; presenta le due vallette che aiutano l'uditorio a seguire il racconto, scrivendo - su due lavagne disposte ai lati del palco - i nomi dei personaggi man mano che questi vengono menzionati nel corso della lettura. Quindi, prima di passare al racconto vero e proprio, Schuster giustifica con ironia le improbabili camicie che indossa di sera in sera. Ecco infine che l'attore si dispone dietro ad un leggìo, sul quale sfoglia le pagine del libro regalatogli da Cuticchio, e con la sua voce cavernosa da Mangiafuoco comincia a leggere le avventure di Orlando e Rinaldo, di Ruggiero, Bradamante e degli altri eroi. La gestualità colloquiale del prologo lascia il posto a un'affabulazione drammatizzata per cui l'attore, con gesti stilizzati e discreti, disegna nello spazio le azioni e i movimenti dei paladini. Il racconto in terza persona lascia talora il

Nella pag. precedente una scena di *Pinocchio*. Lo spettacolo della *ragione*, di Armando Punzo (foto: Stefano Vaya); in questa pag., in alto, Massimo Schuster in *Storia dei Paladini di Francia*; in basso, una scena di *Il Calapranzi*, di Harold Pinter, regia di Salvatore Tremacere.



campo al discorso diretto dei personaggi, differenziati per mezzo di variazioni acustiche non mimetiche ma convenzionali (dalla vocalità rauca dei personaggi anziani al falsetto strozzato di quelli femminili), coerentemente con la tradizione tardo-medievale dei cantastorie. Del resto, alla tradizione dei cantari popolari sembrano rimandare la serialità e il policentrismo di una narrazione che, si vocifera, Schuster avrebbe intenzione di sviluppare in una rappresentazione scenica con pupazzi e marionette: una sorta di cunto per pupi, insomma. Alla maniera di Cuticchio?
Simone Soriani

Tutto il resto è musica

CIRANO, scritto e diretto da Michele Santeramo. Musiche di Giorgio Vendola. Con Michele Santeramo e Giorgio Vendola. Prod. Comune di Andria in collaborazione con il Festival Castel dei Mondi. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (LI) - CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Ba).

Dopo gli esordi artistici in veste di autore e attore, in seguito all'incontro con Michele Sinisi con cui ha fondato il Teatro Minimo, Michele Santeramo ha perlopiù lasciato la scena al socio per dedicarsi piuttosto alla scrittura e alla regia degli spettacoli del gruppo. Ora, l'attore-autore pugliese torna alla ribalta, come performer, presentando uno spettacolo di cui firma anche la drammaturgia e la regia. Si tratta di *Cirano*, ispirato alla nota vicenda della commedia di Rostand, che Santeramo riscrive in chiave monologica: in una scena nuda, il solista si moltiplica nei vari ruoli, alternando passi narrativi in cui il protagonista parla in prima persona a battute dialogiche estrapolate direttamente dall'opera di Rostand. La riscrittura di Santeramo è infarcita di rime e assonanze, incastonate in una prosodia cadenzata dalla bellissima partitura musicale scritta e interpretata in scena dal contrabbassista Giorgio Vendola. Non a caso il recitato tende talora ad assumere un certo andamento ritmico - e il significante a imporsi sul significato - come in un rap scandito dagli accenti del basso: pregevole il gioco di domande e risposte che si instaura tra l'attore e lo strumentista. Un lavoro, quello di

Cosentino/Abbiati

SOLI IN SCENA virtuosi, eleganti o magmatici

Uno è un po' caotico, incontrollato, sovrabbondante nei tempi; anche "sporco", nello stile, quasi sgangherato. L'altro è raffinato, controllatissimo, perfino aristocratico nel suo stile gustoso eppure in punta di forchetta, nella sua sottile, intelligentissima ironia. Due uomini soli sul palco, in contemporanea a "Inequilibrio", due realtà oramai consolidate del nuovo teatro italiano. Anche se sono diversissimi, quasi all'opposto l'uno dell'altro. Sono Andrea Cosentino e Roberto Abbiati, molto diversi anche come provenienza e percorso. Di tutti e due, tuttavia, però si può dire che nell'*one-man-show* - sia pure dalle caratteristiche assolutamente attuali e personalissime - trovino la loro dimensione ideale, al di là delle loro altre e precedenti esperienze in teatro. Del resto, per quanto riguarda Abbiati, le sue preziose, fantasiose (se non geniali), eleganti quanto - per così dire - delicate creazioni al confine del teatro di figura non erano forse se non assoli d'attore, di mattatore teatrale (sia pure garbato e quasi gentile) mascherati dalla cornice scenica e visuale? Eccolo, ora, Abbiati in questo *Riccardo III* in versione ospedaliera, dove a tratti lo accompagnano in scena uno o più partner reclutati a caso tra gli spettatori: in verità, la scelta del trasportare, comicamente e ironicamente deformata, la figura e la vicenda del cattivissimo Riccardo shakesperiano in una corsia d'ospedale (e il "pappagallo" di cui va in cerca non è, quindi, un uccello...) appare poco giustificata. Ma questo, tuttavia, non impedisce ad Abbiati, con un piccolo grande contorno di invenzioni sceniche e di oggetti, di tenere in mano il pubblico piacevolmente, e con abilità per tutto lo spettacolo; ben conscio della sua bravura, del suo virtuosismo (quasi esibendoli, anzi) consapevole della capacità del suo "personaggio" e del suo stile - ormai caratteristico - di reggere la scena a un alto livello di qualità, di teatralità nutrita di ironia "d'autore", di saputo e godibile (anche se pacato) *humour*. Veramente quasi agli antipodi, invece, il modo di fare teatro di Cosentino: un grande talento, il suo, che sembra amare di mostrarsi ancora grezzo. Quanto gli spettacoli di Abbiati sono studiati, equilibrati, inappuntabili, i suoi - comunque segnati da un taglio marcatamente sperimentale - sembrano magmatici, ancora da rivedere, da sottoporre a un vaglio critico che pare non appartenere alla natura di istintivo, multiforme animale da palcoscenico di questo ragazzo senza età: il cui linguaggio comico è onnivoro, con trovate e idee che spaziano dall'intellettuale, "filosofico" richiamo ad Artaud (presente in scena sotto forma di impermeabile e "maschera" manovrati da Andrea) a una dimensione di spettacolo disgregato, precario, in apparenza quasi dilettesco; dall'imitazione di grandi di ieri (Troisi) a un modo di far ridere che, nella sua modernità ben consapevole dei linguaggi teatrali di oggi, ricorda davvero quell'avanspettacolo richiamato nel titolo. Non sappiamo, da ora in poi, quali strade imboccherà, nel suo itinerario - fra le tante accennate in questo lavoro come nel precedente assolo *L'asino albino* - Andrea Cosentino: ma chi ha una presenza, una personalità, una forza teatrale come la sua può fare tutto, o quasi. E sarebbe un peccato se un personaggio come lui non fosse accettato e promosso appieno dal mondo dello spettacolo (non solo del teatro, forse) del nostro Paese. *Francesco Tei*

ANTO' LE MOMÒ - AVANSPECTACOLO DELLA CRUDELTÀ, di e con Andrea Cosentino. Collaborazione artistica di Valentina Giacchetti. Regia di Andrea Virgilio Franceschi. Prod. Amunia. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (LI).
RICCARDO L'INFERMO - IL MIO REGNO PER UN PAPPAGALLO, di Francesco Niccolini e Roberto Abbiati. Collaborazione tecnica Alessandro Calabrese e Luca Salata. Con Roberto Abbiati. Prod. Amunia. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (LI).



Santeramo, che conferma la maturità dello scrittore (molto interessante il *pastiche* franco-pugliese), benché la dimensione sostanzialmente letteraria delle scelte testuali tenda a esaurirsi in un leggero gioco musicale, vagamente onirico, che fatica a imporsi come lingua per la scena: l'azione si sgretola nel fluire narcotizzante degli scioglilingua e dei *qui pro quo* verbali, come in una filastrocca, e i personaggi stentano ad acquisire una propria dimensione teatrale. Anche la scelta performativa di impostare lo show in chiave di oratorio, non aiuta a individualizzare e dare concretezza agli attanti della vicenda. La stessa vocalità, tendenzialmente monotonale, finisce per relegare il testo in secondo piano rispetto alle suggestive soluzioni sonore, che Vendola produce intessendo lacerti di canzonette di successo all'interno di *loop* musicali che si ripetono e sovrappongono.

Simone Soriani

In una luce buia

FUOCO NERO, di Antonio Moresco. Ideazione e realizzazione di Maurizio Lupinelli, Elisa Pol, Antonio Rinaldi. Con Maurizio Lupinelli. Prod. Armonia. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (LI).

Nero. Umanamente nerissimo. Nero come il colore che copre/nasconde tutti gli altri. Si muove per addizione lo spettacolo di Maurizio Lupinelli, che trae da Antonio Moresco un testo generatore incessante di frammenti di Storia, personaggi, narrazioni. Frammenti, appunto. Tutti interrotti, castrati, utilizzati nella loro unica valenza di rimandi socio-teatrali, in un allestimento che viaggia invece per sottrazione: un paio di oggetti, un morso da cavalli (simbolicissimo), uno sgabello di lattine. E, soprattutto, un quadrato di nero/nulla incorniciato da neon. Specchio cieco in cui la contraddizione del titolo trova forma, in cui è la luce che crea il buio. Solo in scena, Lupinelli si muove posseduto, carne attoriale attraversata da spiriti universali (Auschwitz, Diana, Fassbinder) che si alternano senza continuità né logica. Si segue ciechi e (abbastanza) fiduciosi il non-filo narrativo del testo di Moresco (primo passo della neonata collaborazione), all'origine ancora più enigmatico

Oscar De Summa

Il potere logora chi non ce l'ha

RICCARDO III, di e con Oscar De Summa. Prod. Armonia, Festival di Montalcino. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (LI) - FESTIVAL DELLA VAL D'ORCIA E DI MONTALCINO (SI).

Il teatro di Oscar De Summa - come quello di Andrea Cosentino, per esempio - mostra significativi punti di intersezione con quel filone della scena italiana contemporanea che si è soliti definire come "teatro di narrazione". Tuttavia, a differenza delle produzioni dei vari Paolini o Celestini, i monologhi di De Summa non si presentano tanto come racconti che un attore - attraverso una performatività epica - rivolge in prima persona, senza la maschera del personaggio, direttamente al pubblico in sala: il suo è piuttosto un lavoro di "meta-narrazione", nel senso che i suoi assoli si collocano etimologicamente "al di là" del teatro del racconto, superando la pura evocazione narrativa con un ritrovato gusto per la rappresentazione, benché stilizzata secondo una poetica tutta terzoteatrista. Sembrerebbe situarsi lungo questa direttrice anche il suo ultimo lavoro, *Riccardo III*, presentato in prima nazionale al Festival In equilibrio: si tratta infatti di un assolo in cui, tra distacco e immedesimazione, De Summa interpreta il protagonista eponimo della pièce shakespeariana, alternando i monologhi estrapolati dall'opera originale a sequenze dialogate in cui finge di relazionarsi con interlocutori immaginari (il luogotenente Ratcliff, il cugino Buckingham, i nipotini eredi al trono ecc.). La drammaturgia dello spettacolo, tuttavia, intesse i passi dell'opera di Shakespeare con altri materiali di provenienza eterogenea: il celebre dialogo d'addio tra Amleto e Ofelia (qui assunto a paradigma dell'impossibile amore tra Riccardo e Lady Anna), qualche verso di *La pioggia nel pino* di D'Annunzio, persino un'eco della lettera che Totò detta a Peppino in *Totò, Peppino e... la malafemmina*. Coerentemente con la pièce originale, Riccardo incarna l'archetipo extratemporale dell'uomo consumato dall'ambizione e dalla brama di potere: ecco dunque spiegato l'aforisma andreottiano scelto come esergo al programma di sala («Il potere logora chi non ce l'ha»). La cifra peculiare della lettura che De Summa offre dell'opera shakespeariana, tuttavia, risiede piuttosto nell'intenzione di restituire l'ambiguità proteiforme di Riccardo («Riccardo non è niente in sé, e proprio per questo può diventare tutto», si legge nel programma di sala) attraverso una mirabile compresenza di stili e registri attoriali. De Summa trapassa da una recitazione naturalistica e immedesimata - notevole la trasformazione a vista nel deforme Riccardo - a un iperrealismo caricaturale che sembra attingere alla tradizione dell'avanspettacolo: insomma, una grande prova d'attore che conferma De Summa tra i giovani interpreti più interessanti del panorama teatrale italiano. Simone Soriani



Nella pag. precedente Andrea Cosentino, autore, regista e interprete di *Anto' le Momò-Avanspettacolo della crudeltà*; in questa pag. Oscar de Summa, regista e interprete di *Riccardo III*.

gioco per iniziati. Il cosmo, come nero pienissimo nulla, torna a spezzare con onnipotente intangibilità gli incantesimi (tragici) di un'umanità che guarda se stessa con un certo orrore, atomizzata in individualismi che condividono brandelli di memorie collettive. «L'orrore!» avrebbe urlato Kurtz nel *Cuore di tenebra* di Conrad. Interpretazione parossistica che sacrifica la dizione (volontariamente?) e che viene conti-

nuamente interrotta da colpi di pistola, incessante pantomima di suicidi/omicidi. Gesto inflazionatissimo (non solo in questo *Fuoco Nero*) che ha stancato. Intenso comunque Lupinelli, dalla bella chioma canuta; bellissimo il testo. Eppure la sensazione conclusiva è di incompiutezza. Ci si ritrova a guardarsi come in mezzo al guado, senza sapere bene che direzione si è presa. Diego Vincenti

Un classico marmorizzato

ANTIGONE, di Sofocle. Regia di Carlo Orlando e Nicola Pannelli. Scene e costumi di Laura Benzi. Luci di Giovancosimo Divittorio. Con Eva Cambiale, Matteo Cremon, Elena Dragonetti, Maurizio Lastrico, Paolo Livolsi, Carlo Orlando, Nicola Pannelli, Andrea Pierdicca, Raffaella Tagliabue. Prod. Narramondo Teatro, in collaborazione con Armunia. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

Antigone vorrebbe dare degna sepoltura al fratello morto in battaglia ma Creonte, sovrano di Tebe, ordina invece di lasciare il corpo in balia delle bestie. È un nemico e nemico resta anche nella morte. Ma la miopia umana (ancor prima che politica) avrà conseguenze tragiche per tutti i protagonisti. Triste ma la messinscena dei Narramondo è (purtroppo) tutta qui. Una trama, un intreccio come tanti altri, riciclabile in eterno. Ci si chiede dove sia finito il densissimo testo sofocleo, pregno di sottotesti e conflitti che ancora fanno perdere il sonno. Che fine abbiano fatto i meravigliosi squarci drammaturgici, qui sfiniti da interpretazioni fuori le righe e da una regia banalizzante, che fa di Tiresia il solito mendicante, del coro un *clochard* fra i cartoni. Misurarsi con i classici presupporrebbe la volontà di contribuire a una evoluzione, di aggiungere qualcosa. Un'assunzione di responsabilità che può spaventare. Ma i Narramondo non aggiungono nulla. Anzi. Spazio vuoto, rade cicatrici di guerra, alle spalle un muro (molto bello) di cartongesso e

rete, senza spiragli. È qui che prende vita un'Antigone recitatissima e marmorizzata, urlata litania dove i versi vengono (letteralmente) sputati fuori. Grida alternate a corse di sillabe e parole, mangiate senza pause (questa sì una scelta stilistica). E allora si immagini il meraviglioso coro sull'uomo e il suo mondo, buttato lì

come se si leggesse per arrivare primi al termine della frase, come se fosse la lista delle spese. Un continuo enjambelement a intervalli (ir)regolari. Oratoria. Immobili i protagonisti, prendono la parola a turno, statue irritanti di una recita. Peccato. L'eterno conflitto fra politica e individuo, fra legge naturale e ragion di Stato, avrebbe meritato un trattamento migliore. Specie di questi tempi. *Diego Vincenti*

Achille folle per la pace

L'ASSEDIO, testo e regia di Mariano Dammacco. Spazio scenico di Mariano Dammacco e Vincent Longuemare. Luci di Vincent Longuemare. Con Mariano Dammacco, Christian Di Domenico, Franco Ferrante, Luca Moreni, Ermanno Nardi, Maria Rita Simone. Prod. Mariano Dammacco, Teatro Kismet Opera, Santarcangelo 07. SANTARCANGELO INTERNATIONAL FESTIVAL OF THE ARTS (Rn) - FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li) - FESTIVAL DI CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Ba).

A distanza di un paio d'anni dalla versione di Simona Gonella, tornano le tormentate vicende (umane e guerresche) del pelide Achille nell'originale testo di Mariano Dammacco, qui anche interprete. Si è sotto Troia e l'eroe ha i tratti un po' guasconi di chi può tutto: massacri, donne, potere. Ma l'(in) finito assedio in realtà genera i semi di una follia (?) pacifista: come un Cristo pagano Achille tenta di diffondere la pace in un mondo lontanissimo dal comprenderne il senso. Ma si sa *Hell's around the corner*, l'inferno è dietro l'angolo, e così la morte dell'amico Patroclo spingerà l'eroe a riprendere (amaramente) le armi. Inizio travolgente. Sembra per un attimo di rivedere Troisi e Lello Arena, mentre Achille, dietro a una scrivania da ministro, dialoga con gli assediati. Si ride di gusto prima di prendersi (troppo?) sul serio. Palcoscenico limitato da pareti nere che via via si restringono, simbolo dell'assedio (tutto mentale) che improvvisamente attanaglia l'eroe. Contrappasso crudele che traccia la via per una lettura politicissima dell'episodio omerico. Ma il testo non riesce del tutto a gestire la materia drammaturgica, perdendosi in un fare didascalico fra vaghi sorrisi e una certa rigida bidimensiona-



lità. Da qui comunque i monologhi più riusciti, come la lucidissima condanna della mentalità guerrafondaia: che il proprio ruolo sia di generale o di maniscalco, si è tutti ugualmente colpevoli nel momento in cui si accettano le regole del sanguinario gioco. Ma (anche) la didascalia è dietro l'angolo e nuovamente si svislaccia lo spettatore e la bellezza del "non detto". Nel finale la follia *peace'n'love* di Achille assume connotati ariosteschi, con tanto di "insania" spedita sulla luna perché «...il mondo si abitua a tutto ma non alla pazzia». Emozionante ma a intermitenza. *Diego Vincenti*

L'incapacità della vita vera

1939, di Giovanni Guerrieri. Collaborazione artistica di Giulia Solano. Costumi di Luisa Pucci. Con Gabriele Carli, Giulia Gallo, Giovanni Guerrieri, Enzo Illiano. Prod. I Sacchi di Sabbia. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

Oscuro interno anni Trenta: lei esile e dimessa sta pulendo china il pavimento quando lui in soprabito rincasa;



deve essere notte tarda e deve esserci qualcosa sotto; si scambiano poche ritmate battute riguardo a un certo ministro in arrivo sabato, a un possibile attentato, fino a che si confondono buffamente dati storici, spettri della clandestinità e vecchi film con Amedeo Nazzari. Uno spettacolo diviso in quadri dove i cambi di scena fanno pensare alle manovre di un piano occulto del quale siamo forse succubi e dove la premessa dichiarata a ogni inizio ci ricorda invece che è tutta una prova (e dunque forse che non siamo altro che un'ipotesi piena di variabili). La seconda scena, allora, potrebbe essere quella di due cospiratori, sempre impegnati a rifarsi alla Storia come a un passato che svanisce in un brindisi, memore ancora di tirannicidi e di certo Nazzari Amedeo con quelle sue frasi scolpite nel ridicolo. Ecco quindi un'improbabile momento di tortura, il prigioniero parli (sarà lui il cospiratore?), intimato da due militari colti che si esaltano della poesia dei più celebri regicidi in letteratura, da Shakespeare ad Alfieri. Qui il surreale prende il sopravvento ed entra in scena una nostalgica in guanti e veletta, orfana della magia di Salgari (dalle cui pagine sembra provenire direttamente), intenta a rivangare col suo muto gorilla le avventure esotiche del tempo che fu. Entra ed esce dalla sua raffinata macchietta, la brava attrice, prova diversi tragici finali, suggerisce delle pose, delle evoluzioni drammatiche. È una vena comica dal sapore antico quella dei Sacchi di Sabbia, che si nutre del cinema in bianco e nero e del gusto sottile di certo avanspettacolo, lieve, ma determinata, un'azione fatta di scene mozarte, *replay*, deformazioni, tensione *noir*, e dell'incapacità di farsi vita vera, memore in qualche modo del più cinico Woody Allen. Mettere in scacco i codici della logica attraverso le possibilità di ambivalenza e l'esasperazione di certi luoghi comuni, scalfire con un'impennata visionaria l'aspettativa di conforto della realtà: così il teatro di questo gruppo addita da lontano la società-spettacolo, la luccicanza del fasullo e la spenta verità, esponendo il fallimento dell'innocenza, l'incompiutezza della Storia e lo zoppicare dell'etica. *Cristina Ventrucci*

in un camper

L'AMORE ACROBATA

CARAVANKERMESSE, testo e regia di David Batignani e Natascia Curci. Con David Batignani e Candida Vettori. Prod. Caravankermesse. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONECELLO (LI).

Spettacoli come *CaravanKermesse* creano una frattura: o li si ama o li si odia. Dodici spettatori per replica, un'idea di teatro che frantuma la quarta parete, coinvolgendo lo spettatore. È una vicinanza umana quella che viene richiesta e non tutti si spogliano volentieri delle proprie difese. Ospiti (in)desiderati di un camper agghindato con un gusto tra il kitsch e il socialismo reale, ci si ritrova testimoni di una storia d'amore alla deriva, terzi incomodi tra un ingobbato accompagnatore e la splendida acrobata. Si viene accolti come fra amici all'ora delle streghe, presentati uno alla volta guardandosi negli occhi. David Batignani mette in mostra il carisma degli affabulatori, un po' compagno di bevute e un po' venditore di pentole, mentre racconta di come la splendida fidanzata non lo voglia più vedere. Nel camper, sei alla volta, ci si siede allora a un tavolino (scomodissimo) e nell'ombra si fa conoscenza con la ragazza: accarezza, bacia, si lancia fra le micro-architetture mentre all'esterno si passa il tempo fra chiacchiere e foto stile *Blow up*. Drammaturgia fina dalla lenta gestazione, che si adegua alle piccole dimensioni senza nascondersi, perfetto carillon pensato per emozionare. Impossibile uscirne indifferenti, e non succede spesso. Le atmosfere circensi donano un tocco di magia surreale, in un'iconografia che si muove tra Fellini e gli angeli berlinesi di Wenders. Ma il cuore è una "semplice" storia d'amore: si cercano nuove vie, mai dimenticando l'aspetto ludico e la pura emozione. Spruzzate d'erotismo, sorrisi a denti stretti e una (in)sostenibile inquietudine, che come un tatuaggio rimane, allontanandosi dalle paillettes. L'inquietudine e l'intensità di Mrs. Messe (Candida Vettori), acrobata bellissima che tutti vorrebbero vedere volare. Ma rimangono da superare i limiti imposti nella fruizione, iniziando a pensare in grande. In tutti i sensi. *Diego Vincenti*

Nella pag. precedente, in alto, una scena di *Antigone*, di Sofocle, regia di Carlo Orlando e Nicola Pannelli; in basso, Mariano Dammacco, autore, regista e interprete di *L'assedio*; in questa pag. Candida Vettori in *Caravankermesse*, di David Batignani e Natascia Curci (foto: Lucia Baldini).



Monticchiello e Anghiari

Autodramma che passione!

A(H)IA, autodramma ideato, scritto e recitato dalla gente di Monticchiello. Regia di Andrea Cresti. Prod. Teatro Povero, MONTICCHIELLO (SI).

Da quarant'anni Monticchiello, il paesino della Val d'Orcia, si mette in scena tutte le estati in uno spettacolo corale, definito "autodramma". Da quasi trent'anni interrogandosi sul senso di un fare teatro che guarda al passato per trovare le ragioni di un presente smarrito, abbarbicandosi alla memoria come antidoto alle accelerazioni e ai frastuoni del presente. Ma con la consapevolezza che in quel presente anche Monticchiello vi è precipitato, con la trasformazione della cultura contadina in cultura del turismo e dell'agriturismo, in questi luoghi di qualità. Lo spettacolo di quest'anno evoca nel titolo un'antica aia, ma anche un grido di dolore. Vede irrompere il mondo (e le sue polemiche mediatiche) nella comunità e squarciarla. È il "mostro ecologico" l'argomento, quell'insieme di casamenti che dovranno sorgere al di sotto delle antiche mura deturpando il paesaggio, secondo la denuncia di uno degli illustri villeggianti di questa terra di seconde case, il professor Asor Rosa. Il paese si è diviso, come dal dopoguerra a oggi ogni angolo d'Italia, in sostenitori dello sviluppo (e del mattone) e in difensori della conservazione ambientale. Una polemica che forse i visitatori provenienti dalle periferie di altre zone d'Italia non riescono bene a comprendere, vista anche la qualità delle case del primo lotto costruito, molto più armoniche di certi scempi anni '50 e '60 che pure qui campeggiano. Lo spettacolo vive di questa lacerazione, la rende esplicita anche nella composita struttura teatrale, e un po' la soffre. Si inizia con una scena tratta da *La proposta di matrimonio* di Cechov: tutti i invitati alle nozze aspettano un generale che darà lustro alla cerimonia. Siamo in un ambiente zeppo di caricature di piccolo borghesi, e di fatto il generale sarà un impostore. Ma, prima della rivelazione, scoppia una bomba, che ci fa ritrovare alcuni attori seppelliti in terra, chiusi in un cerchio di gesso invalicabile, in preda alle divisioni dell'attualità proiettate in una

zona metaforica, che chiama in causa la libertà, la costrizione, la maledizione, la condanna, la chiusura nella propria condizione. E poi arrivano i turisti, a beneficiare della bellezza dei luoghi, dell'enogastronomia, e quelli che vogliono imprimere una svolta all'immobilità del cerchio. Si evoca una antico sfratto di mezzadri, ci si interroga sui poteri di denuncia del teatro, e si ripren-

de la farsa cechoviana, in attesa di una soluzione esterna, che somiglia comunque a una seduzione, a un inganno. Lo spettacolo naviga a corrente alternata tra questi piani contrastanti, scegliendo di imporre un percorso accidentato allo spettatore per non affrontare direttamente, con i metodi del teatro-documento, la questione bruciante. Rivelandosi insieme sorprendete, doloroso, misterioso e prevedibile, mostrando l'affanno di una formula che, con i suoi dubbi costituzionali, si ripete sostanzialmente uguale con piccole variazioni da molti anni.

Massimo Marino



Esperienza che ha, certo, qualcosa in comune con quella - conosciutissima - di Monticchiello è quella della "tovaglia a quadri" di Anghiari, storico borgo toscano della Valtiberina. Anzi, qua l'identificazione tra paese e spettacolo teatrale creato e recitato dalla gente del posto (il 2007 era il dodicesimo anno di "tovaglia") sembra ancora più concreta e visibile, in quanto nella piazzetta del Poggolino, caratteristico "quartiere" del centro storico, senza nessun palco gli abitanti della piazza recitano - almeno in parte - se stessi, mantenendo anche i loro nomi e (quanto meno alcuni) il mestiere che svolgono nella vita. Attori-personaggi, questi di Anghiari, che tra una canzone popolare e l'altra - sono troppe - si muovono in una storia che cambia ogni anno, ma in generale è imperniata su ricordi e "miti" paesani del passato, in rapporto con una realtà esterna a questo mondo con cui questo microcosmo appartato ha un rapporto comunque critico, problematico, tra nostalgie di fuga verso il "fuori" e ricadute inevitabili dei cam-

PANNI BUCATI, di Andrea Merendelli e Paolo Pennacchini. Regia di Andrea Merendelli. Oggetti e costumi di Emanuela Vitellozzi. Luci e fonica di Stefan Schweitzer. Con Walter Del Sere, Fabrizio Mariotti, Rossano Ghignoni, Ermindo Santi, Mario Guiducci, Michele Rossi, Nello Scimica, Cecilia Bartolomei, Elisa Cenni, Stefania Bolletti, Novella Ceppodomo, Marta Severi, Lea Cerquatti, Alberto Maroncini. Prod. Teatro Stabile di Anghiari, ANGIARI (Ar).



biamenti della società di oggi anche qui, tra questa gente. Tutto ciò davanti e in mezzo agli spettatori messi a tavola seduti nella piazzetta stessa, a consumare - tra una lunga scena e l'altra (lo spettacolo è definito "in quattro portate") - le "povere" ma deliziose specialità gastronomiche locali sulle fatidiche "tovaglie a quadri". Lo spettacolo anghiarese, finora, ha una connotazione prevalentemente comica, con tratti gustosi e pittoreschi e la presenza di alcuni straordinari, irrisistibili caratteristi e, in genere, di un ottimo livello di recitazione di questi interpreti che, come qualità, possono non sembrare dilettanti. Il divertimento si accorda, però, con venature "serie", o addirittura con un messaggio ideale, politico come quest'anno, quando la storia dei famosi, tradizionali "panni" di Anghiari si intreccia con la vicenda di un giovane "casco blu" locale in partenza per una nuova missione all'estero, e la memoria di san Francesco infaticabile e radicale messaggero di pace con il mistero delle macchie di sangue di origine indecifrabile su vestiti, lenzuoli e lane della gente del Poggiolino. Spettacolo a tratti facile, fin troppo brillante, questo di Anghiari, ma piacevole, e di grande, felicissima teatralità. *Francesco Tei*

Tragedia in apnea

CHE TRAGEDIA!, da testi greci tradotti da Edoardo Sanguineti. Regia di Virginio Liberti e Annalisa Bianco. Con Lorenzo Gleijeses, Armando Iovino, Andrea Capaldi, Davide Pini Carenzi. Prod. Compagnia Egumteatro, Teatro Stabile di Calabria, Festival Magna Grecia Teatro, Festival Estate a Radicondoli. FESTIVAL ESTATE A RADICONDOLI (SI) - FESTIVAL MAGNA GRECIA TEATRO (Calabria).

Davvero una gran bella prova artistica questa, e coraggiosa, da parte di un gruppo giovane e agguerrito come Egumteatro che ha affrontato la non facile prova di cimentarsi con testi classici o meglio con brani di tragedie greche affidati esclusivamente ai messaggeri e ai cori, impersonati da quattro straordinariamente bravi attori. I testi, nella traduzione di Edoardo Sanguineti, sono scelti e tessuti secondo una trama incalzante e che non lascia mai spazio a cadute di ritmo e di magica contiguità fra

nessi testuali e azioni. Si tratta del Dioniso delle *Baccanti*, della Andromaca ridotta a schiava, dell'*Ippolito* nella versione di Seneca, in un'invettiva del finale contro la donna, affidata a una figura potente, vestita da papa. I monologhi sono ora urlati ora sussurrati, ora detti insieme in funzione corale, ora in assoli, e interessante è la costruzione delle scene che via via si succedono che vedono trasformarsi i quattro attori (fra i 24 e i 30 anni) in antichi adorni di tuniche, e poi in contemporanei in completo nero e occhiali da sole, mentre le casse disposte a terra da praticabili si mutano in acquari o meglio in oceani da solcare armati di remi o dove affogare, oppure in tombe. I quattro corrono, si affannano, declamano in una prova che a momenti si fa atletica (fino all'apnea, con momenti di brivido, con risalite dove lo sforzo del "raccontare" è commovente, appassionante). Come la scena del coro che, in una corsa simultanea, da fermi, restituisce un crescendo ritmico e sonoro dove non conta più tanto la narrazione quanto lo spasmo nervoso, febbrile, parossistico dei coreuti, la corporeità al servizio della parola a dilatarne il senso, a spostare, come a teatro si deve fare, il limite tra senso e suono. È raro godere di un tale e assoluto livello di spettacolarità teatrale, che unisce raffinatezza di traduzione, novità di ideazione della regia, competenza e generosità attoriale. *Renzia D'Inca*

Una ribelle carnalità

BABELE - STORIE AL FEMMINILE DAL VECCHIO TESTAMENTO, di Firenze Guidi. Allestimento e regia di Firenze Guidi. Costumi di Carl Davis. Musiche originali di David Murray eseguite al pianoforte da Ceri Elen, David Murray, Alexandre Vella, Dylan Williams e dal coro (David Murray, Ceri Elen, Claudia Giordano, Dylan Williams e Tom Cullen) diretto da Dylan Williams. Luci di Matt Graham. Video di Dan Butcher e Matt Graham. Con Firenze Guidi e 38 attori-performer. Prod. ELAN FRANTOIO, FUCECCHIO (Fi).

Il teatro fisico-coreografico-visuale della regista italo-gallese Firenze Guidi torna, come ogni estate, a Fucecchio, luogo di nascita di lei, con uno spettacolo affollatissimo (quasi quaranta interpreti) che segue un laboratorio stanziale, i cui

allievi si affiancano, nella messa in scena finale, agli attori-performer di tutto il mondo che lavorano con la Guidi facendo base a Cardiff, sede del suo gruppo Elan Theatre. Anche quest'anno elementi acrobatici o addirittura circensi hanno trovato posto in una complessa e immaginosa scrittura scenica in cui gli attori-performer sono presenti, al solito, solo come corpi, protagonisti di un gioco vorticoso di movimenti, scontri e incontri, apparizioni, in una coreografia teatrale aggressiva e mutevole che attraversa, punteggia e "abita" lo spazio in tutte le direzioni e in tutte le sue dimensioni. L'elemento vocale, recitato o parlato, è affidato alla sola Guidi, al microfono dal vivo, narratrice ed evocatrice vigorosa e incisiva: la accompagna solo lo sfondo sonoro assicurato dalle musiche. È lei a raccontare, a scandire, quasi a suscitare le apparizioni delle figure femminili dell'Antico Testamento sulle quali indaga, con sensibilità di oggi, questo *Babel*: nel senso di scoprire, soprattutto, una ribelle carnalità, una corporeità marcata e forte nei personaggi di queste eroine di una storia "sacra" quanto sanguinosa e enigmatica. Gran parte di queste rapide schegge di storie delle Bibbia prendono forma a contatto ravvicinatissimo con il pubblico, all'interno della moderna Torre di Babele di ponteggi edificata nel mezzo della piazza. Quest'anno la regista si affidando di più all'efficacia dei suoi interventi vocali, mentre risultano spesso latitanti di efficacia le evoluzioni fisiche e gestuali dei suoi performer non di rado troppo acerbi. Da ricordare, comunque, le parti dedicate alle eroine bibliche meno universalmente note: da perdonare qualche ingenuità, qualche eccesso, e anche qualche sfondone. *Francesco Tei*

Nella pag. precedente, in alto, una scena di *Panni bucati*, di Andrea Merendelli e Paolo Pennacchini, regia di Andrea Merendelli; in basso, un'immagine da *A(h)ia*, autodramma scritto e interpretato dalla gente di Monticchiello, regia di Andrea Cresti; in questa pag. un'immagine di *Babel*, di Firenze Guidi.



cimitero della Futa

Le montagne parlano greco



1 943: gli Alleati sbarcano in Sicilia e cominciano a risalire la penisola fino agli Appennini; qui affrontano l'ultimo baluardo nazista, la Linea Gotica, che costerà molte migliaia di vittime. 2003: tra queste montagne, sessant'anni dopo a Firenzuola, l'Associazione culturale ArchivioZeta inaugura il progetto Linea Gotica con *I Persiani* di Eschilo. La tragedia antica, che rievoca la vittoria ateniese con gli occhi dei Persiani sconfitti, è arricchita da un prologo e un epilogo di Pavese riferiti alla seconda guerra mondiale, ma anche a oggi: vinti e vincitori sono accomunati dallo stesso dolore. Determinante nella messinscena è l'uso dello spazio, funzionale e simbolico, nel cimitero militare germanico del passo della Futa, dove sono sepolti trentamila caduti tedeschi. Qui gli spettatori seguono gli attori di scena in scena tra le tombe, nella cripta, sulle terrazze digradanti su cui sventano affiancate le due bandiere, tedesca e italiana. Da questi stessi luoghi provengono il coro di donne e quello dei vecchi, testimoni della resistenza all'occupazione tedesca. Negli anni successivi il progetto Linea Gotica prosegue col film *Le montagne parlano* (2004) - che ricostruisce la storia di quegli anni con interviste e filmati d'archivio, in gran parte americani e inediti - e si completa con altre due tragedie antiche alla Futa: i *Sette contro Tebe* (2005) e *l'Antigone* (2006). I temi comuni sono la faida tra i figli di Edipo e la guerra civile a Tebe, l'universalità del dolore e la follia di una guerra che è sempre fratricida. Rispetto ai *Persiani* emerge qui maggiormente l'interpretazione dei singoli, mentre il coro viene ridotto a due soli elementi per tragedia. Nel 2006 Archivio Zeta dagli Appennini sbarca in Sicilia, a Segesta, quasi a ripercorrere a ritroso il cammino degli Alleati. 2007: la trilogia viene ripresa sulla Futa, a

PROGETTO LINEA GOTICA - UNA TRILOGIA TRAGICA (I PERSIANI e SETTE CONTRO TEBE di Eschilo, ANTIGONE di Sofocle), regia di Enrica Sangiovanni e Gianluca Guidotti. Con Enrica Sangiovanni, Stefano Scherini, Luciano Ardiccioni, Franco Belli, Andrea Sangiovanni, Alfredo Puccetti, Vieri Parisi, Gianni Piazza, Sandro Margheri, Manuela Bernardi, Elisabetta Borelli, Sabrina de Luca, Young-ah Choi, Monica Malvezzi, Rosanna Marcato, Gilberto Colla, Giulia Baracani, Gianluca Guidotti, Niccolò Livi. Prod. Associazione Culturale ArchivioZeta, FIRENZUOLA (FI).

giorni alterni, e ancora a Segesta con l'inusitata formula "da sole a sole" (una al tramonto del primo giorno, le altre due rispettivamente all'alba e al tramonto del giorno successivo). Il bilancio complessivo dei quattro anni è di quasi diecimila spettatori provenienti da tutta Italia. Il progetto dunque varca i limiti della Linea Gotica e non resta confinato a un luogo, ma porta il suo messaggio universale nel cuore di un Mediterraneo oggi più che mai in guerra. Dalle montagne al mare alle sue coste in eterno conflitto, così, risuonano con nuova forza le parole di Pavese: «Ogni guerra è guerra civile, ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione». *Martina Treu*

Aspettando il diluvio

L'ACQUA SI DIVERTE A UCCIDERE, di Beniamino Joppolo. Elaborazione drammaturgica di Anna Barsotti. Regia di Alessandro Garzella. Scene e costumi di Rosanna Monti. Ideazione sonora di Virginio Liberti. Con Serena Barone e Giacomo Civiletti. Prod. La città del teatro, CASCINA (PI), in collaborazione con Fondazione Teatro Regina Margherita, RACALMUTO (AG), Comune di PATI (ME).



Un testo visionario, uno spazio temporale e mentale sospeso fra il claustrofobico e l'attuale, una sensazione di catastrofe imminente trattenuta e virata sul grottesco. Uno spazio congestionato e dilatato, una coppia di anziani, l'attesa di un evento sicuramente drammatico e insieme l'autocompiacimento del ripescare fatti e segni di un passato, l'ironia sublime, l'autonarrazione in un dialogo monologo coi morti e coi vivi, le foto dei bambini, le loro voci. Chi sono questi due personaggi, compagni nella vita, in attesa dell'*exitus*? Un *exitus* che la vicenda sembra voler attribuire a una esondazione, una sciagura che non è della casa ma dell'intero paese, una metafora della storia e dell'esistenza, destinata perire nel volgere di brevi anni? Ma da dove viene la minaccia, da fuori o dalle voci di dentro? Molti gli interrogativi che questo lavoro suscita, emozionando. Beniamino Joppolo, siciliano espatriato a Parigi, noto soprattutto come intellettuale e artista visivo del primo Novecento (aderisce allo Spazialismo) è l'autore di tre atti unici di cui *L'acqua* è il secondo a essere messo in scena da Garzella dopo *Una visita*: ci auguriamo, a breve, di vedere allestito il terzo e più noto *I carabinieri* (che girò in Italia e in Europa e fu idea germinale di ispirazione dell'omonimo film di Godard del 1963). Una rivisitazione questa di Garzella di un autore dimenticato ma dai tratti marcatamente contemporanei per la capacità di mescolare registri diversi, la cultura della Sicilia di Pirandello e del suo "cerebralismo" sottile con gli umori di una cultura dai tratti più internazionali, quasi anticipando i tempi confusi, le poetiche poliedriche del post moderno in cui siamo immersi. Una lingua quella della coppia in scena, ricca di inflessioni dialettali, pausata, intermittente, calda a tratti e assolutamente autoironica in un impasto di umori insieme familiari, riconoscibili, e altrettanto inquietanti. Come gli scricchiolii delle suppellettili e delle pareti della casa, sull'orlo dell'abisso, mentre uno sgocciolio sempre più martellante segna i tempi della tragedia in atto e a cui non si può che rassegnarsi. Magari ridendone. *Renzia D'Inca*

San Miniato

Le insidie di un male dilagante negli animi

IL NEMICO, di Julien Green. Traduzione di Roberto Buffagni. Regia di Carmelo Rifici. Scene di Daniele Spisa. Costumi di Margherita Baldoni. Musiche di Daniele D'Angelo. Luci di Riccardo Tonelli. Movimenti scenici di Alessio Romano. Con Elisabetta Pozzi, Tommaso Ragno, Marco Balbi, Alessio Romano, Carlotta Viscovo, Tindaro Granata, Noemi Condorelli, Agostino Riola. Prod. Istituto del Dramma Popolare. FESTA DEL TEATRO, SAN MINIATO (PI).

Nella sua ricerca, spesso faticosa, di testi inediti di ispirazione spirituale e religiosa da allestire in piazza del Duomo per la sua Festa del Teatro, l'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato è arrivato, nel 2007, a riscoprire *Il Nemico*, lavoro del lontano 1954 problematicamente sospeso tra religiosità cattolica e posizioni, in certa misura, eterodosse, come lo fu, del resto, parte dell'opera - soprattutto narrativa - di Green (1900-'98), autore religioso inquieto e "scomodo". Questo non significa che *Il nemico*, pure datato idealmente, non sia un testo che non susciti anche un certo turbamento nello spettatore di oggi. Soprattutto per il sentimento di un male che pervade e invade l'animo e le vicende degli esseri umani in un modo così insinuante e massiccio, se non irrimediabile, da esercitare quasi un sotterraneo fascino nell'immagine del "nemico" che la bella Elizabeth sente da sempre vicino a sé, che non è il demonio, con cui pure il bello, amorale, inattaccabile Pierre, ex monaco fuggito dal convento, ha un legame stretto, ma Dio, ritrovato nella sua autenticità e mistero. Oppure quando si esalta la riacquistata pienezza e purezza dell'amore tra Elizabeth, sposata al mellifluido e impotente Philippe, e Pierre, fratellastro di lui, quando il trasporto, fortissimo, della donna verso l'amante si priva di ogni risvolto sensuale ed erotico e diventa urgenza, volontà e bisogno di proteggerlo dalla minaccia di morte che lo sovrasta. Tuttavia, qui c'è un'ambiguità, perché il pur peccaminoso legame di Elizabeth con il "cattivo" Pierre viene mostrato avere un senso positivo: Green sembra riconoscere il diritto di Elizabeth ad avere quell'amore fisico e carnale che il marito non può darle. L'aristocratica, tormentata e cinica personalità di Philippe, le schermaglie verbali soprattutto fra Pierre e Jacques, altro fratello e primo amante di Elizabeth, la cornice settecentesca avvicinano questo testo al clima delle *Relazioni pericolose*, che Green certo ha avuto presente pur nutrendolo di elementi "moralisti" e metafisici (e, nei momenti migliori, anche poetici). Mentre tutti i personaggi ignorano, colpevolmente, il drammatico scenario sociale di miseria che preannuncia la Rivoluzione. Lo spettacolo firmato da Carmelo Rifici, talento emergente della regia nostrana, sembra mostrare che *Il nemico* è piaciuto soprattutto quale occasione per un gioco - di altissima qualità - di interpreti: a cominciare dal nervoso e intenso ruolo di primadonna a disposizione di Elisabetta Pozzi (Elizabeth appassionata ma con qualche momento inutilmente lezioso). Ed ecco, poi, la grande classe di interprete, elegante, la voce splendida di Marco Balbi, che è Philippe, la decisione proterva (come doveva essere) del Pierre di Tommaso Ragno, però un poco monotono nei toni, e la prova attenta e adeguata di Alessio Romano (Jacques). Senza dimenticare la Bali di Carlotta Viscovo. La

regia di Rifici si concentra su balletti di gesti e di movimenti, coreografie teatrali apparentemente incongrue che indicano, forse, smarrimento e cedimenti delle figure di questo universo chiuso e in equilibrio sull'abisso del nulla esistenziale e storico.

Francesco Tei

Un paese in video

THE PEOPLE, regia di Caden Manson e Jemma Nelson. Con attori del Big Art Group, i musicisti post punk Theo Kogan e Sean Pierce e gli abitanti di Polverigi. Prod. Big Art Group (New York) e Festival Inteatro. FESTIVAL INTEATRO, POLVERIGI (AN).

Letteralmente, *The people* si può intendere in diversi modi. Certo, la traduzione più immediata è "la gente", ma se si guarda verso l'orizzonte linguistico, può voler dire anche "il paese". Perché un paese di poche migliaia di abitanti, come è Polverigi - nell'entroterra anconetano, sede di un festival storico arrivato alla 30° edizione, guidato sin dagli inizi dall'intraprendenza di Velia Papa - è popolato appunto dalla gente. E la gente è la protagonista di questo singolare spettacolo, che molto somiglia a un happening, pensato da una scoperta della Papa, il Big Art Group di New York, che il direttore artistico portò per la prima volta al festival alcuni anni fa. E con *Flicker* fu subito folgorazione. Questo *The people* è un esperimento interessante, ma quanto a coinvolgimento non è che sia proprio di quelli che trascinano. Gli artisti americani hanno lavorato per due mesi con gli abitanti di Polverigi su un testo immortale come l'*Orestea*. Portate in scena, queste pagine antiche acquistano un sapore tecnologico, nello stile del gruppo guidato da Caden Manson e Jemma Nelson. Dunque la contemporaneità della visione è assicurata, mentre del testo è rimasto lo spirito, insieme a pochissime frasi. Tutto il resto è tragedia moderna, che riflette intorno ai mali del nostro tempo. Siamo sui territori della performance, piuttosto che in teatro. Il Big Art Group la chiama *living television*, cioè televisione di intimi vissuti fatta in presa diretta, da telecamere che entrano dentro le case e rimandano le immagini. Gli abitanti-attori sono sottratti alla relazione diretta con il pubblico, poiché tutto succede in video: una maxiproiezione sui muri di case che corrono, una a fianco all'altra senza soluzione di continuità, su un lato di piazza Garibaldi, nel cuore del centro, il quartiere Roccio. Primi piano di volti diversi regalano opinioni sulla guerra, il terrorismo, la giustizia, la democrazia. Nello stesso momento, una donna, dentro una casa, è soggetto di una ripresa live e racconta la sua storia privata. Frammenti di un discorso politico diventano oggetto di una drammaturgia semplice, a volte un po' troppo. Intanto, per un'ora e mezza, il pubblico segue in piedi, arrampicato su un dislivello in salita. Pierfrancesco Giannangeli

Nella pag. precedente un'immagine dal *Progetto Linea Gotica*, regia di Enrica Sangiovanni e Gianluca Guidotti; in questa pag. una scena di *Il nemico*, di Julien Green, regia di Carmelo Rifici.



Perrotta in divenire

ODISSEA: VIAGGIO VERSO PAROLE E MUSICA, di Nicola Bonazzi e Mario Perrotta. Interpretato e diretto da Mario Perrotta. Musiche originali eseguite dal vivo dai Têtes de Bois. Prod. Teatro dell'Argine. FESTIVAL OPERAESTATE, BASSANO DEL GRAPPA (VI) -FESTIVAL BELLA CIAO, ROMA.



Dopo l'epopea di *Italiani Cincali*, Mario Perrotta torna al suo Salento, con un lavoro, per ora, ancora in divenire. La materia è multiforme, come i punti di vista: si sente l'amore per l'*Odissea* e il fascino del mare; l'attore scava nei ricordi e rielabora il rapporto con il proprio padre trasferendosi nel personaggio di Telemaco; sentiamo gli sguardi pettegoli di un piccolo paese e solchiamo con l'immaginazione grandi spazi aperti. Lo spettacolo, per voglia di sperimentarsi in territori nuovi, sta nascendo a tappe, cercando anche nel confronto con il pubblico alcune soluzioni. In questa prima fase, l'attore leccese ha proposto poco più che una lettura accompagnata dalle sonorità elettriche, jazzate ed etniche dei Têtes de Bois, piene di pause riflessive e melanconiche, di scarti nervosi: il racconto lancia il testimone alla musica per completare atmosfere, per evocare situazioni e sospendere emozioni. Siamo su una spiaggia. Un uomo silenzioso che pulisce le cozze fa un patto col mare. Sta sempre a scrutarlo, a studiarlo, a esorcizzarlo. Il giovane protagonista lo spia di nascosto. Ma Antonio delle cozze, come i maghi, ha gli occhi dietro la schiena. E sa che il ragazzo vuole conoscere la sorte del padre, rapito dalla magia sempre in movimento dell'acqua, dalla seduzione di spazi e persone lontani. Così questo Telemaco salentino impara e narra la storia del padre assente, le sue avventure, simili a quelle di Ulisse ma con elementi dei nostri giorni, il ciclope che tratta la vendita di organi e Circe che gestisce un luccicante, spettacolare bordello di lusso. Ma il ragazzo è capace anche di scatti violenti e ironici, da

varietà intinto nell'avanspettacolo più feroce, contro i paesani alludenti, maldicenti. La materia è tanta, in parte ancora da amalgamare, da indirizzare. Sarà da ricalibrare il rapporto tra il presente del figlio e la ricostruzione delle avventure del padre-Ulisse, che precipitava, al festival "Bella Ciao", un po' affollate dopo la metà dello spettacolo. C'è tempo fino a novembre, quando lo spettacolo debutterà in forma teatrale, senza più i Têtes de Bois ma con altri musicisti più strettamente inseriti nell'azione. Ma già si sente un fuoco vivo, nei salti stilistici, nella rabbia, e soprattutto nella solitudine, nel rimpianto, nella spasmodica ricerca di un padre perso nei desideri del mondo. *Massimo Marino*

Amleto solo in foggiano

KITÈMMÛRT, di e con Gaetano Ventriglia. Luci e scene di Gaetano Ventriglia e Thomas Romeo. Prod. Malasemenza, Teatro del Porto, Teatro di Buti. FESTIVAL BELLA CIAO, ROMA.

Ben due monologhi tratti da Shakespeare, nel bel festival diretto da Ascanio Celestini nel X Municipio di Roma. Entrambi fanno parte di un progetto nuovo che si chiama *Maratoneti*, cinque artisti seguiti per un anno da cinque critici, per provare a tracciare un diario di una parte del teatro di oggi e, parallelamente, del nostro paese visto attraverso l'operare di attori-autori particolari. Di *Iago* di Roberto Latini abbiamo già parlato sulle pagine di *Hystrio*. In questa versione foggiana dell'*Amleto*, l'interprete è una figura che somiglia a certi personaggi di Andrea Pazienza, magro, puntuto, spiritato, con i lineamenti che paiono tagliati con l'accetta. Sta solo in scena, come in *Iago* di Latini, ma con spirito molto diverso. Gaetano Ventriglia vive l'*Amleto* su se stesso come una storia di emarginazione, di mancanza di comunicazione, di affetto, di umanità. Amleto è solo e dà voce agli altri personaggi, tenta di vivere la storia senza riuscirci, prova a inclinare verso un'interpretazione degli eventi, ora tragica, ora grottesca o ironica. ma la sostanza è sempre quella: è una voce che si parla addosso, passando da un mucchietto di terra a un altro mucchietto, apparendo da una tenda rossa di teatro e scomparendovi dietro. Si nasconde e si esibisce, mette in scena il dolore, lo

smarrimento, la voglia di esserci. Con leggerezza dolente, con la coscienza di esser l'illusione di un'illusione, qualcosa di fragile ed esposto in un mondo terribile. Il testo è spezzato, rifratto dentro l'interprete, trasformato in ossessione, riflessione, sdoppiamento, sondaggi di altri io, sprofondamento nell'inconsistenza, nell'alienazione, nella molteplicità. Diventa desiderio di altri spazi, altri tempi, altre azioni, altre possibilità del mondo. La soggettività debordante e in crisi dei nostri giorni trova il suo palcoscenico, in una lotta serrata con il testo, nel tentare di sottrarsi al destino del testo. *Massimo Marino*

La ribellione degli orfani

BAMBINACCI, testo e regia di Duccio Camerini. Scene di Duccio Camerini e Fabiana Di Marco. Costumi di Claudia Scutti. Musiche di Pino Cangialosi. Con Amanda Sandrelli, Duccio Camerini, Daniele Russo, Angela Sajeve, Beatrice Orlandini. Prod. Politeama Mancini S.r.l. e La casa dei racconti, ROMA.



È uno spettacolo triste, questo *Bambinacci*, presentato in anteprima alla rassegna romana "I Solisti del teatro" nella confortante frescura dei giardini della Filarmonica. E non soltanto per l'argomento, che riporta sul palcoscenico un fatto realmente accaduto. Ma anche per la complessiva impostazione dello spettacolo, che si snoda sulla essenzialità scarna di una scenografia quasi simbolicamente tesa a segnare il limite fra un dentro di pesantezza asfittica e un fuori minaccioso di conflitti sanguinosi. Mentre gli stessi colori bruni dei costumi sembrano avvolgere ogni parola e ogni gesto in una cappa luttuosa di povertà sdrucite e di infanzie rapprese. A restituire il respiro tetro di un collegio trasudante di obbedienze coatte e persecutorie intimidazioni. Una sorta di orfanotrofioriformatorio, che la realtà esterna incalza sempre più da vicino, portando ulteriore angoscia di sconosciuto futuro nelle vite dolorose dei bambini abbandonati fra le sue mura. Esseri destinati a incattivirsi nell'attesa, ogni giorno delusa, di un padre o di una madre. O pronti a sottrarsi con la morte alle sopraffazioni, ai ricatti e alle minacce. *Bambinacci* diversi, estremi, ai margini



di un mondo ancora una volta devastato dalla guerra, che si appresta a smantellare perfino quell'unico cupo rifugio di prigionieri innocenti. Mandando i più fortunati a servire nelle case dei ricchi, incatenando gli altri alle fatiche della fabbrica e della miniera o all'orrore cruento dei campi di battaglia. Una sorte ancora una volta decisa dagli adulti, che tuttavia questa volta si infrange contro una imprevedibile ribellione di esseri indotti dalla disperazione. Proprio come è accaduto nella realtà, che la finzione scenica strappa alle ombre del passato attraverso uno spettro variegato di sensibilità e caratteri. Dove l'esaltazione di una guerresca violenza si affianca alla ribellione indomita di una vitalità testarda. Senza tuttavia trovare il supporto di una adeguata capacità attoriale, che finisce per inciampare nelle secche di una gestualità prevedibile ed esteriore. Dove non può non emergere la veritiera freschezza di Amanda Sandrelli, affiancata in scena dallo stesso autore, che dello spettacolo è anche interprete e regista. *Antonella Melilli*

Processo a un pedofilo

HAMELIN, di Juan Mayorga. Traduzione e regia di Manuela Cherubini. Luci di Gianni Staropoli. Suono di Graziano Lella. Con Gabriele Benedetti, Luisa Merloni, Mario Monopoli, Mariano Nieddu, Alessandro Quattro, Patrizia Romeo, Roberto Rustioni. Prod. Psicopompo Teatro. SHORT THEATRE, ROMA.

Fra i meriti - non pochi - di "Short Theatre", festival lungotiberino ed extra-territoriale d'esplorazione, c'è quello di aver promosso in anteprima nazionale *Hamelin*, opera che nel 2005 consacrò definitivamente Juan Mayorga in Europa; in Italia invece il drammaturgo madrileno è alla prima assoluta, come a dire: "meglio tardi che mai". Il compito non era facile: il testo stesso, giocando con il vuoto della scena, impone a tratti scelte ben determinate in fase di allestimento, e contemporaneamente lascia aperto a un ampio ventaglio di possibilità di lettura. Non tenere conto del montaggio spagnolo di Animalario, con la cui collaborazione l'opera venne ideata [vedi *Hystrio*, IV, 2006], era come non pensare all'elefante. Eppure la

Cherubini, fedele ma non succube dell'originale, sa bene come lasciare la sua impronta. Soprattutto nella figura del Didascalista - Rustioni si fa carico con bravura di un'onerosa mole di lavoro - che diviene ora maestro di scena che a tratti impone, anche po' bruscamente, i ritmi all'azione, le pause e i silenzi ai personaggi. Da evidenziare anche le ottime prove di Monopoli, alle prese con il difficile compito di gestire il ruolo di un ragazzino di dieci anni, agendo come "un adulto che non tenta di fare il bambino"; e di Benedetti, nei panni di un pedofilo sul filo sottile dell'equilibrio tra innocenza e colpevolezza. Il montaggio è gustoso, il dialogo con il pubblico si mantiene aperto durante le due ore, anche perché la storia fa presa: a riprova della sua universalità, Hamelin può nascondersi dietro qualsiasi città. Certo, ulteriori margini di miglioramento esistono, si tratta di rendere più fluido il ritmo del discorso; ma di Mayorga viene restituita tutta la potenza del linguaggio. Così leggero ed eppure carico di significato, come i segreti delle fiabe. *Davide Carnevali*

Corsetti "legge" García

LA STORIA DI RONALDO IL PAGLIACCIO DI MC DONALD'S, di Rodrigo García. Regia di Giorgio Barberio Corsetti. Scene di Mariano Lucci e Valentina Fusco. Costumi di Marina Schindler. Luci di Gianluca Cappelletti. Con Pietro Tammaro. Prod. Fattore K. BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.

Non ha mai amato i personaggi teatrali l'autore e regista ispano-argentino Rodrigo García, "scultore" della comunicazione immediata, diretta, ultradicente. «Che ricchezza hanno Riccardo III o Amleto? - sostiene il fondatore de La Carnicería, teatro-macelleria madrileno da lui diretto - Un personaggio appare e distrugge completamente l'illusione. Sappiamo tutti che è un attore che recita. È impossibile restare più di dieci minuti in un teatro. È più appassionante vedere le persone». Il suo è un teatro che trae linfa vitale dalla quotidianità,

materia cancerosa dalla quale forgiare testi di devastante "normalità". E per un caso paradossalmente impreveduto la pièce *La storia di Ronaldo il pagliaccio di Mc Donald's* - presentata alla XXVIII edizione di "Benevento Città Spettacolo" - ha visto proprio un non-attore sulla scena, ovvero il regista Giorgio Barberio Corsetti il quale, copione alla mano, si è reso interprete del suo allestimento. Per evitare, infatti, la cancellazione dello spettacolo, in seguito a un serio incidente stradale in cui è incorso l'attore napoletano Pietro Tammaro, il monologo lo ha letto lui, interagendo con le esilaranti proiezioni animate dello sfortunato interprete incarnanti una stolidità famiglia cliente della M più diffusa del pianeta e con la sua assistente Raquel Silva, che eseguiva tutta la parte gestuale. Ne è scaturito un evento che ha fotografato con lucidità la nevrotica società dell'iperconsumo ampiamente inteso, subdolanamente spacciato per progresso con la sua massiccia dose di modernità da ingollare prima della scadenza. Qui Giorgio Barberio Corsetti si è reso artefice di un devastante atto civile, partorito dal logorroico soliloquio di parole fuoriuscite dal corpo e dalla mente del suo "non personaggio", scagliate con rabbiosa veridicità e tagliente analisi critica contro ogni simbolo di quella dissoluzione che l'omologante spazio asettico del Mc Donald's rappresenta nella sua diabolica compiutezza, mirabilmente sintetizzata nella battuta: «Se hai nove anni a New York, la domenica vai da Mc Donald's. Se hai nove anni in Africa, la domenica cuci palloni per la Nike». *Francesco Urbano*

Nella pag. precedente Mario Perrotta, regista e interprete di *Odissea: viaggio verso parole e musica*, di Mario Perrotta e Nicola Bonazzi; in questa pag. una scena di *La storia di Ronaldo il pagliaccio di Mc Donald's*, di Rodrigo García, regia di Giorgio Barberio Corsetti.





Manlio Santanelli

UNO SCHERZO DEL DESTINO

C'è una commedia di Manlio Santanelli, scritta nell'88, sulla lotta per il potere e la sopraffazione all'interno della famiglia, il cui debutto assoluto è datato 1995 (Parigi, Théâtre Clavel), che grazie al Conservatorio d'arte drammatica solo ora è approdata sulle scene italiane in prima nazionale, ospite del Festival "Benevento Città Spettacolo". Un soggiorno come tanti, una coppia di coniugi come tante, un avvio di giornata come tanti. Ivio Liberti, mentre si rade e si veste, un occhio all'orologio e un altro al barometro, in preda a una fretta di *routine* scambia distratte parole con Aurora, casalinga in camicia da notte e pantofole, ancora un po' stralunata per il recente risveglio, che ha appena "caricato" i due figli sul pulmino. Lui è orchestrale e suona l'oboe con lo stesso trasporto di un impiegatuccio in attesa di pensionamento; lei contribuisce al bilancio familiare dattilografando sceneggiature cinematografiche. Piccole scaramucce verbali scandiscono il ritmo di un menage che tira avanti da quindici anni: il rito del caffè mattutino - me lo fai o devo farmelo da me? - la camicia stirata che non si trova, il notiziario televisivo che lancia allarmanti appelli in favore dei rinoceronti in via d'estinzione, il padre di lei che, rimasto vedovo, «è più d'una suocera». Ma, come sempre accade nel teatro paradossale di Santanelli, inatteso e incontenibile erompe il delirio e la remissiva casalinga, rimasta sola in casa dopo una violenta crisi di panico, si lascia andare nel vuoto come andasse incontro alla vita. Caso vuole però che a farne le spese sia proprio il frenetico Ivio ridotto all'immobilità dalla caduta della consorte e costretto per tutto il secondo tempo alla sedia a rotelle. Per effetto di un meccanismo drammaturgico "a clessidra" i rapporti di forza s'invertono e si capovolgono: l'oboista, perso il lavoro, è accudito in tutte le necessità materiali dal suocero, cui la disgrazia ha regalato nuova linfa vitale, mentre la moglie ha spiccato il volo come sceneggiatrice ed è una donna in carriera che risponde allo pseudonimo di Aura Liberty! Ma l'illusione dura poco: un colpo di pistola annuncia la chiusura del sipario, mentre in un controluce livido s'intravedono tre sagome immobili su altrettante sedie a rotelle modello *Via col vento*. L'asciutta regia di Nello Mascia s'affida a pochi elementi di arredo, a luci di taglio e a un ritmo costruito sulle antinomie dentro fuori, alto basso e aperto chiuso, per scandire i rapporti di forza tra i personaggi e per "sussurrare" il dramma intimo di una famiglia spiata in un interno, mentre lascia all'eccellente lavoro degli attori il compito di squadrare l'anima e la psiche dei personaggi, in un gioco di specchi di rara efficacia. Mascia si conferma esemplare interprete del teatro di Santanelli: il suo Ivio è un oboista annoiato e passivo, un marito che dissimula pazienza mista a fragilità, un paraplegico che

con rabbia e sarcasmo riesce a tenere tutti in pugno. Alvia Reale è superba nel disegnare un'Aurora inizialmente candida e arrendevole (ma quanta energia trattenuta le avviluppa le membra), poi stranita e imbambolata quando il disturbo si rende visibile, infine crudele e distratta quando crede d'aver conquistato il mondo. Al personaggio di Demetrio, che nel corso della pièce acquista un ruolo a tutto tondo, Fernando Pannullo regala dapprima l'aria petulante del vecchio suocero invadente e poi quella disperata di chi ha tenuto represses troppo a lungo inconfessabili pulsioni. Paola Cinque

UN ECCESSO DI ZELO, di Manlio Santanelli. Regia di Nello Mascia. Scene e costumi a cura del Laboratorio Teatro Biondo Stabile di Palermo. Musiche di Benedetto Marcello. Con Nello Mascia, Alvia Reale, Fernando Pannullo. Prod. Conservatorio d'arte drammatica, Napoli. BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.

Due fratelli indiani

DIGIUNARE, DIVORARE, dall'omonimo romanzo di Anita Desai di e con Licia Maglietta. Musiche eseguite da Danilo Rossi (viola), Stefano Bezziccheri (pianoforte). Prod. Teatri Uniti. BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.

Fra le evocative sculture di Mimmo Palladino, accarezzate da una brezza fresca e leggera, l'*Hortus Conclusus* - luogo fra i più suggestivi del Festival Benevento Città Spettacolo, quest'anno per la prima volta diretto da Enzo Moscato - è stato il poetico palcoscenico di un interessante *work in progress*, presentato in prima assoluta da Licia Maglietta. *Digiunare, divorare*, infatti, è una rielaborazione in chiave drammaturgica della prima parte dell'omonimo romanzo della scrittrice Anita Desai, una fra le massime voci della narrativa indiana contemporanea. La storia affronta il tema della diversa considerazione riservata dalle convenzioni familiari a un fratello e a una sorella: il primo viene mandato a studiare in America, la seconda, più grande di qualche anno, goffa e bruttina, viene destinata ad assistere gli anziani genitori, nella casa di famiglia. Come maschio, Arun ha ottenuto il privilegio di un'istruzione americana, come femmina, Uma non è riuscita a portare a buon fine due matrimoni combinati, "sperperando" la propria dote, come non manca di rinfacciarle severamente suo padre. Al mondo circostante, che spinge questi personaggi ora alla rinuncia ora all'eccesso - a digiunare o a divorare - non è richiesto se non un po' di pace e serenità. Licia Maglietta, nei panni di Uma, ha offerto una "lettura" del testo particolare: il suo incedere, ora lento e tranquillo, ora agitato da un senso di disperazione profondo, in uno spazio punteggiato da oggetti chiave del racconto, è scandito dall'irregolare e, nello stesso tempo, consequenziale, rinvenimento di fogli dattiloscritti che ricompongono una parte della storia dell'infelice fanciulla ormai sfiorita. In una sorta di passaggio da uno stato di coscienza a un altro, l'attrice raccoglie i fogli e dopo averli letti li accartocchia per poi gettarli via, ora con rabbia ora con noncuranza ora con infinita tristezza e dolore. La lettura non appanna

minimamente le qualità interpretative della bravissima attrice, ma in qualche caso risulta eccessivamente lenta e dilatata: debolezze che potranno senz'altro essere superate quando lo spettacolo troverà il suo compimento definitivo. *Stefania Maraucci*

Kitsch Mastelloni

SHADORATAMENTE, scritto, diretto, interpretato da Leopoldo Mastelloni. Prod. Teatro Sannazaro. BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.

Magistrale prova d'artista o "volgar eloquio" di un *Pierrôt napolitaine* in decadenza? Al termine di *Shadoratamente*, visto (in duplice *mastelliana* replica) al XXVIII Benevento Città Spettacolo, il dubbio permane, si rafforza e poi svanisce insieme all'impalpabile sostanza di questo delirante soliloquio di cui si è reso interprete Leopoldo Mastelloni. Attraversando le parole e le immagini di "Peppino" Patroni Griffi (de-formante mentore al quale lo spettacolo è intimamente dedicato), proiettate specularmente su un doppio schermo ad angolo insieme a volti di attori, di luoghi, frammenti di spettacoli e interviste dello stesso Mastelloni, ci si ritrova catapultati in un'atmosfera permeata da stati di agit-azione apparentemente distanti tra loro. Qui prende vita (o sepoltura?) la caleidoscopica galleria di figure muliebri che dalla memoria vengono "eiaculate" sul palcoscenico, con la prepotente vitalità (e volgarità) dell'eterno femminino in playback. Collera, disperazione, sarcasmo, (com)passione si sfilacciano (*pardon*, intrecciano) in una giostra tragicomica della beffa, in un melenso festival delle espressioni triviali mutate dai vicoli e dalle periferie. Calano mano a mano i *chador* e con loro i personaggi che Mastelloni estrae dal libro dei ricordi. Così sulla scena il resto, l'avanzo, il rifiuto si trovano spesso inseriti in una dinamica che li trasforma in elementi drammaturgici che troppo spesso (e troppo a lungo) scivolano nel sentimentalismo e nel patetismo, elementi fondanti di un kitsch del quale, francamente, non sappiamo più cosa farcene... *Francesco Urbano*

Ricci&Forte

DI EROI E DI SESSI meravigliose stanze di metamorfosi

Dopo il successo riscosso lo scorso anno con *Troia's Discount*, la premiata ditta Ricci&Forte torna al Festival Castel dei Mondi di Andria con un laboratorio rivolto a giovani attori che ha prodotto un sorprendente momento conclusivo e con le loro *Wunderkammer Soap*, già presentate la scorsa stagione ai Quartieri dell'Arte di Viterbo e qui in un nuovo allestimento. Per il festival il lavoro dei due artisti ha costituito un vero evento seguito da un pubblico eterogeneo e attento che non ha esitato ad attendere le prime luci dell'alba pur di assistere a uno dei microdrammi dedicati agli eroi di Marlowe che compongono le *Wunderkammer*, spettacoli da venticinque minuti, ambientati nelle stanze di una casa, proposti in continua ripetizione dato il limitatissimo numero di posti disponibile. Così i più fortunati tra gli spettatori potevano accedere, a esempio, alle 19,30 al bagno in cui il travestito Didone piangeva l'abbandono del bell'Enea, ma sicuramente i più fieri si dimostravano coloro che, senza batter ciglio e alle quattro di mattina, potevano entrare in camera da letto accolti da un Edoardo II in versione *transgender*. Insomma Stefano Ricci e Gianni Forte hanno movimentato alla grande le notti andriesi nel segno di una teatralità marchiata da eccesso ed emozione. Tutto ciò che si ritrova anche in *MetamorphHotel*, un singolare percorso nei miti che affollano le *Metamorfosi* di Ovidio, testo scelto come base e guida per un laboratorio dedicato appunto a giovanissimi interpreti. Un laboratorio molto faticoso anche per i due drammaturghi che raccoglievano nel primo pomeriggio stimoli e frammenti autobiografici da ogni singolo partecipante e poi li elaboravano la mattina successiva in schegge testuali in qualche modo rispettose della scrittura originale di riferimento. Il risultato di poco più di due settimane di lavoro si è condensato in una spettacolarità certo molto anni Settanta - il che oggi non è certo un male - scoppiettante di energia, trionfante di corpi e forte dell'intensità profusa da attori totalmente coinvolti dall'esperienza. L'ampio cortile del Palazzo Ducale era coperto da sabbia, un tappeto su cui scivolavano - o annaspavano - le azioni secondo un ritmo intermittente, ora giocoso ora drammaticamente denso. Una messa in scena sotto il segno di una intrigante ambiguità che riusciva a mettere molto in gioco e che ha fatto indubbia presa sul pubblico. Un risultato tanto interessante da far ipotizzare per *MetamorphHotel* un debutto a Edimburgo per la prossima estate. *Nicola Viesti*

METAMORPHOTEL e WUNDERKAMMER SOAP, di Ricci&Forte. Regia di Stefano Ricci. Movimenti scenici di Marco Angelillo. Con Anna Gualdo e Michele Altamura, Maria Elena Germinario, Licia Lanera, Daniele Lasorsa, Fabiana Lazzaro, Ivan Marcantoni, Assunta Nugnes, Riccardo Spagnulo, Anna Terio, Giulia Valenti, Sonia Villani, Marco Zingaro. Prod. Festival Castel dei Mondi. FESTIVAL CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Ba).

Nella pag. precedente una scena di *Un eccesso di zelo*, di Manlio Santanelli, regia di Nello Mascia; in questa pag. una delle maschere di *Metamorphotel* e *Wunderkammer Soap*, di Ricci&Forte, regia di Stefano Ricci.



I bifolchi di Shakespeare

IL SOGNO DEGLI ARTIGIANI, scritto da Michele Santeramo. Regia di Michele Sinisi. Scene Luca Corriero. Con Ippolito Chiarello, Cristian Di Domenico, Franco Ferrante e Vittorio Con tinelli. Prod. Teatro Minimo, Comune di Andria in collaborazione Festival Castel dei Mondi. FESTIVAL CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Ba).

Il Teatro Minimo è una compagnia in continua crescita che ora approda a una impegnativa produzione in cui i due fondatori, Michele Santeramo e Michele Sinisi, preferiscono non impegnarsi, come loro solito, anche come attori, preferendo l'uno occuparsi dell'impianto drammaturgico e l'altro della regia. *Il sogno degli artigiani* è tratto dal celebre segmento del *Sogno* di Shakespeare in cui uno sparuto gruppo di artigiani bifolchi decide di mettere in scena una tragedia per omaggiare le nozze del duca Teseo con la bella Ippolita nella speranza di ricavarne un cospicuo sussidio. Santeramo ambienta il suo lavoro in un Novecento senza precisi connotati e pare chiaro da subito che non gli interessa l'infallibile meccanismo comico del grande classico quanto i rapporti tra i personaggi in un contesto sociale che, passati secoli, non è poi tanto cambiato. La scrittura così si concentra sulle prove dello spettacolo e infatti mai riusciremo ad assistere alla messa in scena dinanzi ai potenti della lacrimevole vicenda di Piramo e Tisbe che resta evento sospeso, vero sogno da raggiungere per assicurarsi l'esistenza. I quattro eroi - ribattezzati Botto, Cotogno, Canna e Fameterna - si impegnano per necessità ad avvicinarsi a un mondo a loro sconosciuto, quello del teatro, facendo gran confusione tra realtà e fantasia, tra passato e presente, tra l'essere e l'apparire. Di Shakespeare rimane molto ma tanto vi è anche di Santeramo, a cominciare da un'intuizione arditissima ma molto

intrigante: quella di fare dei protagonisti una specie di personaggi in cerca d'autore di pirandelliana memoria forniti di un linguaggio di grande ambiguità modellato su di un italiano corretto e antico che spesso stride con la ruvidezza dei quattro scalagnati. Un elemento in più che concorre a moltiplicare la dimensione di meta-teatralità che pervade una rappresentazione a cui Michele Sinisi impone ritmi serratissimi a cui si adeguano di buon grado quattro interpreti di sensibile bravura. *Nicola Viesti*

Quando eravamo stranieri

LUIGI CHE SEMPRE TI PENZA, drammaturgia, regia e interpretazione di Gigi Borroso. Fantocci ed elementi di scena di Elisabetta Giaccone. Prod. Compagnia dell'elica. TODI ARTE FESTIVAL - FESTAMBIENTE SUD FESTIVAL DI TEATRO CIVILE, MONTE SANT'ANGELO (Fg).

C'è stato un periodo in cui gli emigranti eravamo noi. Un passato di sacrifici, umiliazioni e fatiche estenuanti, che oggi sembra rinnovarsi nelle vicende di chi approda sulle nostre coste fuggendo dall'indigenza o dalla guerra. E che il teatro può concorrere a tener vivo nella memoria delle generazioni più giovani. Come accade con questo *Luigi che sempre ti penza*, nato da un progetto segnalato al Premio "Tuttoteatro.com Dante Cappelletti 2006" e presentato in prima nazionale al Festival di Teatro Civile, promosso da Franco Salcuni e Marco Fratoddi per la direzione artistica di Mariateresa Surianello all'interno della "FestAmbiente Sud". La tematica dell'emigrazione viene affrontata da Gigi Borroso con un testo che liberamente si ispira alle *Lettere di deportati dalla terra* di Antonio Castelli. Lettere che parlano della sicurezza di un lavoro in un cantiere tedesco, finalmente retribuito al di là di ogni capriccio di caporali, ma anche di una lotta quotidiana con lo sfruttamento più brutale e la più pungente nostalgia. E che l'autore palermitano trasforma sulla scena in una rappresentazione intrisa ugualmente di realistica intensità e di levità fiabesca e visionaria. Con un linguaggio asciuttamente incisivo, in cui l'umiltà di un italiano sgrammaticato e ingenuo creativamente si intreccia con l'espres-

sività dialettale di radici mai dimenticate. Un linguaggio che nell'interpretazione calibrata e sensibile dell'autore si ammantava della suggestione poetica di una costante trasfigurazione di sogno e di realtà, capace di riempire la vastità spoglia della scena con la fatica inumana della fabbrica o con la delicatezza di un'e-vocatività struggente. Grazie anche ai fantocci in grandezza naturale ideati da Elisabetta Giaccone, che l'uomo estrae fin dall'inizio dalle sue valigie di cartone e che, abbandonati in una fissità fantasmatica d'attesa infinita, accompagnano la narrazione col segno accorato di una presenza ininterrotta. O, inerti fra le braccia dell'interprete, ne suggeriscono figure di figli e di sposa allacciate in passeggiate orgogliose di future feste paesane. Mentre sulla scena si snoda il quotidiano corpo a corpo di un essere inerme che faticosamente s'inoltra nel cammino impervio di chi, lontano dalla sua terra, si aggrappa al ricordo degli affetti più cari per resistere al peso dello sfinimento e della solitudine. *Antonella Melilli*

La speranza mutata in morte

ANAGRAFE LOVECCHIO, di e con Alessandro Langiu. Musiche di Matteo Nahum. Prod. Nemesi Teatro e FestAmbiente Sud. FESTAMBIENTE SUD FESTIVAL DI TEATRO CIVILE, MONTE SANT'ANGELO (Fg).

L'idea di dedicare all'Enichem e alla lunga storia di un rapporto dapprima pieno di speranza e poi sempre più conflittuale col territorio, è venuta ad Alessandro Langiu quasi per caso, l'anno scorso, guardando lo stabilimento che è possibile scorgere salendo a Monte Sant'Angelo. È quindi cominciata una ricerca accurata destinata a sfociare in un testo e infine in una realizzazione prodotta da Nemesi Teatro e da FestAmbiente Sud. Dove è naturalmente approdato in prima nazionale all'interno della prima edizione del Festival di Teatro Civile, una scommessa premiata peraltro dalla fitta affluenza di un pubblico particolarmente coinvolto. L'autore si addentra con determinazione di inflessibile lucidità, proseguendo in un percorso artistico che aveva toccato l'Ilva e i porti nucleari, in nodi incancreniti di interessi e connivenze inestricabili. Fa rivivere in questo *Anagrafe Lovecchio* l'or-



mai annosa vicenda dello stabilimento Enichem di Manfredonia, promessa fonte di lavoro e di benessere per una popolazione biblicamente condannata ad abbandonare la propria terra per cercar fortuna altrove. Un'illusione, destinata a rivelare una capacità subdola di malattia e perfino di morte, che l'autore ripercorre a partire dall'esplosione del 1976. Con le sue cause e i suoi effetti, mille volte insabbiati sul filo di un cinismo calcolatore teso a far cadere tutto nel dimenticatoio. Lo spettacolo è incalzante e perfino crudele, animato da una tensione ininterrotta, capace di evocare suggestioni di catastrofi o sfumature impercettibili di muta interiorità. Ripercorrendo con sensibilità di eloquio di volta in volta vigoroso o attonito, che la musica di Matteo Nahum eseguita in scena accompagna con discrezione sommessa, il malessere, l'incredulità, la disperazione dell'operaio Nicola Lovecchio di fronte a un male che gradualmente in lui si manifesta fino a rivelargli una condanna certa. E soprattutto facendo rivivere sulla scena la complessità di uomo coraggioso e mite, rassegnato e sconvolto, che s'interroga sulle cause della sua malattia e con sempre più chiara determinazione si inoltra sulla strada della denuncia. *Antonella Melilli*

In cunicoli di dinamite

SANTA BARBARA, di Giulio Marzaioli. Regia di Romina De Novellis. Con Romina De Novellis. Prod. Denoma. FESTAMBIENTE SUD FESTIVAL DI TEATRO CIVILE, MONTE SANT'ANGELO (Fg).

All'origine dello spettacolo c'è un diario, un registro di percezioni, come viene definito dall'autore Giulio Marzaioli, che approda al pubblico sulle pagine della rivista "Carta". E che in qualche modo ripercorre l'esperienza da lui vissuta in prima persona all'interno di un cantiere. Una sorta di interramento in cui l'essere affonda sul filo di un isolamento che si espande da lui agli altri, a delineare i confini di un pianeta ignoto fino allora, percorso di pozzi e di cunicoli. E che sembra avvolgere la statua stessa della santa, posta all'imbocco di una galleria segnata da un enorme arco di cemento. Una santa, protettrice dei minatori, di cui in fondo non molto si sa, nonostante il suo

nome sia spesso pronunciato a indicare depositi di dinamite e pericolose deflagrazioni. E un'immagine che all'occhio dello scrittore appare perfino piccola e quasi spaesata rispetto alla vastità del luogo, pungolandone la fantasia per la redazione di un testo teso a scandagliarne la vicenda di donna non ancora approdata agli onori degli altari. Nasce così questo Santa Barbara, che Romina De Novellis riversa nell'omonimo spettacolo da lei diretto. La regista della romana compagnia Denoma affronta la doppia sfida di cimentarsi per la prima volta nel ruolo di attrice e di debuttare a tardissima ora a conclusione dei numerosi eventi di una locale Notte Bianca. Con una realizzazione confortata dal fascino barocco di una bellissima piazza sfumata di luci soffuse che l'essenzialità di pochi elementi scenici, un velo, una gabbietta, due bambole su un lettino, avvolge in un'atmosfera ovattata di interiorità dolente. L'interprete si muove tra levità suggestive e ripetitività esasperate sul filo di un linguaggio che stenta ad asciugarsi in congruità significativa. Mentre la cadenza romanesca fastidiosamente risuona ad accentuare nella mancanza di una precisa funzionalità l'intrinseca debolezza della recitazione. Col risultato di uno spettacolo privo di incisività, che tra frequenti cadute di ritmo, insegue il rincorrersi di invocazioni struggenti, ribellioni soffocate, sconsolati abbandoni. Restituendo, sulla sostanziale esilità di un testo un po' confuso, l'atroce solitudine di una figlia sacrificata dal proprio padre. *Antonella Melilli*

Come ai tempi di Nerone

SATYRICON. LA CENA DI TRIMALCIONE, da Petronio Arbitro. Regia di Renato Giordano. Scene di Leonardo Conte e Alessandra Panconi. Costumi di Mariella Gennarino. Musiche dal vivo di Mario Rivera e Gabriele Coen. Coreografie di Gianni Cantucci. Con Giorgio Albertazzi e Michele Placido, Maria Letizia Gorga, Piero Caretto, Barbara Eramo, Federica Vincenti, Gabriel Zagni, Mimmo Manca, Alessandro Parise. Prod. Taormina Arte. TAORMINA ARTE (Me).

Renato Giordano nei suoi spettacoli ha tenuto sempre in gran conto le colonne musicali. Sono stati così i suoi storici Fassbinder, i classici, i contemporanei e

questo suo *Satyricon* da Petronio Arbitro in cui oltre a una divertita regia ha cercato fra i labirinti latini quei suoni che potessero ricostruire lo spirito della Roma antica. È venuto così fuori una sorta di *musical* da impero ai tempi di Nerone. Un momento, indubbiamente, di decadenza dei costumi, quando spadroneggiavano nobili, patrizi e *parvenu* arricchiti, in orgiastiche feste durante le quali, adagiati di fianco sui triclinii, assaggiavano cibi succulenti e si facevano pascere da lascive donnine, eunuchi disponibili e schiavetti aperti a ogni licenza erotica, mentre tra una portata e l'altra si sprecavano le danze erotiche e gli interventi canori. Queste atmosfere ha cercato di ricreare Giordano nel suo *Satyricon* applaudito a più riprese al Teatro Greco, affidando in maniera metateatrale il ruolo di Petronio a un Giorgio Albertazzi a suo agio in quegli ampi drappi bianchi sprizzanti saggezza e ironia. In concreto Giordano nella sua riscrittura ha immaginato che Petronio-Albertazzi potesse scrivere in diretta sulla scena, dettandolo a una schiava ai suoi piedi, l'episodio centrale del romanzo, quello della cena di Trimalcione. Una cena in verità molto stilizzata in cui i cibi e lo stesso grande porco caracollato in alto su un piano da alcuni schiavi non emanava profumi, anzi sembrava solo un'immagine stereotipata e nulla più. In sostanza mancava in questa cena l'elemento cibo, quello che il Trimalcione di Michele Placido nominava solo virtualmente. Placido si esprimeva nel suo *slang* pugliese, grandioso nella sua cafonaggine, dando la misura di un arricchito che, volendo parlar colto, confondeva un episodio dell'*Odissea* con uno dell'*Eneide* e che era solo bravo a sbattere ricchezze in faccia. La scena era rosso-felliniana. Tra i protagonisti, si notava la presenza dell'*etoile* Maximiliano Guerra ed erano gradevoli i racconti di Maria Letizia Gorga

Nella pag. precedente Gigi Burruso, autore, regista e interprete di *Luigi che sempre ti pensa*; in questa pag. una scena di *Satyricon. La cena di Trimalcione*, da Petronio Arbitro, regia di Renato Giordano (foto: Antonio Parrinello); nella pag. seguente, Vincenzo Pirrotta, regista e interprete di *Filottete*, di Sofocle.



(Fortunata), di Pietro Carretto (Abinna), Mimma Manca (Seleuco) e Alessandro Parise, Gabriel Zagni, Federica Vincenti e la bella voce di Barbara Eramo. *Gigi Giacobbe*

La peste della dittatura

LO STATO D'ASSEDIO, di Albert Camus. Traduzione di Cesare Vico Ludovici. Libera elaborazione di Giampiero Ciccio e Marco Carroccio. Regia di Giampiero Ciccio. Scene e costumi di Francesca Cannavò. Disegno luci di Renzo Di Chio. Elaborazione musicale di Fausto Ciccio. Con Maurizio Marchetti, Giovanni Morchella, Maria Serrao, Annibale Pavone, Angelo Campolo, Federica De Cola, Luca Fiorino, Antonio Fermi e un Coro di 16 elementi. Prod. Taormina Arte. TAORMINA ARTE (Me)

Lo stato d'assedio di Camus, come è noto, è del 1948, anno in cui la Francia e molti altri paesi uscivano da una disastrosa guerra e si avviavano a ricreare una nuova democrazia. Lo scrittore algerino in questo non facile testo ambientato a Cadice, elaborato a quattro mani da Marco Carroccio e Giampiero Ciccio, quest'ultimo pure regista d'una entusiastica messinscena, cerca di ricreare una sorta di "mito moderno", rappresentando il dramma della dittatura con la sua burocrazia soffocante, i lager, le condanne a morte, il terrore permanente. E lo fa ricreando l'emblematico personaggio della Peste, il quale spodestando un Governatore fantoccio (il grottesco Annibale Pavone) fa trionfare le sue regole, basate su una logica implacabile, togliendo agli individui qualsiasi attimo di respiro, colpendo tutti a caso, senza distinzione. L'unico mezzo di lotta contro quel flagello sarà il coraggio misto all'amore. Infatti la paura cesserà quando la "collera", ovvero la ribellione al totalitarismo dello Stato, prenderà corpo nella figura del giovane Diego che amato da Victoria (Angelo Campolo e Federica De Cola ricalcano stilemi shakespeariani tipo *Romeo e Giulietta*), riuscirà a salvare l'amata e a cacciare via la Peste, sacrificando però la propria vita nella lotta per la libertà. Concentrati e ben amalgamati apparivano i 16 giovani protagonisti che formavano il Coro dei "cittadini" che strisciavano, si abbracciavano e si raggruppavano come in quel mitico *Paradise Now* o quell'*Antigone* brechtiana rappresentata nel 1969 al Teatro greco di Taormina dal Living Theatre di Julian

Beck e Judith Malina. Su tutti emergeva Giovanni Morchella, superstar nel ruolo della Peste, che a un tratto appariva in sottana nera su un tavolaccio intento a fumare una sigaretta da un bocchino, pronto a stuprare giovani vittime, allenarsi in giochi erotici o assumere posture mussoliniane. Maurizio Marchetti con consumata esperienza vestiva il ruolo del fool Nada (Niente), Maria Serrao era l'im-

pettita segretaria della Peste, quasi un personaggio sartriano di *A porte chiuse*, pronta a cancellare con tratto di matita la vita di chiunque, mentre il curato era Luca Fiorino e il giudice Antonio Fermi. Le scene astratte erano di Francesca Cannavò, suoi pure i costumi contemporanei, l'elaborazione musicale di Fausto Ciccio e le belle luci di Renzo Di Chio. *Gigi Giacobbe*

Taormina

Pirrotta: Filottete a tinte forti

FILOTTETE, di Sofocle. Elaborazione e regia di Vincenzo Pirrotta. Scene e costumi di Giuseppina Maurizi. Musiche di Ramberto Ciammarughi. Luci di Cristian Zucaro. Con Vincenzo Pirrotta, Filippo Luna, Giovanni Calcagno, Alessandro Romano, Salvatore Ragusa, Nancy Lombardo, Maurizio Rippa, Andrea Gambadoro, Marcello Montalto, Giuseppe Sangiorgi, Antonio Silvia. Prod. Teatro Garibaldi di Palermo, Unione dei Teatri d'Europa, Taormina Arte. TAORMINA ARTE (Me)

Dopo *Eumenidi* di Eschilo e *U' Ciclopu* di Euripide, Vincenzo Pirrotta completa la trilogia dei classici interpretando e mettendo in scena al Teatro Greco di Taormina il *Filottete* di Sofocle. E lo fa innestando all'inizio una "magaria", che non esiste nel testo sofocleo, propinata dal diabolico Odisseo di Filippo Luna, chiuso nel suo plissettato abito viola, al gagliardo Neottolemo, figlio del pelide Achille, cui Giovanni Calcagno conferisce toni di pietà misti a commiserazione, perché convinca l'amico Filottete a partecipare con il suo prodigioso arco regalatogli da Eracle alla guerra di Troia. Questo perché l'indovino Eleno ha confidato a Odisseo che quella città non sarebbe stata mai espugnata senza quell'arma e quell'arciere. Adesso è lì Neottolemo accanto a un uomo che si muove solo strisciando fra urla e lamenti a causa d'una cancrena al piede causatagli da un morso di serpente. Vive così da dieci anni Filottete, come una sorta di Robinson Crusoe *ante litteram* su un'isola chiamata Lemno, sintetizzata nella scena di Giuseppina Maurizi in una sorta di labirintico iceberg quadrangolare in pendenza per niente agevole e difficile da calpestare, fornito pure di due asole gommose che inghiotte il personaggio al suo interno. Vive così in completa solitudine e carico di odio sin dall'inizio della guerra di Troia, da quando i suoi amici achei si sono sbarazzati di lui abbandonandolo su quello scoglio. Come può adesso quell'uomo accecato dal rancore accettare di seguire Neottolemo? Sembra che il dramma giunga a uno stato di stallo, di immobilità. Solo l'intervento del *deus ex machina* Eracle (Salvatore Ragusa) convincerà Filottete a cedere e obbedire al comando divino. Spettacolo sempre a tinte forti e d'alto livello, in cui è sempre determinante il contributo del Coro, agghindato come tanti infagottati pinguini con copricapi a forma di sturalavandini da cui sbocceranno dei grossi hibiscus fucsia: si esprime metricamente in dialetto siculo, reso ancor più compatto dai due canori corifei di Nancy Lombardo e Maurizio Rippa e rafforzato dalle musiche di Ramberto Ciammarughi eseguite dal vivo con strumenti a corda, a

fiato e percussioni e incentrate su tarantelle nostrane. *Gigi Giacobbe*



07
08

ABBONAMENTI

La coppia:
7 spettacoli a scelta
per 2 persone € 100
Under 30 (novità):
3 spettacoli a scelta
per 2 persone € 60

CARTE

Teatridithalia:
carnet 9 ingressi € 81
Prima settimana:
carnet 5 ingressi € 35
(nella prima settimana di repliche)

INFORMAZIONI

Teatro dell'Elfo
Milano, Via Ciro Menotti 11 tel. 02.716791
Teatro Leonardo da Vinci
Milano, Via Ampère 1 tel. 02.26681166
www.elfo.org | info@elfo.org

L'ARTE, RAGAZZI MIEI, STA NELL'ESSERE SE STESSI FINO IN FONDO

Paul Verlaine



TEATRIDITHALIA
ELFO PORTAROMANA ASSOCIATI

Foto: Comunicazioni design

DAL 1803. DUECENTO ANNI DI SPETTACOLO



Direzione artistica
Giulio Bosetti



Comune
di Milano

Regione Lombardia

CARCANO

Stagione **07/08** dedicata a Emanuele Luzzati

DAL 10 AL 21 OTTOBRE

Arnoldo Foà Erica Blanc
SUL LAGO DORATO
di Ernest Thompson
Regia di **Maurizio Panici**

DAL 23 AL 28 OTTOBRE

Compagnia del Teatro Carcano
Giulio Bosetti
DIALOGHI CON SOCRATE
da Apologia di Socrate.
Critone, Fedone
di Platone
Drammaturgia di **Giuseppe Emiliani**

DAL 7 AL 18 NOVEMBRE

Tullio Solenghi
LE NOZZE DI FIGARO
di P.A. Caron de Beaumarchais
Regia di **Matteo Tarasco**

DAL 21 NOVEMBRE AL 2 DICEMBRE

Andrea Giordana
OTELLO
di William Shakespeare
Regia di **Giancarlo Sepe**

DAL 7 AL 9 DICEMBRE

Compagnia Corrado Abbati
7/12 ore 20.30 - 8/12 ore 15.30
LA VEDOVA ALLEGRA

9/12 ore 15.30

LA PRINCIPESSA DELLA CZARDA

DAL 12 AL 23 DICEMBRE

Antonio Salines
IL GATTO IN TASCA
di Georges Feydeau
Regia di **Francesco Macedonio**

31 DICEMBRE E 1 GENNAIO

Balletto di Mosca - La Classique
GISELLE
Coreografia di Alexander Voronnikov

DAL 10 AL 20 GENNAIO

Paolo Poli
SEI BRILLANTI
di Paolo Poli da Mura, Masino,
Brin Cederna, Aspesi, Belotti
Regia di **Paolo Poli**
ospitalità in collaborazione con Teatridithalia

21 e 28 GENNAIO, 4 FEBBRAIO

Compagnia del Teatro Carcano
Incontri-spettacolo su mito e tragedia greca
I GRANDI SCONTRI
A cura di e con **Massimo Loreto**

DAL 23 GENNAIO AL 10 FEBBRAIO

Lella Costa
AMLETO
di Lella Costa, Giorgio Gallione,
Massimo Cirri
da William Shakespeare
Regia di **Giorgio Gallione**
ospitalità in collaborazione con Teatridithalia

DAL 13 FEBBRAIO AL 2 MARZO

Compagnia del Teatro Carcano
Teatro Fondamenta Nuove-Venezia
Teatro Stabile del Veneto "C. Goldoni"
Giulio Bosetti
SIOR TODERO BRONTOLON
di Carlo Goldoni
con la partecipazione di
Marina Bonfigli
Regia di **Giuseppe Emiliani**

DAL 5 AL 16 MARZO

L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTU'
di Luigi Pirandello
Interpretato e diretto da:
Enzo Vetrano e Stefano Randisi
DAL 18 AL 21 MARZO
Mario Pirovano
MISTERO BUFFO
di Dario Fo

DAL 26 MARZO AL 6 APRILE

Ugo Pagliaro Paola Gassman
7 PIANI
di Michele Ainza da Dino Buzzati
Regia di **Paolo Valerio**

DAL 9 AL 20 APRILE

Gioele Dix
TUTTA COLPA DI GARIBALDI
di Gioele Dix, Sergio Fantoni,
Nicola Fano
Regia di **Sergio Fantoni**

DAL 30 APRILE ALL'11 MAGGIO

Paolo Ferrari
SOSTIENE PEREIRA
di Antonio Tabucchi
Regia di **Teresa Pedroni**

Botteghino del Teatro Carcano

Tel. 0255181377

0255181362

www.teatrocarcano.com

info@teatrocarcano.com

Per scuole e gruppi Teatro e Viaggi

Tel. 025466367-0255187234

www.teatroviaggi.com

Abbonamento a posto fisso a 9 spettacoli (3,4,7,11,12,13,15,16,17) € 216,00

Abbonamento a posto fisso a 10 spettacoli (come l'abb. a 9 più spett. n° 1) € 240,00

Abbonamento a posto libero a 6 o a 9 spettacoli a scelta su 17 € 168,00/€ 238,50

Abbonamento speciale studenti a 5 spettacoli a scelta su 17 € 62,50

teatro stabile d'innovazione
Filodrammatici
diretto da Emilio Russo

38ESIMA STAGIONE TEATRALE 2007/2008

Abbonamenti a partire da 40 €

Info:
Spazio MIL
02 36592544

Teatro
Filodrammatici
02 8693659

da Martedì a Venerdì
dalle ore 16.00 alle 19.00

Per informazioni:
info@teatrofilodrammatici.it

T.R.A.M.P.
[TEATRO RESISTENTE AI MOMENTI PEGGIORI]

SONATA A KREUTZER
SLUM
CHIAMATEMI GROUCHO
MARX A MILANO
L'AUTOBUS DI STALIN
IL RITORNO
OCCIDENTE
I GIUSTI
PAOLO VILLAGGIO
TANGASOS
OPERA NOTTE
LA BOTTEGA DEL CAFFÈ
STORIE DI SCORIE
ASSO DI MONNEZZA
UN BANALE INCIDENTE
NNORD
IL METODO DI GRÖNHOLM
A EST DEL FIUME LAMBRO
AVANTI POP
EUGENIO FINARDI
38
LE INTELLETTUALI
VITE FUGGITE
L'INNOCENTE COLPEVOLE
PARADOSSO STATION
VAPORI ZEROOTTO



www.tieffeteatro.it

TEATRO VERDI



Comune
di Milano



Regione Lombardia
Cultura, identità e governance
della Lombardia
Teatro convenzionato

STAGIONE 2007/2008
TEATRO VERDI

VIA PASTRENGO 16 - MILANO

02 6880038

INFORMAZIONI/PRENOTAZIONI

TEATRO DEL BURATTO 02 27002476

WWW.TEATRODELBURATTO.IT

dal 23/10/07 al 1/06/08

dal 9/10/07 al 28/06/08

La Stagione

A.T.I.R.
Marcido Marcidorjs
e Famosa Mimosa
Teatro del Buratto
Teatro Labrys
Teatro in-folio
Farneto Teatro
IL CANTO DELLA TERRA
PROGETTO PALESTINA
Narramondo Teatro
Teatro Invito

Il Festival

Il Festival internazionale
teatro di Immagine e Figura
Iris Meinhardt
Theatre Potudan
Familie Flöz
La Cònica/Lacònica
Compagnie Philippe Genty/
Maison de la Culture de Nevers
et de la Nièvre
LE TERRE DI ORFEO
PROGETTO BULGARIA
Teatro del Buratto

Parigi



Se la Traviata si chiama Édith

di Giuseppe Montemagno

Riscrivere il repertorio della più prestigiosa istituzione musicale francese è stata, sin dal suo insediamento, la *mission* che si è imposta Gerard Mortier, già *enfant terrible* del Festival di Salisburgo, ora imperturbabile direttore dell'Opéra di Parigi, instancabile nel suo ruolo maieutico di rinnovare e ritrovare il senso dei grandi capolavori del teatro musicale, distribuendo equamente gli sforzi produttivi tra nuove creazioni e teatro di regia. Ed è significativo che - pur tra comprensibili dissensi - zingari e cortigiane, principi e traviate abbiano ritrovato il generoso e vibrante consenso del pubblico, attirato da quella gran corte dei miracoli che è il melodramma.

Ultima creazione del catalogo operistico del siciliano Salvatore Sciarrino, *Da gelo a gelo* rappresenta forse l'esito più radicale di una drammaturgia che mira all'epurazione, alla sintesi. Divisa in sessantacinque poesie, l'azione è liberamente ispirata dal *Diario* di Izumi Shikibu, la più grande poetessa giapponese, vissuta a cavaliere tra X e XI secolo. La singolare corrispondenza ne ripercorre la *liaison dangereuse* con il principe Atsumichi: da un inverno all'altro, da gelo a gelo, la cortigiana e il nobile sono protagonisti delle rarefatte intermittenze di anime segnate dagli influssi atmosferici come dai contrastanti giudizi della corte. Per questo Sciarrino parla di «ecologia sonora», sintetizzata da una costellazione di eventi musicali che variamente si associano alla prosodia: i due personaggi, sempre presenti in scena, leggono missive - folgoranti aforismi poetici - che diventano altrettante "canzoni", affidate alla voce del mittente, termometro cangiante degli affetti di chi scrive; mentre i dialoghi in prosa, che coinvolgono anche i rispettivi servitori, si scindono in una molteplicità di sillabe che si frangono in una curva melodica intonata da due flautisti nel foro d'imboccatura degli strumenti. È una drammaturgia del silenzio e dell'immobilità, dunque, quella impostata dalla coreografa Trisha Brown, impegnata nel dar corpo al lento fluire di sentimenti inafferrabili. Bagnato dalla fredda luce della luna, lo spazio triangolare disegnato da Jeanneteau delimita in declivio l'azione, ravvivata dal sobrio trascolorare cromatico dei verdi e dei bruni, dei rossi e del malva, del cobalto e del turchese. Sono allora le mani a esprimere il desiderio e l'an-

goscia, gli spostamenti nello spazio e il trascorrere del tempo, complice l'inarrestabile scambio di epistole a forma di tavoletta, munite di fori che ne fanno geometrici alveari da cui estrarre emozioni autentiche e inesprimibili, l'essenza stessa della vita; e i piedi, per disegnare passi che non si vogliono percorrere, orme che s'avvitano e si confondono sotto l'onda sinuosa di morbidi *kimono*. Poi sarà la vita insieme, solo una scena per descrivere una felicità effimera: troncata di netto all'annuncio improvviso che la principessa, scoperta la relazione, minaccia di abbandonare la corte.

Accanto a una creazione un'opera di riscrittura: *Il tempo dei gitani*, infatti, intendeva rispolverare l'omonimo film diretto da Kusturica nel 1989, riproponendolo come *punk opera*. Rispetto all'originale, tuttavia, è mutato un aspetto essenziale, quello delle musiche: dopo la frattura con Goran Bregovic, infatti, il regista bosniaco ha fatto appello alle rutilanti, effervescenti fantasmagorie sonore create dalla No Smoking Orchestra, irriverente compagine orchestrale in grado di suonare e improvvisare seguendo l'istrionico, trascinate gioco scenico di una com-

DA GELO A GELO, dal *Diario* di Izumi Shikibu. Musica di Salvatore Sciarrino. Regia e coreografia di Trisha Brown. Scene di Daniel Jeanneteau. Costumi di Elizabeth Cannon. Luci di Jennifer Tipton. Klangforum Wien, direzione musicale di Tito Ceccherini. Con Anna Radziejewska, Otto Katzameier, Cornelia Oncioiu, Felix Uehlein, Michael Hofmeister. Prod. Opéra National de PARIS - Schwetzingen Festspiele - Grand Théâtre de GENÈVE.

LE TEMPS DES GITANS, *punk opera* di Emir Kusturica. Testo di Nenad Jankovic. Musica di Dejan Sparavalo, Nenad Jankovic, Stribor Kusturica. Regia di Emir Kusturica. Scene di Ivana Protic. Costumi di Nesa Lipanovic. Luci di Michel Amathieu. No Smoking Orchestra, Garbage Serbian Philharmonia, direzione musicale di Dejan Sparavalo. Con Nenad Jankovic, Ognjen Scur, Gorica Popovic, Marijana Bizumic, Dejan Sparavalo, Milica Todorovic, Stevan Andjelkovic, Stanko Tomic, Zlatko Sakulski, Natasa Tomic. Prod. Opéra National de PARIS.

LA TRAVIATA, di Francesco Maria Piave. Musica di Giuseppe Verdi. Regia di Christoph Marthaler. Scene di Anna Viebrock. Costumi di Anna Viebrock e Dorothee Curio. Luci di Olaf Winter. Coro e Orchestra dell'Opéra National de Paris, direzione musicale di Sylvain Cambreling. Con Christine Schäfer, Jonas Kaufmann, José van Dam, Helene Schneiderman, Michèle Lagrange, Ales Bricein, Michael Druett, Igor Gridii, Nicolas Testé. Prod. Opéra National de PARIS.

pagnia dalle mille, imprevedibili risorse. Lune sorridenti e laghi incantati, dervisci rotanti e riti ancestrali raccontano e celebrano un'Europa senza confini, fatta di vecchi e nuovi ricchi, zingari e accattoni, sante e puttane che - guarda caso - proprio in Italia si incontrano e si scontrano, s'innamorano e muoiono tragicamente, prima di ascendere collettivamente in un altrove fatto di misericordia e com-passione. E se lo spettacolo cattura, diverte e commuove, trasformando la platea in un'orda danzante, è forse per l'intrinseca poesia con cui Kusturica canta e sogna. Al di là del vibrante affresco, della tenera storia d'amore tra Perhan e Azra, delle mille incredibili peregrinazioni dai Balcani al Duomo di Milano - con una menzione speciale per la didascalica, impressionante scena di Protic - è sorprendente come tutto si sublimi in una dimensione onirica, utopistica, che confonde realtà e finzione: la prima nel villaggio di Künstendorf, fondato da Kusturica nelle montagne di Mokra Gora, dove è nata l'opera; e la seconda sulla scena, che non ti meraviglia di vedere invasa da un indisciplinato plotone di oche svolazzanti o da cassette su cui i tetti planano dall'alto, ali immaginarie di una fantasia senza confini.

E infine Verdi, irrinunciabile terreno di confronto di contrastanti letture. Si è cominciato con un inizio folgorante: mentre fuori si svolgevano le presidenziali, sul palcoscenico dell'Opéra Bastille è andato in scena un *Simon Boccanegra* - firmato per la regia da Johan Simons - dichiaratamente politico, anzi partitico. Così, la sfida elettorale che oppone il corsaro Boccanegra al patrizio Fiesco per l'ascesa al soglio dogale genovese si consuma nel corso di comizi in cui destra e sinistra si confrontano, rappresentate dalle gigantografie dei candidati, l'una in plebeo color becco d'oca, l'altra in più sobrio e mesto grigio, mentre complotti, omicidi e agnizioni evocano i misteri irrisolti di soap patinate. Poi è stata la volta di *Un ballo in maschera*, in cui il regista Gilbert Deflo ha immaginato il conte Riccardo, governatore di Boston, con le sembianze di Lincoln. E infine *La traviata*, attesissima per la regia di Marthaler. L'opera, ancora una volta, è ambientata in un luogo di transito, in uno di quegli squallidi, anonimi siti di archeologia industriale divenuti meta di intellettuali e artisti *trendy*: Anna Viebrock si è liberamente ispirata al Kulturhaus di Chemnitz, nell'ex Germania Est, da cui ha importato un pregevole esempio di modernariato, sei imponenti lampade lunghe cinque metri. Ma il gioco di riferimenti strizza ulteriormente l'occhio allo spettatore contemporaneo, dal momento che tutto l'arredamento, sedie comprese, fedelmente rispecchia quello di Palais Garnier; stravaganti e irriverenti, anche i costumi non sono lontani dall'evocare l'eleganza sopra le righe di certa mondanità parigina. Il tutto condito dalle solite, urtanti esagerazioni del regista svizzero. Così, il brindisi del primo atto viene intonato da un coro ridotto a un manipolo di burattini, che agita meccanicamente gli scontrini del guardaroba; mentre all'alzarsi del sipario, nel secondo atto, per oltre due minuti - mentre l'orchestra tace - la campagna viene evocata dal fatto che Alfredo ripara un tossicologico tosaerba, ironica metafora del morbo che ucciderà la protagonista. Tutti espedienti che, però, fanno parte di una strategia perseguita con lucida, intelligente coerenza: isolare la protagonista, accrescerne la disperata, straziante solitudine in un mondo (il «popoloso deserto che appellano Parigi») che da Violetta è irresistibilmente attirato ma che inesorabilmente la respinge. Lei, piccola, minuta e fragile, zazzaretta rossa cortissima e

arruffata, vestitino nero, è una Christine Schäfer in autentico stato di grazia: che è Violetta, ma anche Édith Piaf, protagonista e vittima del disperato, impossibile amore con Théo Sarapo. E allora le luci si spengono, i lampadari seguono le intermittenti passioni dell'eroina e, quando solo un occhio di bue la illumina, lei solleva un braccio, gira il volto e canta «di quell'amor che palpito» che è il suo trionfante *Hymne à l'amour*, poi, quando «le rose del volto sono pallenti», ti sembra che Piave stesso abbia scritto, con un secolo d'anticipo, *La vie en rose*. E, mentre Cambreling dirige le note di un inesorabile *requiem*, non diventa difficile cedere all'emozione, credere alla passione tutta romantica di un'eroina che si spegne ai piedi del palcoscenico: ultimo gesto teatrale di un'artista che muore sola, a piedi nudi, circondata da innumerevoli mazzi di fiori, disordinato tripudio di gloria, appassito tributo di lutto, del lutto della gloria. ■

Maggio Musicale

Nuove musiche per ANTIGONE

Con la riscrittura musicale serrata e assolutamente contemporanea, priva di asprezze "sperimentali" e quindi fruibile da un vasto pubblico, della tragedia-mito di Sofocle da parte di Ivan Fedele - nella messa in scena di grande presa teatrale di Martone - si ritorna, per una volta, all'epoca che sembrava lontana di prime assolute d'opera che riescono a essere un evento non solo per ristrettissime fasce di addetti ai lavori. Una strada, quella dei debutti di lavori nuovi, di cui il Maggio Musicale fu, a suo tempo, pioniere e storico alfiere: l'esperimento di questa *Antigone*, commissionata a uno dei compositori italiani più apprezzati all'estero, di tentativo di collegarsi alla gloriosa tradizione del festival fiorentino, sembra riuscito anche per il successo di pubblico che lo spettacolo ha avuto (tra l'altro in apertura del cartellone del Maggio). Successo determinato in parte dall'effetto e dalla suggestione della scena-installazione che invade anche la platea, gigantesca griglia metallica che pare voler tenere chiusi, imprigionati in una trappola mortale - quella di un potere assurdo e spietato che uccide, oggi come nel mito - dalla quale non esiste via d'uscita. Il personaggio di Antigone, simbolo e archetipo politico-socio-culturale, acquista, nell'interpretazione di Monica Bacelli, una aggressiva forza drammatica, angosciata e determinata (anche lei indossa un moderno costume d'ispirazione militare). Ma una particolare efficacia drammaturgia è assicurata, già in sede di scrittura musicale, dalle scelte di Fedele, che a ciascun personaggio assegna una linea, uno stile di canto diverso da quelli degli altri: colpisce, ad esempio, l'ambiguità del Tiresia controtene di Martin Oro (si sa che l'indovino è figura ermafrodita), la cui voce è anche deformata da interventi elettronici, a renderla quasi "spaziale". Tutti i cantanti mostrano anche buone doti d'attore ma è doveroso notare che l'efficacia dello spettacolo è in gran parte legata alla sua traduzione scenica e scenografica. Rita Sanvincenti

ANTIGONE, libretto di Giuliano Corli. Musica di Ivan Fedele. Regia di Mario Martone. Scene e costumi di Sergio Tramonti. Luci di Pasquale Mari. Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino diretta da Michel Tabachnik. Con Monica Bacelli, Chiara Taigi, Roberto Abbondanza, Bruno Lazzaretti, Mirko Guadagnino, Martin Oro. Prod. Maggio Musicale Fiorentino, FIRENZE.



NEKROSIUS e FURA: WAGNER tra pixel e miti barbarici

Nella pag. precedente, Christine Schäfer protagonista de *La traviata*, di Giuseppe Verdi, regia di Christoph Marthaler; in questa pag., una scena di *Die Walküre*, di Richard Wagner, regia di Eimuntas Nekrosius al Ravenna Festival.

La tradizione inizia davvero a essere in movimento. La lirica abbraccia il digitale e, riflettendo su *L'Anello del Nibelungo*, lancia un ponte verso il futuro delle arti sceniche. Ci voleva il *pathos* visionario, la limpida e serrata determinazione furera per esaltare in chiave contemporanea e visuale le suggestioni dell'opera wagneriana. Difficile non rimanere colpiti da un progetto di teatro totale che rapisce senza stridori e reticenze grazie all'azzeccato connubio fra una direzione musicale fluida, morbida come il velluto e atmosfere pervase da energia primordiale, fra l'algidità del canto e la vivida sperimentazione di un barocco multimediale di ultima generazione. E se la partitura sembra mirabilmente intrisa di acqua primordiale (quella del Reno, ma anche quella del Mediterraneo), la regia furera ha il

merito di riportare l'opera di Wagner alle origini, evitando le consuetudini e proponendo una messa in scena che brilla dell'intensità della musica e della luce. La luce del mito, del fuoco, del sole, ma anche quella delle immagini digitali, dei pixel che scolpiscono e moltiplicano la scena. Persino i costumi realizzati da Chu Uroz sono costruiti di materiali fotosensibili. Non manca poi la provocazione, ma è intelligente, sferzante e

non stravolge il copione stabilito da Wagner. Casomai ne amplifica e attualizza i prodigi. Ad arte. È il caso dell'inizio della prima opera del *Ring* in cui le tre ninfe-cantanti alternano perfetti acuti a piroette acquatiche (immergendosi in micro piscine di plexiglas intarsiate sul palco e poi portate a vista), mentre immagini liquide avvolgono e danno profondità alla scena. Nell'*Oro del Reno* il mondo viene visto da lontano e da vicinissimo, con quella cappa che, avvolgendolo, denuncia eresie ecologiche, mentre i giganti vengono rappresentati alla maniera della Mutoid Waste Company o dei *robot transformer* e Loge, l'uomo di fuoco, sfreccia sul monopattino elettrico autobilanciato Segway, fra esseri striscianti o solidalmente incrociati (nel finale) in un Walhalla fatto di una catena di uomini sospesi. Entrambi gli episodi della Tetralogia sono immersi in un adrenalinico allestimento tecnologico iper-contemporaneo, che eredita quel che serve dall'espressione cinematografica e teatrale per sferzare (in un contesto nuovo, quello del teatro musicale digitale) l'attenzione dello spettatore. Basta soffermarsi sull'ondeggiamento lento, implacabile, del grumo di performer che sta abbarbicato a una gigantesca gabbia sferica (in *Valchiria*) per avere la conferma che la materia per la Fura è un magma creativo *in progress*. Di grande impatto anche la pedana-scultura di fuoco, la presenza cinetica delle gru in alluminio che fanno fluttuare i cantanti e dei *grueros* in mimetica (due per ogni macchinaria), che trascinandole, sembrano danzare, animando la scena di energia. Anche da questo si capisce che sarebbe riduttivo pensare a un allestimento puntato esclusivamente sulla tecnologia. Ogni particolare, dai costumi agli oggetti, alle invenzioni sceniche, sono infatti un riuscito mix di mito e futuro, di design, digitale e furia poetica. Carlos Padrissa, la sua alter ego Valentina Carrasco (ma in realtà tutta

DAS RHEINGOLD (L'oro del Reno) e DIE WALKÜRE (La valchiria), musica e dramma di Richard Wagner. Regia de La Fura dels Baus (Carlus Padrissa). Scene di Roland Olbeter. Costumi di Chu Uroz. Luci di Peter van Praet. Immagini video di Franc Aleu. Orchestra del Maggio Musicale, diretta da Zubin Metha. Con Juha Uusitalo, Ilya Bannik, Germàn Villar, John Daszak, Franz-Josef Kapellmann, Ulrich Röss, Matti Salminen, Stephen Milling, Anna Larsson, Sabina von Walther, Catherine Wyn Rogers, Peter Seiffert, Petra Maria Schnitzer, Jennifer Wilson. Prod. Maggio Musicale, FIRENZE - Palau de las Arts, VALENCIA.

la Fura) e un Mehta in gran forma hanno sottolineato con una sferzante regia collettiva la prima *tranche* dell'*Anello*. Il seguito alla prossima edizione del Maggio. *Giovanni Ballerini*

È cupa e misteriosa, a tratti sovrabbondante, quasi barocca, per altri versi essenziale la *Valchiria* di Wagner secondo Nekrosius. Niente trovate sceniche mirabolanti, come nell'edizione del Maggio Fiorentino con la firma dei catalani della Fura dels Baus. Concentrazione. Lavoro sull'attore-cantante e immersione nell'aria mitica, senza nessun tentativo, più o meno futile, di aggiornamento. Si sente, pure che il regista forse non è del tutto a suo agio con la lirica, che gli impedisce di trasformare il testo secondo l'interpretazione sua e lo scavo del lavoro degli attori. E si capisce che lo spettacolo sta un po' stretto nel palcoscenico dell'Alighieri di Ravenna, rispetto all'allestimento originale all'Opera di Vilnius. Le Valchirie, proprio loro, nella famosa cavalcata non sono proprio impeccabili scenicamente, e qualche volta l'interpretazione del direttore e di qualche cantante non è particolarmente approfondita. E però lo spettacolo è intenso, fosco, fatale, proprio un affondo nel mito, con quell'aria barbarica che a Nekrosius riesce magnificamente. Qualche elemento borghese, a ricordare l'origine ottocentesca dell'opera, è disseminato in un paesaggio scuro, insieme arcaico e terminale. Sopra un divano enorme sono sospesi minacciosi sassi, che si muteranno in incombenti punte di lance. La scena è fatta di tronchi recisi con qualcosa di metallico, su cui si innalzano pali con rotonde, piatte chiome ferruginose. Tra grandi candele, nebbie che avvolgono uno sfondo lontano, apparizioni di ectoplasmi, fonti di acque pietrificate siamo nell'antenato di ogni *Signore degli anelli* e in un paesaggio dell'anima. I rapporti tra gli dei, tra gli uomini, tra gli uomini e gli dei sono di contrasto violento, nel fumo, negli squarci notturni, nelle lame di luce sanguigna. Il peccato non è l'incesto tra fratello e sorella innamorati, tra Siegmund e Sieglinde: è il tradimento per paura e per convenienza del padre degli dei, Wotan, costretto a negare la sua volontà vera, a ubbidire alle convenzioni matrimoniali, a ordinare di uccidere i due figli peccatori e a condannare l'amata valchiria Brünnhilde a diventare misera donna mortale. Nekrosius scava nelle relazioni con gesti imperiosi, dinieghi totali, palpabili tensioni. Lo spettacolo e l'esecuzione, diversamente efficaci, tengono lo spettatore in tensione fino al volo di colombe che precipita nel sonno protetto dal fuoco la valchiria, mentre lo stesso Wotan si addormenta esausto, nel presagio della fine del mondo divino. Ed è proprio l'interprete del dio, Anders Lorentzson, a lasciare il ricordo scenico e vocale più incisivo, mentre discontinua,

almeno quanto a recitazione, appare la Brünnhilde di Nomed Kazlaus. Un po' fuori parte è il Siegmund di John Keys, pure capace di regalare emozioni sonore, mentre è efficace la Sieglinde di Sandra Janusaite. *Massimo Marino*

DIE WALKÜRE, musica e dramma di Richard Wagner. Regia di Eimuntas Nekrosius. Scene di Marius Nekrosius. Costumi di Nadezda Gultiajeva. Luci di Levas Kleinas. Orchestra del Teatro Nazionale dell'Opera Lituana, diretta da Jacek Kasprzyk. Con John Keys, Sandra Janusaite, Vladimiras Prudnikovas, Anders Lorentzson, Laima Jonutyte, Nomed Kazlaus. Prod. Teatro Nazionale dell'Opera Lituana. RAVENNA FESTIVAL.



COMUNE DI BOLOGNA
CULTURA E RAPPORTI
CON L'UNIVERSITÀ

MINISTERO PER I BENI
E LE ATTIVITÀ CULTURALI
DIPARTIMENTO DELLO SPETTACOLO

REGIONE EMILIA-ROMAGNA
ASSESSORATO ALLA CULTURA



Fondazione
del Monte
di Bologna e Ravenna

PRODUZIONI 2007-2008

COSÌ È (SE VI PARE)

di Luigi Pirandello
regia Massimo Castri
nuova coproduzione con
Emilia Romagna Teatro Fondazione

IL SORRISO DI DAPHNE

due tempi di Vittorio Franceschi
Premio "Enrico Maria Salerno" 2004
Premio "ETI - Gli Olimpici del Teatro" 2006
Premio UBU "Nuovo testo italiano" 2006
regia Alessandro D'Alatri
con Vittorio Franceschi, Laura Curino, Laura Gamberin
in collaborazione con La Ribalta - Centro Studi "Enrico Maria Salerno"
ripresa

LE STORIE DEL SIGNOR KEUNER

di Bertolt Brecht
uno spettacolo di Roberto Andò e Moni Ovadia
con Moni Ovadia
in coproduzione con Emilia Romagna Teatro Fondazione
in collaborazione con Mittelfest 2006
ripresa

EDIPO

dalla sceneggiatura di *Edipo Re* di Pier Paolo Pasolini
regia Nanni Garella
nuova coproduzione con
Associazione Arte e Salute onlus

DRAMMI DIDATTICI

di Bertolt Brecht
regia Gabriele Tesauri
in coproduzione con
Associazione Arte e Salute onlus
ripresa

FROM MEDEA

di Grazia Verasani
regia Riccardo Marchesini
con Susanna Marcomeni e Francesca Mazza
nuova produzione

MORANDI

testi Luigi Gozzi
regia Marinella Manicardi
con Marinella Manicardi, Alessandra Frabetti
nuova produzione

E TU ALLORA?

drammaturgia di scena e regia Marinella Manicardi
dai testi di Marina Mizzau e Luigi Gozzi
con Marinella Manicardi, Alessandra Frabetti, Andrea Pierdicca
Cantiere Extracandoni
ripresa

AUTOSTRADA

di Luigi Gozzi, Marcello Fois, Carlo Lucarelli
regia Marinella Manicardi
con Marinella Manicardi, Luciano Manzalini, Andrea Lupo
ripresa

LUANA PRONTOMODA

racconto teatrale
di e con Marinella Manicardi
improvvisazioni al violino Michela Tintoni
ripresa

STELLA ROSSA

di Francesco Freyrie
regia di Daniele Sala
con Vito e Maria Pia Timo
ripresa

TERESA TORMIENTO

di Francesco Freyrie
regia di Daniele Sala
con Vito e Luciano Manzalini
ripresa

Venezia

Água e café: il Brasile di Pina Bausch

Pina Bausch è tornata a Venezia. A poche settimane dalla consegna del Leone d'Oro della Biennale, che ne ha onorato la carriera, eccola ripresentarsi al Teatro La Fenice: segnale d'affetto, e ancor di più di riconoscenza, per questa città. Nel 1985 quando non era ancora la Bausch che conosciamo, Venezia aveva scommesso su di lei, organizzando una delle più ampie personali a cui coreografo abbia mai ambito. Un mese intero di spettacoli e la ripresa di otto creazioni che fecero esplodere anche in Italia il "caso Bausch". Non si trattò di un successo soltanto personale: fu un colpo d'ariete per tutta la danza che proprio da allora ha conquistato in Italia quotazioni importanti nell'interesse di un pubblico che forse mai avrebbe prestato attenzione alla coreografia. E poco male se Venezia non è ancora entrata nella rosa di città a cui lei ha dedicato uno spettacolo. Bausch torna volentieri qui, come due anni fa quando, inedito per l'Italia, aveva portato *Für die Kinder von gestern, heute und morgen*. Come questa estate, quando nell'infuocato luglio della laguna ha voluto presentare, ancora una volta in esclusiva italiana, il refrigerante *Água*. L'elemento liquido domina soprattutto la parte finale della coreografia, con le cascate sudamericane di Iguazú, proiettate sullo sfondo e i danzatori impegnati a rovesciarsi addosso litri e litri d'acqua, tra scivoloni sul bagnato, inseguimenti con le bottiglie in mano, fragorosi spruzzi dalla bocca, come si vede spesso fare i bambini. Di fatto, appena velato dal titolo, è il Brasile il vero protagonista di questa creazione del 2001. Residenza per parecchie settimane della compagnia del Tanztheater Wuppertal, Rio, San Paolo, Bahia hanno offerto a

Água la tavolozza dei loro colori e lo splendore della natura, ingigantita dalle proiezioni sui tre schermi curvi. Un semplicissimo dispositivo scenografico, che però cattura instancabilmente gli occhi. Palme fatte vibrare del vento, stormi di uccelli in volo, riprese dell'oceano dal bordo di una barca di pescatori. E il contrasto, nel vuoto del palcoscenico, con le misure umane dei danzatori, figurine minuscole, vestite come da due decenni Bausch le veste: la seta che fruscia sul corpo delle donne, gli abiti da sera che scintillano, i tacchi vertiginosi. E un casual sportivo per gli uomini che non disdegnano, trattandosi di Brasile, calzoncini a fiori, asciugamani in vita e mutande da bagno. Il carattere di questa terra, dove la forte pressione umana convive con le distese di foresta selvaggia, dove bellezza

s'imparenta con povertà, si traduce in *Água* in un sentimento di solarità a cui non si resiste, mentre la selezione musicale tocca le corde del cuore del paese: Gilberto Gil, Antonio Carlos Jobim, il Grupo Batuque. È vero che *Água* poco aggiunge alla serie delle coreografie cosmopolite che Bausch dedica dal 1986 al mondo: Istanbul, il Giappone, la Corea, l'India sono i paesi visitati di recente e il prossimo anno dovrebbe toccare al Cile. Ma le sensazioni volatili, i profumi, i suoni, che la compagnia ha raccolto interrogando, durante questi viaggi, i sentimenti del pianeta sono talmente formalizzati poi negli spettacoli che riuscirà difficile dimenticarli, visto che ancora restano nella memoria le immagini di diciotto anni fa di *Palermo Palermo*. E tanto era torbida e violenta la città siciliana, così leggero e atmosferico, tenero e solidale è il Brasile che Pina racconta in *Água*, mentre i suoi danzatori servono il caffè al pubblico delle prime file. Miscela Brasil sicuramente. *Roberto Canziani*

La tautologia di Kinkaleri

THE HUNGRY MARCH SHOW (between a carrot and I), progetto di Kinkaleri. Con Matteo Bambi, Marco Mazzoni. Prod. Kinkaleri. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (LI).

Col pubblico a occupare tre lati dello spazio scenico, al centro di *The Hungry March Show* sta un uomo grezzo, con pancetta aumentata da apposito spessore e sfrontati occhiali da sole a goccia. Un microfono amplifica un'incisione su nastro di vetture di formula uno, e nello spazio l'uomo si finge pilota, inarca il corpo, lo solleva da terra sbilenco a gambe all'aria, guarda dietro di sé finendo per cadere. Si tratta di pose congelate, che non appartengono a un flusso disegnato in precedenza, che sostano e si lasciano guardare invocando una visione parcellizzata. Giacché dall'originario *Esso*, del 1999, i Kinkaleri riservano una parte della loro ricerca e della loro relazione con lo spettatore agli esiti dell'improvvisazione. Ecco allora entrare un dj, sciolto nel rollare e fumare sigarette e nell'assaporare un cocktail. La gestualità spezzata dell'interprete è dapprima accompagnata da un tappeto *lounge*, seguito da una base rock alla quale il corpo in scena non può che reagire con l'invasamento di chi deve scatenare allo stesso tempo canto e danza. Su atmosfere musicali ora melancoliche, dj e danzatore escono così come erano entrati, senza convenzioni di sorta, semplicemente quando l'esercizio si considera concluso. In tempi che impongono appiattimento e facile significazione, o per contrasto l'aspettativa del loro contrario a teatro, non è certamente facile proporre oggetti spettacolari "neutri", che non rimandano a nulla di esterno, del tutto autoreferenziali nel loro statuto di immagini circolari. La tautologia è un atto di estrema fragilità, di chi si denuda di fronte allo spettatore in una relazione di massimo pudore, quello di un grado zero che riformuli una responsabilità del rischio. *Lorenzo Donati*

ÁGUA, UN PEZZO DI PINA BAUSCH. Coreografia e regia di Pina Bausch. Scene e video di Peter Pabst. Costumi di Marion Cifo. Prod. Tanztheater Wuppertal, GERMANIA.



Nadj tra sogno e *mal de vivre*

JOURNAL D'UN INCONNU, coreografia e interpretazione di Josef Nadj. Scenografia di Josef Nadj e Rémi Nicolas. Costumi di Bianca Ursulov. Luci di Rémi Nicolas. Prod. Martine Dionisio, Centre Chorégraphique National d'Orléans, Théâtre de la Ville di Parigi, Biennale di Venezia. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).

Anche quest'anno al Mittelfest il teatro-danza ha occupato un posto di rilievo. Non è sfuggita all'attenzione degli spettatori *Anima separata*, la nuova coreografia di Emio Greco studiata per gli allievi del terzo anno del corso di danza della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano e ha riscosso grande interesse *Le ceneri di Gramsci* di Virginio Sieni e Sandro Lombardi. Ma a colpire e a fare sensazione è stato anche *Le Journal d'un inconnu* di Josef Nadj. Artista originalissimo, con un deciso linguaggio d'autore e un senso del teatro prepotente e puntuale, Nadj è da collocarsi nell'area più raffinata e colta del teatro-danza di oggi. Nutrito di forti suggestioni letterarie e da una vasta consapevolezza delle arti visive e plastiche del Novecento, è egli un fantasioso architetto di dinamiche instabili, innamorato anche di una comicità burlesca e al tempo stesso attratto da paesaggi tragici. Ne dà prova in questo suo *Journal*, che trae lo spunto da una toccante lirica del poeta ungherese Otto Tormai. Lavoro in cui il grande coreografo, ungherese d'origine e francese d'a-

dozione, in questo caso solo in scena, mescola le diverse discipline dello spettacolo: apparizioni e suggestioni letterarie a trasparire da un mondo dove la fisicità è il collante ma che è anche un mondo onirico le cui visioni affondano in paesaggi in cui Balthus incontra Magritte, dove Artaud non è assente e si respirano reminiscenze del teatro giapponese. *Le Journal d'un inconnu* è un lavoro intelligente, compatto, bellissimo per il modo agro in cui si può ridere delle proprie disgrazie, del proprio *mal de vivre*; dove il virtuosismo fisico è al servizio di un'azione sempre fulminante che trae vita da una miscelatissima colonna sonora: percussioni etiopi sposate a musiche tradizionali ungheresi, rumene e messicane. Un botto di grande teatro. Un lavoro da vedere e rivedere.

Domenico Rigotti



Santarcangelo

Danza per scoprire il futuro

Se il ruolo di una struttura che si vuole attenta all'emergente si valuta dalle azioni volte a sostenere la creazione, allora attendiamo che i propositi del festival di Santarcangelo trovino attuazione, accompagnando le compagnie non soltanto in prossimità dell'evento. In un sistema così intento a santificare e poi abbandonare nuove "ondate", immaginare percorsi che non abbiano il dovuto respiro rischia di offuscare anche la scelta di qualità, costretta sul bilico di progettualità contingenti. Detto questo, la direzione artistica dimostra una certa continuità sul versante nazionale, presentando un canone di artisti ristretto che mette il movimento al centro della propria ricerca. Un filo conduttore per esperienze difficilmente assimilabili potrebbe essere individuato nella relazione che alcuni lavori intavolano con chi guarda: è come se le opere mostrassero prima di tutto i segni di un dialogo difficile da aprire, che richiede di rintracciare possibili e personali strade di fruizione. In una scena che si riempie non senza sorpresa di oggetti, Francesca Proia e Danilo Conti partono da una suggestione dello yoga: la figura "mudra" si ottiene inarcando la lingua e rimanda all'infinito, e così una sensazione di circuito sovrintende i movimenti di *Uno*. La danzatrice si svela lenta da un rettangolo di stoffa teso sul fondo, giunge nei pressi di una piccolissima porta che giace nello spazio e la fa ruotare di 180 gradi, striscia al centro e si adagia supina celando l'immobilità in una sequenza di movimenti microscopici. Ogni traccia identitaria svanisce dietro una parrucca bionda che copre il viso, e una seconda pelle in lycra nasconde l'intero epitelio corporeo. Come la danza Butoh respinge la codificazione, anche le sequenze di questo lavoro resistono alla descrizione, offrendosi come figure che attraggono lo sguardo e allontanano ogni immediata referenza. Per Sonia Brunelli, quell'idea di complessa fruizione si presenta nella struttura stessa di *A N N A*: nome palindromo di uno spettacolo sempre diverso a ogni replica, in cui lo statuto stesso di opera perde la sua unità diventando plurale. Il teatro Petrella di Longiano viene svuotato della platea per ricavarne un piano abitato da tre danzatrici cui corrispondono diverse ritmiche di movimento: una sequenza quasi ininterrotta di passi lievemente molleggiati, andate e ritorni imposti dalla conformazione dello spazio; una continua preparazione all'azione, slanciando braccia e roteando il collo come fanno i lottatori giapponesi; uno spasmo spesso rasoterra, in cui è la contrazione muscolare a determinare improvvisi rimbalzi all'indietro. I corpi paiono cellule in provetta, in quello stadio liminale che non è né vita né morte, pilotati dal sonoro a un solo tono di un vecchio videogame che evidenzia un tracciato obbligato e insondabile. Di caratteri addirittura respingenti si può parlare per *Unspoken*, studio per il nuovo lavoro del duo Carta-Vandewalle. Stavolta la coppia si rinchiude in una struttura quadrata con pareti in gomma dura, perforate quanto basta per far assistere una fila di occhi indiscreti per lato. Dai piccolissimi orifizi si scrutano due corpi coperti solo di slip, che si flettono secondo un andamento ondivago frammentato da una techno assordante e martellante. Il movimento continuo viene così scomposto alla maniera di una sequenza di Muybridge, e attraverso quel foro è come se i corpi si smaterializzassero verso una bidimensionalità vicina alla piattezza di un'illustrazione. È una danza emergente composta dunque da affermazioni di individualità, difficilmente raggruppabili. Arte come cripta, protetta e non alla luce del sole, da trovare previa ricerca personale, ma capace di quella complessità che preserva un'idea di futuro. Lorenzo Donati

Nella pag. precedente un'immagine da *Água*, di Pina Bausch; in questa pag. Josef Nadj, coreografo e interprete di *Journal d'un inconnu* (foto: Luca D'Agostino/Phocus Agency).

UNO, ASSOLO DANZATO, progetto, ricerca e coreografia di Francesca Proia e Danilo Conti. Con Francesca Proia. Prod. Tcp Tanti Così Progetti, Santarcangelo 07.
A N N A, ideazione e coreografia di Sonia Brunelli. Con Argia Coppola, Lia Pari, Sonia Brunelli. Prod. Sonia Brunelli.
UNSPOKEN, coreografia e interpretazione di Vincenzo Carta e Benjamin Vandewalle. Prod. Compagnia VzWWeGO (Belgio).
SANTARCANGELO INTERNATIONAL FESTIVAL OF THE ARTS (Rn).

ritratti di drammaturghi italiani/11



GABRIELLI: risate feroci per freaks contemporanei

di Sara Chiappori

Umore tagliente, personaggi *borderline*, vivisezione dei miti veri e falsi della cultura globalizzata sono le componenti ricorrenti di buona parte dei testi (*Curriculum vitae*, *Vendutissimi*, *Cesso dentro*, *Salviamo i bambini*) di Renato Gabrielli. Dissacrante, ma refrattario a vezzi da autore *maudit*, l'autore milanese proietta lo spirito dei nostri tempi in un mondo popolato di incubi, ambiguità e paradossi che vanno a disegnare una surreale epopea delle umane debolezze. Ma il gusto nello sperimentare diverse strutture drammaturgiche, linguaggi e contesti storico-letterari lo hanno anche portato ad avvicinarsi a personaggi e autori classici (Aristofane per *Giudici*, Thomas More in *Moro e il suo boia*, Pessoa per *Lettere alla fidanzata*) e a cimentarsi con un'altra lingua (*A Different Language* e *Mobile Thriller*), quasi sempre insieme a un gruppo consolidato di compagni di strada.

Da acuto osservatore della realtà e delle umane debolezze, Renato Gabrielli è un feroce pessimista. Con il dono di un umorismo tagliente, la virtù dell'ironia e la vocazione a una forma di laica solidarietà con i suoi personaggi, spesso e volentieri figure scorrette, socialmente inadeguate e disperatamente sole, vulnerabili e nevrotiche, paranoiche e irritanti, cialtronesche e *borderline*. Vittime di un sistema che hanno comunque contribuito a creare e alimentare. E per questo irrimediabilmente comiche, nel loro goffo affannarsi a inseguire miti e modelli di cui subiscono il fascino proprio mentre ne rivelano la pochezza mortificante. Ecco perché il teatro di Gabrielli è perfido senza mai essere moralista.

Milanese, quarantun'anni, Gabrielli si diploma attore alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi nel 1988 ma sceglie la strada della scrittura fin da subito. Il suo primo testo, *Lettere alla fidanzata*, ispirato all'epistolario di Pessoa con la donna amata, va in scena nel 1989 al Crt di Milano con la regia di Mauricio Paroni de Castro. In *nuce* ci sono già tutta la spietata vena satirica e tutto l'umorismo nero che esploderanno nei testi successivi parallelamente a un progressivo affinamento di una lingua che si fa sempre più teatrale, precisa e meditata. Dopo aver vinto il Premio Riccione-Tondelli nel 1993 con il progetto drammaturgico *Esperimenti criminali*, vengono due commedie che giocano con il dramma storico: *Moro e il suo boia* (pubblicato nel 1994 da Vita e Pensiero) dedicato a Thomas More, il filosofo umanista inglese che sognava la repubblica di Utopia, fatto giustiziare da Enrico VIII, e *Zitto, Menocchio!* (1996), ricostruzione dell'odissea di Domenego Scandella, mugnaio eretico mandato al rogo dall'Inquisizione nel 1601. In entrambi i testi, a parte l'analisi di due destini puniti per aver teorizzato un mondo nuovo in spregio all'intolleranza religiosa e al suo strapotere, c'è il gusto colto per il gioco teatrale e le sue plurime dimensioni: in *Moro e il suo boia* il protagonista è raddoppiato nella sua versione da giovane e da vecchio, in *Zitto, Menocchio!* il suo ruolo viene invece affidato a un pupazzo.

Gli incubi della globalizzazione

È un irregolare e un iconoclasta che ama la dissacrazione, Gabrielli, ma non assume mai né le pose né i vezzi del drammaturgo *maudit*. Nel corso degli anni il suo lavoro di autore schivo ha assunto i contorni di una surreale epopea della contemporaneità che viviseziona lo spirito del tempo proiettandolo in un mondo popolato di incubi, nonsensi, segnali ambigui, situazioni limite, incursioni paradossali. Uno specchio deformante in cui è il primo a specchiarsi, invitando il suo pubblico a fare altrettanto. Uno a uno Gabrielli fa cadere come poveri birilli i miti della nostra cultura globalizzata: internet e la comunicazione planetaria, i feticci del benessere e il *trash* televisivo, la compulsione da *reality* e la corruzione diffusa, la schiavitù virtuale e la solidarietà salottiera, il rampatismo sociale e gli *status symbol*, i locali *cool* e le vacanze *trendy*, i *briefing* e gli *happy hour*, gli *spin doctor* e i maestri spirituali, la seduzione a buon mercato, l'esibizionismo e il voyeurismo. Accade con *Curriculum vitae* (1999), implacabile quanto esilarante parodia dei rituali del mercato del lavoro e del conseguente fiorire di filosofie per il recupero e il rilancio della propria autostima. E si

ripropone con *Vendutissimi*, andato in scena nel 2003 con la regia dello stesso Gabrielli: una commedia acida che fa esplodere come un ordigno grottesco i meccanismi dei *reality* televisivi simulando un gioco crudele in cui i protagonisti, spinti dal ripugnante presentatore Ferdy, mettono all'asta se stessi e i propri sentimenti. L'ossessione di un *big brother* che alimenta la catena perversa dei voyeurismi più improbabili è il tema intorno a cui ruota anche *Cesso dentro*, presentato ad Armunia - Festival Inequilibrio di Castiglione del 2005 con la regia di Sabrina Sinatti. Una partitura per attore e danzatore di tonificante comicità nera che conta sulla formidabile interpretazione di Massimiliano Spezziani, l'Uomo Nel Cesso, ovvero un paranoico chiuso in un bagno come in un labirinto che confonde proiezioni nevrotiche e regole di un grande gioco defecatorio che non si può controllare. Ancor più perfido e cerebrale, *Salviamo i bambini*, produzione Extracandoni del 2006, di nuovo diretto da Sabrina Sinatti (tra gli attori ritroviamo Massimiliano Spezziani ed Elena Callegari). Al centro della commedia, lo sfruttamento dei bambini come merce di scambio per l'esibizione di un'ipocrita solidarietà umanitaria che dovrebbe far tacere il senso di colpa di un Occidente sempre più agonizzante. Un testo complesso, a tratti intermittente e incongruo, certamente coraggioso nel suo impianto grottesco che fa muovere personaggi icone del nostro disagio: l'imprenditrice nevroticamente sensibile ai destini dei bambini "diversamente fortunati", la collaboratrice domestica con ambizioni da velina, l'*ethical brand manager* in ridicoli calzoncini da calciatore, il prete ambiguo con pose da talk show.

In apertura una scena di *Giudici* (foto: Gloria V. Fenaroli); in questa pag. Paola Baldini, Andrea Collavino e Valentina Diana in *Una donna romantica* (foto: Mauro Bassi).

Aristofane a Tangentopoli

Menzione a parte merita *Giudici* del 2002 (pubblicato su *Hystrio* n. 1.2003), forse il testo più ambizioso e riuscito di Gabrielli (che ne firma anche la regia), una fantasmagoria allucinata che cita Aristofane ripensando Tangentopoli nelle sue derive più estreme e paradossali. Lo spettacolo, prodotto dal Centro Teatrale Bresciano, va in scena nel 2002 contando sull'efficace scenografia di Luigi Mattiazzi, una struttura praticabile che disegna un'enorme maschera con aperture e passaggi fuori e dentro i quali si muove un ottimo cast





In questa pag., in alto, Attilio Nicolò Cristiani e Massimiliano Spezzani in *Cesso dentro*; in basso, Sara Donzelli, Renato Gabrielli, Gaetano D'Amico, Caudia Botta, Mauricio Paroni De Castro e Sergio Romano alle prove di *Moro e il suo boia*; nella pag. seguente una scena di *Curriculum vitae* (foto: Mauro Bassi).

di attori, tra cui Giuseppe Battiston. Quasi un manifesto implicito del teatro di Gabrielli, capace di dare un respiro classico a vicende provinciali trasformate in efficaci metafore di un'Italietta mediocre, corrotta, piccina, facile preda di ossessioni, pasticci ideologici e amorale furbizia. Un testo esilarante, come vuole il suo padre ispiratore Aristofane, che ci racconta dell'incubo del pm Filippo Cleoni, sospeso dal suo incarico e rinchiuso in casa sotto l'assedio una giostra ghignante di personaggi. L'efficacia satirica del testo è confermata dalla quasi censura che ha subito, quando, invitato in Germania al festival di Heidelberg, si è visto bloccato dall'Istituto di Cultura Italiana di Stoccarda, tra i finanziatori della rassegna. Motivo? *Giudici* non restituiva una bella immagine dell'Italia. Ad Heidelberg hanno scelto di ospitarlo comunque. Ed è stato un successo strepitoso. Il riferimento a *Giudici* e alla sua impeccabile struttura drammaturgica invita a un'altra riflessione a proposito del gusto colto con cui Gabrielli ama sperimentarsi nella scrittura e nella tessitura testuale. Una ricerca formale che lo spinge a forzare gli

schemi e i codici (non prima di averli profondamente rielaborati) giocando per contrappunti e corto circuiti, riscoprendo il piacere del colpo di scena, del meccanismo teatrale puro, delle geometrie tra i personaggi. Un teatro cerebrale, certo, ma insieme ineffabilmente comico e nero, capace di restituire la pochezza dello slang quotidiano e la stupidità che tradiscono le parole, le frasi fatte figlie della pubblicità, della sovrabbondanza di comunicazione e informazione, della forzata omologazione verbale.

A Edimburgo in limousine

La passione per la sfida drammaturgica ha indotto Gabrielli a osare ancora di più, mettendosi alla prova con un'altra lingua (e un altro sistema teatrale). È il caso di *A Different Language*, scritto in italiano e in inglese e prodotto nel 2005 dalla compagnia di Glasgow Suspect Culture e dallo Stabile del Friuli con la regia di Graham Eatough: un copione arditamente bilingue per due attori (l'inglese Selina Boyack e l'italiano Sergio Romano) chiamati a interpretare i ruoli di Petal e Cinzio, un uomo e una donna in cerca dell'anima gemella e finiti nelle maglie di The Agency, un servizio internazionale per gli incontri di coppia. Gli effetti sono strazianti e divertentissimi, mentre il paradosso dell'impossibilità di una comunicazione reale in un'epoca di comunicazione globale diventa materia per una romantica storia d'amore che strizza l'occhio al mélo senza perdere il gusto per la battuta al vetriolo. A questa esperienza anglofona va ricondotta anche la fortunata avventura di *Mobile Thriller*, grande successo al Fringe Festival di Edimburgo del 2004 (dove si è aggiudicata il Premio Herald Angel). Un monologo per un attore, un autista e tre spettatori che, su una limousine, seguono gli ultimi momenti di vita del protagonista, un manager che sta andando a farsi suicidare da un sicario e non riesce a finire l'ultimo messaggio d'amore perché continuano a chiamarlo sul cellulare: il figlio, la moglie, l'amico, il killer che ha perso l'indirizzo, lo sconosciuto che cerca il servizio pizze a domicilio. A Edimburgo sono impazziti per questo piccolo spettacolo in movimento che gode del tocco di un'ineffabile leggerezza, mentre in Italia Gabrielli, dividendosi tra sceneggiature televisive (*La città infinita* di Squizzato, la trasmissione per bambini *L'Albero Azzurro*), corsi, seminari e laboratori (per l'Università degli Studi di Milano e per la Scuola d'arte drammatica Paolo Grassi), continua la sua strada di autore indi-





pendente che combatte contro l'inerzia di un sistema paludoso e sonnolento. Sa che il teatro è prima di tutto una pratica collettiva e non l'esercizio solitario del proprio narcisismo. O almeno non solo. Ecco perché gli incontri, nella sua storia di teatrante insofferente, sono stati molto importanti. Renata Molinari, drammaturga e pedagoga eccezionale, tra i pochissimi ad aver seriamente rielaborato la lezione gro-towskiana senza scivolare lungo derive *new age*, ma anche Maggie Rose, preziosa per la sua funzione di collegamento con la lingua e la cultura inglese, o Cesare Lievi, che dal 1997 al 2001 ha voluto Gabrielli come drammaturgo del Centro Teatrale Bresciano. E poi la collaborazione con lo scenografo Gigi Mattiazzi, con i registi Mauricio Paroni de Castro, compagno delle prime avventure teatrali, e ora Sabrina Sinatti, che ha curato gli ultimi allestimenti e firmerà il prossimo, *Tre*, che vedremo in primavera allo Spazio Pim di Milano con l'interpretazione di Massimiliano Speziani, altra figura di riferimento fondamentale. Incontri, dicevamo, e senso del gruppo nella biografia artistica di questo autore che ama condividere il suo lavoro con alcuni compagni di strada ma non ha intenzione alcuna di frequentare i salotti del potere. Figlio di una tradizione letteraria anglosassone e mitteleuropea lungo una genealogia disincantata e arguta che va da Beckett a Pinter, da Kafka a Gombrowicz, Gabrielli è tra i pochi esempi di drammaturgia dell'assurdo nati sulla scena italiana, notoriamente più incline al minimalismo intimista da un lato o alla visionarietà estetizzante dall'altra. In un paese abituato ad accomodarsi su categorie predefinite, l'eterogeneità alla *main*

stream difficilmente paga. E così, mentre all'estero se lo contendono, sulle nostre scene Gabrielli continua a remare controcorrente. Peccato. Ci piacerebbe godere più spesso del suo teatro per spiriti liberi. ■

Bibliografia

Moro e il suo boia, edizioni Vita e Pensiero, 1994.
Qualcosa trilla, in *Maratona di Milano - il Giorno*, 2001.
Giudici, in *Hystrio*, anno XVI, n.1.2003.
Death and the City (Qualcosa Trilla - Vocazione - Il figlio della 90), traduzione di Margaret Rose, in *Plays International*, April/May 2004.

Teatrografia

Lettere alla fidanzata, Milano, 1989.
Oltremare, Milano, 1990.
Marta e Maria, Pontedera, 1992.
Oplà, siamo vivi! (Commedia nera), Milano, 1993.
Moro e il suo boia, Milano, 1994.
Zitto, Menocchio!, Udine, 1996.
Una donna romantica, Brescia, 1998.
Curriculum vitae, Brescia, 1999.
Qualcosa trilla, Milano, 2001.
Giudici, Brescia, 2002.
All'asta, Milano, 2002.
Vendutissimi, Milano, 2003.
Death and the City, Glasgow, 2004.
Mobile Thriller, Edimburgo, 2004 (Premio "Herald Angel" nell'ambito del Fringe Festival 2004).
A Different Language, Glasgow, 2005.
Cesso dentro, Castiglioncello, 2005.
Salviamo i bambini, Udine 2006 (Premio Speciale Autori del Centro Studi "Franco Enriquez" 2006).

Campagna Abbonamenti Stagione Teatrale 2007/2008

L'abbonato al Manzoni è sempre in ottima compagnia

Dal 2 al 6 ottobre

**FUORI
ABBONAMENTO**

GIANFRANCO JANNUZZO
Nord & Sud

di Gianfranco Jannuzzo e Renzino Barbera
 Regia di Pino Quartullo

Dal 9 ottobre al 4 novembre

ZUZZURRO e GASPARE

Sarto per signora

di Georges Feydeau
 Regia di Andrea Brambilla

Dal 6 novembre al 2 dicembre

ENRICO MONTESANO

"...è permesso?"

Scritto e diretto da Enrico Montesano

Dal 4 dicembre al 6 gennaio

**JOHNNY DORELLI
 MARIA LAURA BACCARINI**
Night and Day

di Enrico Vaime e Jaja Fiastrì
 Musiche di Cole Porter - Orchestra dal vivo
 Regia di Patrick Rossi Gastaldi

Dall'8 gennaio al 3 febbraio

MASSIMO DAPPORTO

I due gemelli veneziani

di Carlo Goldoni
 Regia di Antonio Calenda

Dal 5 febbraio al 2 marzo

GIANFRANCO JANNUZZO
 con la partecipazione di **DANIELA POGGI**
Il divo Garry

di Noël Coward - adattamento di Masolino D'Amico
 Regia di Francesco Macedonio

Dal 4 marzo al 6 aprile

STEFANO ACCORSI LUCILLA MORLACCHI
Il Dubbio

di John Patrick Shanley
 Regia di Sergio Castellitto

Dall'8 aprile al 4 maggio

MAURIZIO MICHELI BARBARA D'URSO
Il letto ovale

di Ray Cooney e John Chapman
 con la partecipazione di **SANDRA MILO**
 Regia di Gino Landi

Dal 6 maggio al 1 giugno

LUCIANO VIRGILIO BIANCA GUACCERO
Il maestro e Margherita

uno spettacolo di Andrea Bartistini
 tratto dal romanzo di Michail Bulgakov

TEATRO MANZONI

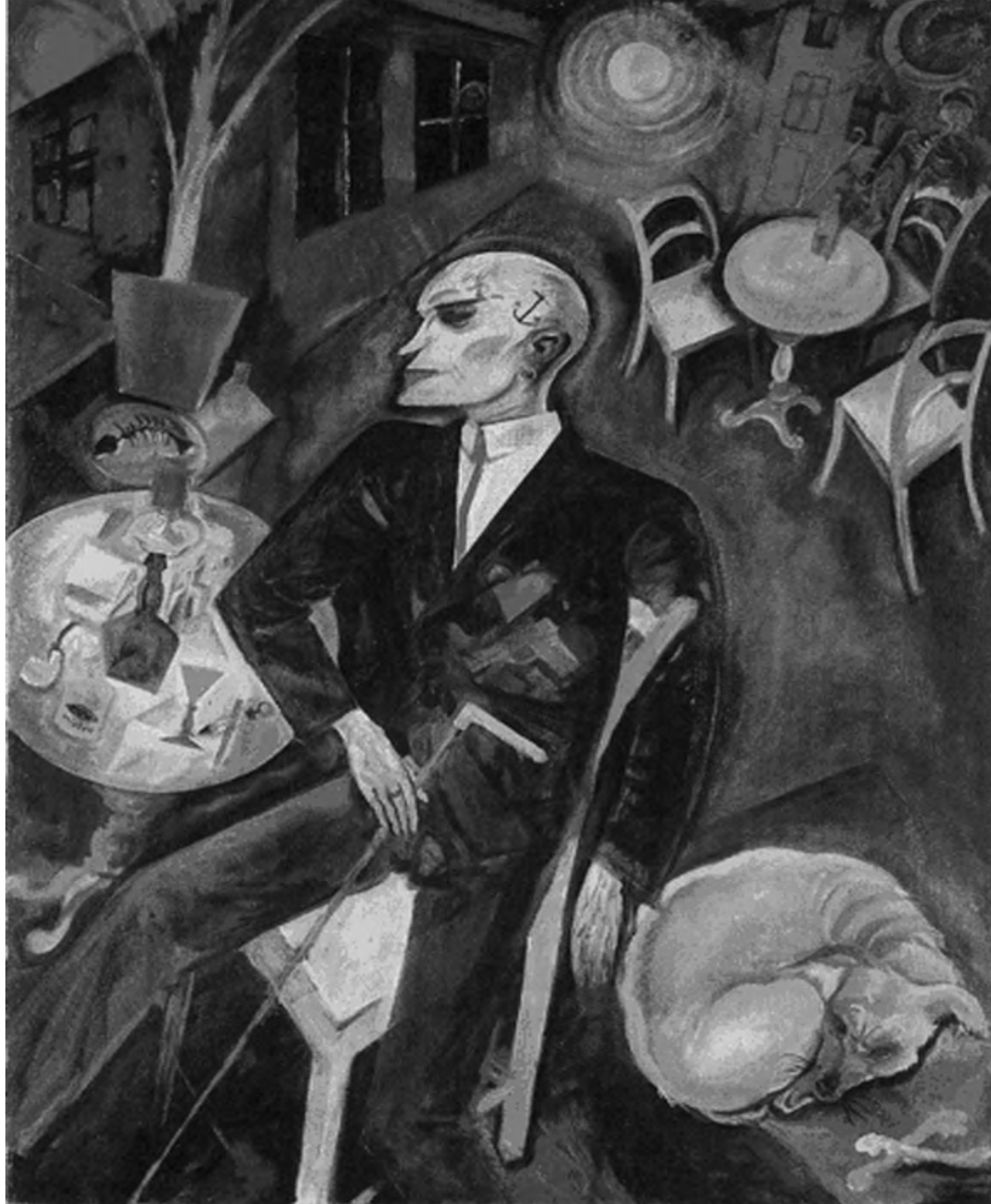
Il Teatro Manzoni S.p.A. Via Manzoni 42 - 20121 Milano
 Tel. 02-7636901 fax 02-76005471
 www.teatromanmoni.it - E-mail: info@teatromanmoni.it

PUBLITALIA '80

**MEDIASET
 PREMIUM**

**ABBONAMENTI IN VENDITA
 FINO AL 28 OTTOBRE**

800-914350



TRE UNA STORIA D'AMORE

di Renato Gabrielli

Nelle battute di questa commedia sono mescolati senza soluzione di continuità frammenti di dialogo e pensieri, attribuiti via via a una figura maschile (scritti in carattere normale) e a una figura femminile (scritti in carattere corsivo).

In scena, sono necessari due attori: un uomo di 45-50 anni, massiccio senza essere obeso, e una donna sulla trentina, magra, più bassa dell'uomo.

La presenza aggiuntiva di un cameriere (che non parla) è a discrezione della regia. Nel caso sia presente, dovrebbe avere circa trent'anni ed essere robusto e ben proporzionato.

Le azioni descritte nel testo non necessariamente devono essere riprodotte in scena. Ogni decisione sullo spazio scenico e sui movimenti degli attori è lasciata alla regia.

Da questo bianco fuori di me, da questo vuoto dentro di me, da questo nulla al confine tra dentro e fuori, nasce un bar. Un bar senza particolari connotazioni, immaginario ma funzionante. Per esempio, c'è una macchina per fare il caffè. Per esempio, c'è un cameriere. Se il bar è bianco, il cameriere sarà vestito di nero, e viceversa. Ci sono vetri, ci sono specchi. La mia immagine non si riflette negli specchi, perché non sono ancora entrato nel bar. Decido che fuori dal bar fa caldo, fa molto caldo fuori da questo e dagli altri bar, ovunque è insopportabilmente caldo tranne che nei bar. Con questo caldo si rischia di diventare pazzi e spesso quando si entra in un bar ormai è troppo tardi, si è già impazziti. Quindi dentro il bar fa fresco, ma ovviamente un fresco finto, artificiale, beffardo, criminoso. Il cameriere dispone gli stuzzichini. La parola "stuzzichini" è revoltante, ma gli stuzzichini in sé fanno gola, lo sappiamo, fanno gola a molti, in fondo sono stati inventati per questo, non c'è niente di male. Giuro a me stesso che non dirò più, non penserò più la parola "stuzzichini"; comunque il cameriere li dispone sul lungo banco del bar e qui tutto potrebbe finire, l'immagine è soddisfacente, completa, autosufficiente: un cameriere con i suoi stuzzichini nell'ipocrita insidiosa aria condizionata di un bar a metà agosto - ecco tutto. Certo, il silenzio è più onesto. Certo, la morte è sempre meglio. Ma diciamo che l'immagine del cameriere almeno non fa danni. È quel che è. Fine.

E invece no.

E invece ovviamente no. Invece c'è anche una donna.

Ci sono io. Che fingo di non guardare e so di essere guardata. Che tormento con le dita sottili il gambo della rosa rossa posata sul mio tavolo.

Ecco la rosa, penso. Ecco anche il giornale. Il giornale di sinistra.

Di estrema sinistra, naturalmente il mio giornale. Ma non lo tocco, è solo messo lì, testata in evidenza, non ho nessuna necessità di far finta di leggerlo, mi

basta guardare da un'altra parte, ignoro l'uomo che è appena entrato nel bar con una disinvoltura che mi sorprende, e all'improvviso mi sento bella, come sempre sono più bella quando fingo di ignorare un uomo che mi interessa, e questo mi interessa, e molto. Guardo in direzione di un vistoso trofeo d'ottone posato su una mensola a destra.

Guarda in direzione di un vistoso trofeo d'ottone posato su una mensola a sinistra. Una coppa, qualcuno ha vinto non so che.

Quarto trofeo Beppe Giraldo.

Un torneo di calcio. Un torneo di briscola, bocce, karate...

Chi se ne frega.

Lei guarda la coppa, io dovrei avvicinarmi al suo tavolo, in fondo tocca a me, dunque non lo faccio, resto in piedi vicino al bancone. Che è ormai quasi del tutto ricoperto di stuzzichini - il cameriere solleva il capo dalla sua attività strategica, nella quale era totalmente concentrato, per farmi un cenno di saluto, poi a sorpresa si rituffa di nuovo nella disposizione degli stuzzichini, fa arretrare o avanzare i diversi piatti, talvolta scambia le posizioni, non ha fretta di chiedermi cosa voglio bere; ciò mi conviene perché non lo so, non sono qui per bere ma per l'appuntamento.

Alle sei.

E infatti sono le sei. E lei non c'è dubbio che è lei: la rosa, quel giornale. Belle dita. Nuca bianca. Falsamente e ostentatamente interessata al trofeo Beppe Giraldo.

Ora mi volto. Ora lo guardo.

Stuzzichini. Da questo punto di vista, il bar è molto completo.

Ma che fa? Gli interessano davvero...

Vegetariani. A base di salumi.

... Gli stuzzichini?

Crostini con salse a scelta. Noccioline, patatine e affini. C'è un pensiero, qui. C'è un equilibrio. VORREI UN APERITIVO DELLA CASA. La mia voce risuona stentorea, assurda, da pazzo insomma. Alcolico, aggiungo, abbassando goffamente la voce, come in un rantolo di scusa.

La goffaggine. L'imbarazzo nella voce, il corpo contratto, rannicchiato all'impiedi. Classiche maschere del talento, e nessuno ha più talento di lui, almeno in ciò che mi interessa. Fa il timido, flirta con l'alcool da timido, qui va a finire che tocca a me abbordarlo, se no questa scena può andare avanti all'infinito, io al tavolo con la mia rosa e il mio giornale di estrema sinistra, lui al bancone che si stordisce per finta timidezza, che s'imbottisce di

Stuzzichini.

Ingollando senza sosta, uno dopo l'altro

Aperitivi, aperitivi, aperitivi. Il colore violento, la trasparenza allucinante degli aperitivi della casa. Viola, turchini, o verdissimi. E sempre così abbondanti: li versano in vasi, in anfore, altro che in bicchieri... Questo, per esempio. Miscelato con meccanica maestria dal cameriere, che con un cenno della testa, senza bisogno di parlare, mi indica la zona dei tavoli, col sottinteso che appunto a un tavolo mi porterà il gigantesco aperitivo; e d'improvviso mi è totalmente impossibile restare al bancone - quanta insindacabile, indecifrabile autorità in qualcuno che dovrebbe teoricamente ubbidirti! Ho sempre pensato che nel ruolo di cameriere ci sia qualcosa di...

Fascista.

Qualcosa di carismatico e brutale.

Anche questo è fascista, come tutti i camerieri. Glielo leggo in faccia. Ed è pure un porco. Come mi ha guardato! Adesso, alzando gli occhi da quel ripugnante aperitivo viola. E anche prima, quando ho ordinato un caffè d'orzo. Era chiaro a cosa pensava. È chiarissimo cosa pensano questi camerieri, questi fascisti, quando una donna ordina caffè d'orzo. Che è nervosa, che ci ha le scalmè, che non si è fatta scopare abbastanza; ma io ne ho abbastanza di farmi scopare, voglio di meglio, voglio di più, voglio che quest'uomo d'enorme talento e simulata timidezza che si sta allontanando dal bancone venga al mio tavolo, adesso, come del resto si era pattuito, le sei son passate da un pezzo e io sono l'unica donna qui dentro e ho messo in bella vista il giornale d'estrema sinistra e

La rosa. Ha lasciato cadere

La rosa. Con un gesto distratto

Delle sue belle dita. E chinandomi di scatto la raccolgo e col cuore in gola la rimetto sul tavolo della donna e mi lascio cadere sulla sedia di fronte alla sua come un sacco d'ossa, angosciato. Intorno all'affanno del mio respiro si fa silenzio, un silenzio che scricchiola d'imbarazzo, duro come una pietra che strofina sull'anima. Assurdamente, rigorosamente, il silenzio si prolunga, durerebbe troppo anche se fosse breve. Rilassati, penso, respira più a fondo -

E lui respira, così profondamente che sembra russare, ma tiene gli occhi spalancati e mi chiedo a cosa pensa, mentre col dito indice destro

La tazza.

Sfioro e risfioro il bordo della mia tazza di caffè d'orzo, così, per fare, interlocutoriamente

La sfiora e risfiora. Ma perché non beve?

Prego?

Ho parlato? Mi accorgo di aver parlato. Con un soffio di voce. Uno spiffero dal petto. Allora spiego. Aggiungo: il suo caffè. Sommessamente. Ancora più sommessamente: si raffredda.

Caffè d'orzo. Non ha notato che si tratta di caffè d'orzo? Oppure l'ha notato e fa finta di niente?

Io... Non l'avevo notato.

Le credo. E vedo anche che saperlo non le fa nessun effetto.

In effetti.

Nessuna alzata di sopracciglia. Niente sorrisetto complice. Nessuno sguardo allusivo. Niente sporchi sottintesi.

No, no.

Lo immaginavo, anzi lo sapevo. Lei è diverso dagli altri.

Quali altri?

Dal cameriere, per esempio. Da tutti i camerieri. Lei non è un fascista. Ma naturalmente non è nemmeno un antifascista. Lei è ben oltre il fascismo. Quando una donna ordina caffè d'orzo, lei non le pensa nemmeno, certe cose.

Non capisco. Non capisco ma m'inquieto. Ascolto le frasi sconnesse della sconosciuta e dietro c'intuisco un disegno arcano, minaccioso, la crittografia di un presagio infallibile e micidiale, perfino quando poi vaneggia:

Non gli darò mai la soddisfazione di bere il suo caffè d'orzo, dopo che mi ha guardato in quel modo, lo stolido porco. Con quello sguardo ridacchiantemente camerieresco, grondante di tutti i classici e sporchi sottintesi maschilisti da caffè d'orzo.

Faccio per alzarmi. Non ci riesco. Vorrei andarmene, ma l'insensatezza abbagliante di questa donna troppo snella mi ipnotizza. Abbozzo con le spalle un vago gesto d'impazienza. Borbotto: e allora?

Come: e allora? Non vorrà mica difenderlo?

Provo col buonsenso. Signorina. Sono sicuro che lei non ha chiesto di incontrarmi per parlare di camerieri e caffè d'orzo, giusto?

Giusto. E tantomeno di filologia romanza.

Non le interessa la filologia romanza?

Se è per questo, non interessa neppure a lei. Ma è un'ottima copertura. Complimenti.

Copertura? Io non ho niente da coprire. E si sbaglia di grosso, signorina: m'interessa eccome, altrimenti non avrei dedicato alla filologia romanza gran parte della mia vita.

Eh, via, professore...

Non rida.

Devo chiamarla professore?

Lasci stare.

Lei sa meglio di me che tutti dedichiamo gran parte della nostra vita a cose che non ci interessano affatto.

Taccio. So che è vero. Taccio.

Una brillante copertura!

IO AMO LA FILOLOGIA ROMANZA!

Silenzio! Prudenza. Parliamo piano, che arriva la spia.

Io non parlo piano, non ho niente da nascondere, io, e poi qui non ci sono spie, ma mentre dico questa stessa frase in effetti abbasso la voce fino a renderla quasi impercettibile, vergognosa, virginale e carbonara - ed ecco che si avvicina, insondabilmente lento, sicuro, reggendo un plateale vassoio...

Il cameriere. Che come tutti i camerieri è pure una spia, oltre che fascista, anche se non necessariamente allo stesso tempo. Evita con cura di guardare verso il mio caffè d'orzo, la mia bocca, le mie tette, le mie belle mani, e proprio per questo di certo non

pensa ad altro, di certo si sta chiedendo come mai non ho nemmeno sfiorato con le labbra quel caffè d'orzo di cui sembravo avere tanto bisogno, e questo mistero lo spiazzava e gli gonfia le mutande con quel turgore che è la sua risposta fissa a qualunque domanda troppo impegnativa. Mi fa schifo, quanto mi fa schifo lui con tutte le schifezze che riversa sul tavolo, pattume ipercalorico, avanzi di cucina tirati a lustro.

Stuzzichini: quanti! Non tutti quelli che c'erano sul bancone, per forza. Ma un'élite rappresentativa e variegata, una vivace ma inappuntabile aristocrazia dello stuzzichino che rende omaggio, disposta su tre piattini perfettamente equidistanti, alla violacea, sinistra regalità del traboccante aperitivo. Ne sono sedotto, avvinto, anzi peggio, banale e orribile a dirsi, ne sono stuzzicato. Il cameriere si è già allontanato da un pezzo, ma il mio sguardo chino ancora indugia, rimbalza inquieto, buridanESCO, da oliva a cipollina, da cipollina a crostino, da una composizione cetriolino/dado di wurstel (ah! come implacabilmente lo stuzzicanti li trafigge mentre li sposa!) a un dito, a un altro dito, da un sedanino per pinzimonio a un dito, dito, dito

Ma perché?

Ma che c'entra il dito? Perché?

Perché continua a fissare le dita della mia mano destra mollemente, casualmente appoggiata tra due piattini? Non avrà mica già... E mi scuso, so che non dovrei, ma mi viene da ridere, rido, eh sì!

Squassata dalle risate, squassandomi di risate, la donna mi riporta alla realtà, o almeno a lei, al fatto che è qui davanti a me, che non posso sfuggirle...

Gliele chiedo? Non gliele chiedo?

È triste negli occhi, ride a strappi, scuotendo le spalle.

Gliele chiedo. Prof. Vorrei sapere... Ha già fame?

Che razza di domande. Ma dove vuole andare a parare, questa? Ora basta, veniamo al sodo. Le farò io una domanda, se non le dispiace. Chi la manda?

Prego?

Signorina, questo scherzo è durato troppo. Lei si sta comportando in modo strano, molto strano, quasi da pazza, ma io non credo affatto che lei sia pazza.

Ha ragione.

Io credo che noi due possiamo capirci benissimo. Adesso le dirò un nome, anzi un cognome, quello della persona che è dietro a questo scherzo, lei non dica niente, mi basta che faccia sì con la testa, resterà tra noi.

Non è uno scherzo.

Copellotti.

Chi è Copellotti?

Davvero non lo conosce? Pare sincera. Il professore di epigrafia greca, quello famoso perché fa scherzi complicati e cretini, io per carità come accademico lo stimo, ma il suo senso dell'umorismo non l'ho mai capito... E, sa, siccome lei mi ha chiamato al numero di casa, che non è sull'elenco, e poi questo strano appuntamento - bè, sembra proprio uno scherzo da Copellotti, no?

Aspetta una mia risposta, pende dalle mie labbra, quest'uomo così intrepido ed estremo può essere al tempo stesso tanto fragile, e vorrei abbracciarlo ora e qui, invece di scatto mi protendo sul tavolo e gli afferro un polso.

Ma che fa?

Sussurro

Mi lasci!

So tutto. E ricado sulla mia sedia - glie l'ho detto, ormai. So tutto.

Il mio cuore batte all'impazzata. Sa tutto? Ecco. Me l'aspettavo. Lo presentivo. È finita. Orrore. Mi avventuro su un cetriolino, con rabbia, lo butto giù quasi senza masticarlo, devo subito ingollare una sorsata viola, l'alcool dolciastro mi fa avvampare la faringe, voglio un altro stuzzichino, riesco solo a pensare: avrò un altro stuzzichino, azzuppo un crostino nella salsa rosa, scrocchia tra i denti e pizzica e mi ristuzzica, e subito un'altra sorsata, flutto furioso che spazza la gola, per spalancare la strada ancora a stuzzichini e ancora e ancora...

Quella roba fa malissimo. Non la darebbero gratis, se non fosse veleno. Ci vada piano. Glielo dico da amica, glielo dico perché a lei ci tengo.

Si tenga i suoi consigli. Lei non mi conosce. Lei non sa nulla di me.

Prima di tutto è roba sporca, la lasciano sul banco per giorni, per settimane, oppure in cucina senza nemmeno metterla in frigo, poi ci sputano sopra per lucidarla, ma ciononostante a guardarla in controluce - sì, quel cetriolino, ad esempio: lo guardi in controluce! - ebbene, si vede come pullula di granelli di polvere e larve d'insetti! In secondo luogo, è roba chimica dentro tanto quanto è sporca fuori, ci mettono additivi di ogni specie, sostanze create in laboratorio che danno dipendenza subito e cancro chissà quando, le sigarette mi fanno ridere a confronto, le avvertenze sui pacchetti di sigarette sono di un'ipo-

crisia rivoltante: e allora, cosa bisognerebbe scrivere sopra agli stuzzichini? Eh? Me lo dica lei!

Calma. Devo mantenere la calma. Depongo il cetriolino al rallentatore, cercando di controllare il tremito d'indice e pollice. Signorina. Sul serio, adesso. Mi risponda. Come ha fatto ad avere il mio numero di telefono?

Servizi segreti. Segue un silenzio teso, intenso, sublime. L'uomo che ho di fronte e che, detto per inciso, è l'unico vero uomo che io abbia mai conosciuto, mi spalanca gli occhi addosso, sbigottito. Pietrificato. So quanto possa essere terrificante per lui, ma a un uomo del genere io devo la verità. Tutta la verità. Ancor più sottovoce, aggiungo: deviat. Gli cade la mascella. Mi sembra di sentire il clip clop dei tuffi asimmetrici del cuore nel suo petto angosciato stagliarsi sopra al ronzio costante dell'aria condizionata. Povero amico mio. Che colpo, per lui. Devo lasciarli il tempo per assorbirlo. Allora chiamo il cameriere. Quell'impiccione, fintamente indaffarato dietro al banco, non aspettava altro. Senza una parola, gli addito la mia tazza.

Servizi segreti. Servizi segreti deviat.

Chino su di me, si ripiglia il caffè d'orzo torbido e freddo fino all'orlo, il suo caffè d'orzo insinuante e sciovinista, la sua inaccettabile provocazione in forma di caffè d'orzo; non mi chiede spiegazioni, non gli do spiegazioni, al galletto nero, che ormai lo sa benissimo, l'avverte come un bruciore costante

intorno al membro semieretto: non sono e non sarò mai una delle sue gallinelle da pollaio del Fascio!

Deviati! Servizi segreti, d'accordo, ma... deviat! Deviat.

E prima che batte in ritirata, rilancio la sfida, lo guardo fisso nei suoi occhi irrilevanti e sibilo, scandisco: ce l'avete il succo di pomodoro biologico scondito?

È vero, è tragico, è vero: servizi segreti deviat, servizi segreti deviat, servizi segreti deviat, servizi segreti deviat...

Deglutisce fintamente impassibile, ingoia lo sconcerto, sorride annuendo il cameriere e allora sorrido anch'io e mentre torna al bancone, lo inseguo con voce all'improvviso squillante come una pugnalata: mi raccomando! Non lo voglio, se non è bio! Non lo voglio, se non è scondito! Ma presto mi accorgo che nel frattempo l'uomo di fronte a me, anziché tranquillizzarsi, continua a mormorare tra sé, come in preda a una febbre:

Servizi segreti deviat, servizi segreti deviat, servizi segreti deviat...

Sicché mi viene il sospetto che lui pensi che io, proprio io, figuriamoci, io, faccia parte dei servizi segreti deviat! E allora mi tocca fare una precisazione.

Servizi segreti...

Professore! Mi ascolti. Ma lei non penserà mica che



SCHEDA D'AUTORE

RENATO GABRIELLI, nato a Milano nel 1966, si diploma attore nel 1988 presso la Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi". Nel 1989, con la regia di Mauricio Paroni de Castro, va in scena, prodotto dal Crt di Milano, il suo testo *Lettere alla fidanzata*. Sempre con la regia di Paroni de Castro, seguono le commedie *Oltremare* (1990), *Oplà, siamo vivi!* (1993) e *Moro e il suo boia* (1994). Nel 1993 vince il premio "Pier Vittorio Tondelli" con il progetto drammaturgico *Esperimenti criminali*. Nel 1996 realizza, come regista e drammaturgo, lo spettacolo *Zitto, Menocchio!* Dal 1997 al 2001 è drammaturgo del Centro Teatrale Bresciano. Per il Ctb scrive e dirige le commedie *Una donna romantica* (1998), *Curriculum Vitae* (1999) e *Giudici* (2002). Nel 2003 la sua commedia *Vendutissimi* debutta al Teatro Litta di Milano. Nel 2004 *Death and the City*, una sua trilogia di monologhi tradotti in inglese da Margaret Rose, debutta a Glasgow. Il primo dei monologhi, *Mobile Thriller*, allestito in un'automobile, riceve il Premio Herald Angel durante il Fringe Festival di Edimburgo. Per la compagnia scozzese Suspect Culture e il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, realizza il testo bilingue di *A Different Language*, diretto da Graham Eatough (2005). I suoi lavori più recenti sono *Cesso dentro* (2005, produzione Fattore K) e *Salviamo i bambini* (2006, produzione Extracandoni), entrambi con la regia di Sabrina Sinatti. Nel 2007 fonda, insieme a Sabrina Sinatti, Massimiliano Spezziani e Samantha Oldani, l'associazione pianozerotre teatro.

io sia un'agente dei servizi segreti deviati? L'ha visto il mio giornale? Lo sa che è un giornale di estrema sinistra?

Non me ne intendo.

Certo. Lei ha ben altro di cui occuparsi. Certo. Ma le assicuro che è l'unico giornale che leggo, e lo disprezzo, anzi lo odio, perché non è abbastanza di estrema sinistra, per dirgliela tutta io sono così di estrema sinistra che per me la parola sinistra non ha più senso. Capisce? Lo so, è difficile da capire. Dovrei raccontarle tutta la mia vita, e in realtà mi piacerebbe raccontarle tutta la mia vita, lei è l'unica persona che si merita di ascoltare la storia della mia vita (io la stimo tanto! la ammiro! lo sa?), ma è chiaro che non abbiamo tempo, le basti sapere che tutta la mia vita è stata, è, e sarà finché dura una lotta senza quartiere contro il sistema, contro il fascismo, che altro non è che un grande sistema di occultare il fascismo, insomma contro l'ordine mondiale del fascismo occulto, fascismo diciamo pure antifascista ché tanto è lo stesso, contro l'oppressione servile, il perbenismo volgare, la bestemmia clericale, contro il nulla mercificato un tanto al chilo, l'alienazione da stuzzichino (poiché lo stuzzichino, non si offenda, è l'oppio dei singoli) - in una parola, contro il camerierismo!

Ma perché ce l'ha tanto con i camerieri? Cosa le hanno fatto?... Comunque, guardi che a me non interessa la politica. Non mi interessano le sue opinioni politiche. Non mi interessa la storia della sua vita.

Giusto! Lei è ben oltre la politica. Per questo l'ammiro tanto. Giusto.

Lei si è intromessa pesantemente nella mia privacy...

Scusi. Ho dovuto...

E anziché darmi una spiegazione sensata, si è messa a straparlarle di servizi segreti, e perdipiù deviati, come se quei signori, ah, ah, ah, guardi, mi vien da ridere, come se quei signori dei servizi...

Deviati.

Appunto! Oltretutto!... Come se avessero il tempo e la voglia di occuparsi di un povero professore di filologia romanza! Di un uomo dedito agli studi, serio, schivo, riservato, la cui unica passione malsana (per le sue tasche) è arricchire la biblioteca di casa...

E quel che ci sta dietro.

Ghiaccio nelle vene. Non c'è più dubbio, ormai. Sa tutto, davvero. Sanno tutto. I deviati!... Provo ad abbozzare: quel che ci sta dietro? A cosa allude? Parli chiaro!

Dietro agli scaffali rimovibili. La porta segreta. La cella...

UN APERITIVO DELLA CASA! VORREI UN ALTRO APERITIVO DELLA CASA! E mi accorgo di avere urlato.

Stia calmo. Le ho già detto che voglio essere sua amica, anzi che sono la sua più grande ammiratrice. Sono qui per aiutarla.

Io non faccio niente di male. Niente di male!

Abbassi la voce. Certo che non ha fatto niente di male. E niente di bene, se è per questo. Perché lei va ben oltre il bene e il male. Lei è oltre. Lei sconfigge il sistema andando oltre il sistema senza neppure pensarci, lei ficca i denti nella carne viva della contraddizione. Ah, quanto l'ammiro! Non tremi. Non abbia paura della sua grandezza!

Consenzienti. Sono tutti consenzienti!

Lo so.

Lo dica ai suoi amici deviati! Le persone... nella cella. Consenzienti. Tutte.

Sì, ma cosa importa al sistema, all'ordine mondiale? Lei sa meglio di me come vanno queste cose. Se la sua... attività fosse resa pubblica, lei verrebbe comunque ingabbiato ed esibito come un mostro, diventerebbe un capro espiatorio planetario, da sgozzare sull'altare mediatico del moralismo globalizzato... Professore! Ma che fa? Gli occhi gli si gonfiano di lacrime, piega la testa, geme addirittura, c'è da non crederci. Tanto geniale, e così fragile! Mio caro. No, la prego, non pianga, almeno non davanti al cameriere, non vede che sta arrivando?... E quello infatti, con sadico tempismo fascista, è già qui a ficcare il naso, col pretesto di portarci le bevande, e ovviamente altri disgustosi stuzzichini; ha ancora stampato sulla faccia il sorrisetto di prima, di quando ci siamo sfidati sul succo di pomodoro, che ora mi posa davanti con lentezza studiata, esasperante - poi fa lo stesso con l'aperitivo del genio, ma come si permette? È chiaro che vuol godersi con calma la sofferenza di quest'uomo a lui così infinitamente superiore: è per questo che dispone intorno al suo aperitivo i piattini di schifezze con grottesca solennità, come ostie di una messa interminabile. Sbotto: ma si sbrighi, no? E il fascista, cui la frusta piace, perfino sulla propria pelle, ecco che gira i tacchi.

Ma insomma... Non lo tratti così, fa il suo lavoro...

Lei è troppo buono, professore. Li lasci a me, i rapporti con la feccia... Come sta? Meglio? Si asciughi gli occhi, vuole un fazzoletto? Su, forza, mangi uno stuzzichino! Che le fa bene. Voglio dire, fisicamente le farà malissimo, ma dal punto di vista psicologico la tira su.

Mi ficco in bocca un pezzo di finocchio in pinzimonio. Sa più di lacrime ingoiate che d'olio. Lo butto giù con una sorsata enorme d'aperitivo, faccio fuori in un colpo metà del bicchierone viola. Lo choc alcoolico, una sferzata di bruciore direttamente giù, alla bocca dello stomaco, mi riscuote, mi dà un disperato coraggio. Affronto la donna. Scandisco: la sua missione è fallita, signorina cara! Non ho un euro. Ho speso tutto per la mia... attività. Non posso darvi niente. Lo riferisca ai suoi amici dei servizi, e tanti saluti!

Così mi offende, però! Professore. Sul serio. Sono venuta qui in amicizia e davvero non accetto di essere trattata come una ricattatrice. E poi le ripeto che non mi manda nessuno, e non ho certo amici nei servizi - anche se ovviamente una donna come me, una donna all'estremo della sinistra, a sinistra dell'estremità, una donna che ha fatto un patto di sangue con se stessa per votarsi alla sovversione del sistema, a scopo d'infiltrazione deve, non può non intrattenere rapporti, soprattutto sessuali, con membri deviati dell'apparato statale. Posso contare sulla sua comprensione?

Può contare sul fatto che non me ne frega niente!

Giusto! Ha ragione...

Ecco, vede?, mi sta facendo diventare maleducato - io che odio la maleducazione!

Mi scusi, non volevo certo seccarla con dei racconti sulla mia attività sessuale, lei naturalmente è ben oltre il sesso, ma anch'io, le assicuro, ho superato quella fase là, quella del piacere nel sesso, eppure di sesso ne faccio molto, ma per sentirmi più vuota, ah, ah, ah, non mi faccio certo ingannare, io! Lasciamo godere gli ignoranti, professore: mica sanno, quelli, che il lubrificante per cui gira e gira l'ingranaggio del regime è lo sperma che cola giù dai loro cazzi e fiche...

NO! LE PAROLACCE, NO!

D'accordo. Ma si rilassi. Sembra che le scoppino le vene... Ecco, beva un po'... Piano, però. Le fa male, così. Giuro che non dirò più parolacce. Cercavo solo di spiegarle che è stato in quel modo, facendo sesso senza godere, che ho conosciuto Liborio.

Ah, un nome, finalmente. Liborio.

Liborio era un compagno anche lui, nei Settanta, ma poi, come tanti altri, la noia, la disoccupazione... Sa com'è andata, questi sovversivi senza palle... Mi scusi. Volevo dire, questi sovversivi deboli e vigliacchi, dopo i Settanta tutti a riciclarsi in pubblicità o nel giornalismo televisivo! E chi non riusciva, finiva per impiegarsi nei servizi segreti. Così Liborio. E - in questo lo capisco - già che c'era è andato dritto da

quelli devianti. Così almeno ha potuto comprarsi la casa... Mi segue?

Afferro una manciata di anacardi salati. Senza nemmeno guardarla, ribatto masticando: l'ascolto.

Insomma, ero a letto con Liborio, sigaretta dopo lo sfogo, e lui, tanto per vantarsi di qualcosa, come fanno sempre gli uomini, soprattutto se non hanno motivo di vantarsi di ciò che hanno appena fatto, si mette a raccontare del suo lavoro, e della cosa incredibile che ha scoperto indagando su Internet: un pazzo, un vero mostro che nemmeno nei film, e pazzi pure quelli che ha scannato, il mondo sta andando a scatafascio, non ci sono più valori, altro che nei Settanta, lì si combatteva per degli ideali, erano una cazzata ma pur sempre degli ideali, te lo dico io, e invece questi del forum, questi di Acquolina-Net, ma tu non hai un'idea di quel che si scrivono questi, tant'è vero che all'inizio pensavo che fosse uno scherzo, che fossero tutte fantasie, e invece...

E invece è tutto vero.

E invece è tutto terribilmente, splendidamente vero... Ah, quanto la ammiro, professore! Lei non sa come pendeva dalle labbra di Liborio, mentre mi raccontava che, in base a non so quali suoi controlli incrociati, dal 1998 a oggi risultano spariti, svaniti nel nulla ben cinque dei partecipanti al forum...

Sei.

Sei?!

VORREI UN ALTRO APERITIVO DELLA CASA!

Mi tolga una curiosità... Se vuole, eh? Può anche non rispondere, è chiaro - ma di queste sei persone...

Consenzienti.

... Lei non butta via nulla, vero? È a questo che le serve la cella frigorifera dietro la biblioteca? Eh? Non è vero?

Si protende verso di me, febbrile, accesa, innamorata. All'improvviso mi rendo conto di essermi sbagliato: non ho di fronte una fredda, diabolica ricatatrice, bensì - ancora peggio - una penosa perversita, una borghesuccia ficcanaso che si eccita all'idea di qualunque spargimento di sangue, anche se è innocente e consensuale, come accade nel mio hobby. Che schifo. Mi fa schifo, 'sta gente morbosa, ma guarda questa come mi fissa implorante, manca solo che sbavi, nemmeno s'accorge dell'odiato cameriere che mi rimpiazza l'aperitivo e aggiunge stuzzichini, stuzzichini a più strati, ché ormai sul tavolo non c'è più spazio, e poi torna al banco - e allora bevo.

I servizi segreti hanno scattato foto in tutta la sua casa, ma non sono riusciti a penetrare nella cella frigorifera. Professore, me lo dica. Si confidi con la sua migliore amica. CHE COSA C'È DENTRO LA CELLA?

Si calmi. Parli piano. Il cameriere ci ascolta, giusto? Tra l'altro, noto che ha portato degli stuzzichini di tipo nuovo, degli appetitosi vol-au-vent con acciughine arrotolate...

Non ha nulla da temere da Liborio. Garantisco io.

Uh! Tartine al caviale rosso.

I servizi devianti non hanno intenzione di farla arrestare, almeno per adesso. Un caso come il suo se lo tengono di scorta per farlo esplodere al momento giusto. Per coprire qualcos'altro. Che so io, uno scandalo nel governo. Un aumento delle tasse. Ma nel frattempo lei si sarà già messo in salvo, sarà uccel di bosco, avrà cambiato identità, e questo perché? Perché io, la sua migliore amica, la sto avvertendo!

Commovente. Davvero. Il gusto inatteso di queste olive al peperoncino.

Si fida di me, adesso?

Sorseggio, assaporandolo stavolta con spavalda e ironica lentezza, il mio terzo aperitivo. Grazie per le preziose informazioni, signorina. Schiocco le labbra. E adesso, avrebbe la cortesia di dirmi... Acchiappo distrattamente un'altra oliva. ...Cosa vuole in cambio?

Ma come, non l'ha ancora capito? La sua amicizia!

E?

E...

Ah, già, vuol sapere che cosa c'è nella mia cella frigorifera. Bè: esattamente quello che s'immagina, signorina. Dato che le piace tanto immaginarlo. Ma ciò che per lei è così trasgressivo ed eccitante, per me è solo una faticosa necessità, un, diciamo, effetto collaterale del mio hobby, non so se mi spiego.

Perfettamente!

Benissimo. Allora abbiamo finito. Arrivederci.

No! C'è un'altra cosa... Io... È buffo, sto tremando come una ragazzina, ma neppure da ragazzina tremavo così... Io... Mi scusi, ma è da tanto che volevo chiederglielo, io... Lì dentro, nella cella... Vorrei entrarci...

Turismo morboso. Che schifo. Ma certo: così da lì

potrà spedire cartoline a qualche compagnuccia di un corso di yoga!...

No, no, non mi fraintenda, la prego! Non mi prenda per una di quelle... Per una donnicciola a caccia di emozioni forti. Io, lì dentro, non voglio entrarci per guardare. Io, lì dentro, non voglio entrarci intera.

Fa sul serio? È chiaro che non fa sul serio, e glielo dico anche, sbocconcellando un altro vol-au-vent.

E ride, mi ride in faccia. Briciolette sputacchiate di vol-au-vent mi planano tra i capelli. Sono sconvolta, tanto sconvolta dal suo rifiuto sprezzante, ingiusto, immotivato, che con un gesto automatico e imprudente mi porto il bicchiere alla bocca, butto giù un sorso di succo di pomodoro - e così troppo tardi, tossendo e ansimando per il bruciore del pepe in gola, mi accorgo che non è biologico e tantomeno scondito.

Signorina! Sta bene?

Quel fascista. Quel subdolo fascista del cameriere mi ha condito il succo a tradimento! Dal bancone occhieggia verso di me, stolidamente allusivo. Ma io non abbocco alla squallida provocazione, subito mi ricompongo, faccio finta di ignorare la sua avance indiretta oleosa e piccante, mormoro: niente, non è niente, professore, scaramucce col regime. Torniamo alle cose serie. Perché, vede, la mia proposta, la mia offerta, che tanto l'ha fatta ridere - e ciò mi ferisce...

Mi spiace.

È molto seria. Definitiva. Assoluta.

Le credo. O meglio, credo bene che lei lo creda. E sospiro profondamente. Senza offesa, ma persone come lei, signorina... Sono la rovina del nostro ambiente. Persone curiose. Morbose. Dalla fantasia troppo eccitabile. Gente che si accosta al nostro hobby, alla nostra innocente passione, leggendoci dentro chissà cosa: di solito assurde aberrazioni sessuali, o addirittura, come nel suo caso, uno strampalato potenziale sovversivo... Contro il sistema, magari!

Oltre il sistema! Che spiazza, che ribalta il sistema, che lo fagocita dal suo interno!

Ma mi faccia il piacere!... Il sistema non esiste, e anche se esiste non m'interessa, io sono la persona più normale del mondo, che chiede solo di coltivare in santa pace il suo hobby! E anche gli altri, le persone che hanno condiviso il mio hobby, sia pure in forma diversa, in forma passiva... Sei persone semplicissime, normali. Senza grilli per la testa. Un bancario. Un dentista. Un giornalista.

Lo so: e un magazziniere e una portinaia e un tenni-

sta. Io sarò la settimana. Mi metta alla prova. Cosa le costa? Adesso. A casa sua. Su quel tavolo di marmo, davanti alla biblioteca. Sono pronta. Andiamo adesso.

Questa donna è malata. Questa donna ha veramente dei problemi. Per prendere tempo, sorbisco lentamente il fondo del mio terzo aperitivo.

Ci sta pensando. Finalmente ha capito. Finalmente mi prende sul serio. Mentre aspetto la sua risposta, anzi la sua sentenza, qualcosa, una forza segreta, una quinta colonna fascista tra le truppe del mio inconscio, mi spinge irresistibilmente le labbra verso il succo di pomodoro – sarà che in fondo non mi dispiace, l'ammetto, quel provocante pizzicore che mi è rimasto in gola, e subisco, non posso non subire, galleggiante sulla scarlatta unto-grumosità pomodoresca, la seduzione oscena, piccantella, del pepe nero, pepe nero, pepe nero...

Mi spiace. Non tratto donne.

Ma come? E la portinaia?...

Filippa. Per l'appunto. La prima e l'ultima. Non tratto più donne. È una gran perdita di tempo, prima dicono sì, poi dicono no, e quando dicono no magari intendono sì, e quando dicono sì magari intendono no, non si capisce niente, nemmeno con donne semplici come Filippa; alla fine, lì sul tavolo, ho deciso io per lei, è l'unico caso in cui non sono sicuro che l'altra persona fosse consenziente. Ma questo rimanga tra noi.

Io non sono come le altre!

Discorso già sentito.

Vedrà che è vero. Aaah, ma quanto pizzica, 'sto pepe nero...

E poi, detto fuori dai denti, le proprietà organolettiche... Il sapore... La consistenza, ecco, soprattutto la consistenza... Non sono uno scienziato, non so se vale anche per altre specie animali, ma la femmina dell'uomo... Allappa.

Allappa?

Contro il palato... Non riesco a trovare un'altra parola, mi spiace... È quella sensazione porosa, dolciastra, di allappamento del boccone contro il palato, ecco. Difficile trovare il vino da abbinarci. E così si perde quel piacere che è alla base della nostra innocente passione. Si rinvia il consumo di giorno in giorno, di mese in mese. Ho ancora tanta, troppa Filippa da smaltire, nella mia cella frigorifera. Per lei non c'è posto, signorina.

Il pepe nero colando giù per l'apparato digerente mi pizzica, mi stuzzica, mi vellica, mi erotizza insospettabili organi interni. Avvampo. Mi sento sfacciata. Sì. Sudo. Afferro il bordo del tavolo con le mie belle dita convulse, la mia voce è una lingua di fuoco: guardi che lo so! Guardi che si vede lontano un miglio, perché lei vuole solo i maschi! È per via del cazzo!... L'ammetta, professore: le piace friggere il cazzo! E già che l'ho detto, ci prendo gusto e lo ripeto forte, più forte, FRIGGERE IL CAZZO, FRIGGERE IL CAZZO, FRIGGERE IL CAZZO!

Trasecolo. Allibisco. Dal bancone, parimenti basito, giustamente preoccupato per il prestigio del locale, il cameriere ci guarda a bocca aperta. Scatto in piedi e urlo: VORREI UN APERITIVO DELLA CASA! PER FAVORE! UN ALTRO APERITIVO DELLA CASA! Poi mi chino sulla svergognata, mi manca il respiro: lei! Lei!... Gliel'ho già detto!... Le parolacce, le dica a casa sua!... E di nuovo mi accascio sulla sedia, ansimando. Stringo tra le mani un crostino, lo tormento, sento che da un momento all'altro potrei stritolarlo... Capisce niente, lei... Per gente come lei, tutto si riduce al sesso... Morbosi, perversiti... E va bene, d'accordo, una volta l'ho fritto. Ma mentre lo friggevo, ci creda o no, neppure per un istante ho pensato a quell'organo in funzione... nel senso osceno, insomma!... Era il... di Paolino, il bancario. È stato lui a insistere. Ci teneva! Al mio parere di buongustaio, dico. Senza seconde intenzioni. Semplicemente. Perché il nostro hobby è così: semplicità. Buon gusto. E tanta umanità.

E dunque? - l'incalzo, deglutendo un altro sorso vermigliopepato. E dunque: il suo parere da buongustaio?

Lo vede questo crostino? Bè, molto più duro di questo crostino, ma senza la croccantezza. Scivoloso e sgradevolmente insapore. Tecnicamente quasi immangiabile. E infatti non ne mangio più... Quello è il primo pezzo che scarto, sempre – alla faccia delle sue volgari, volgari insinuazioni! Ma come si permette? Ma chi crede di essere? Lei mi cerca, mi viene a disturbare, lei spreca il mio tempo, lei si offre a me per... per... Senza il minimo senso della realtà, poi... Ma si è mai guardata allo specchio? Ma si rende conto di quanto è snella, snella, snella?

Brucio. Brucio. Sono sconvolta. Ogni granello di pepe nero infiltrato nel mio corpo mi masturba sottopelle in centinaia di cerchietti pizzicoranti. Arriva il fascista.

Il cameriere. Col mio quarto aperitivo. Era ora.

Non beva così. Le fa male ubriacarsi.

Uh! La salsa cocktail per i crostini. Grazie.

E basta bere!... Mi ascolti. Mi guardi. Abbia pietà. Lo so che sono troppo magra, lo so che lei non approvava le mie idee... Ma lei è buono, giusto? È molto umano, l'ha detto perfino lei. Anzi, guardi, lei per me incarna la quintessenza dell'umano... La verità. Quello che fa, il suo hobby, è così incredibilmente diretto, sincero, radicale, rivoluzionario... Lei è vero, vero, vero, tanto quanto il sistema, o se preferisce il mondo intero a parte lei è falso, falso, falso!... Mi ascolti. Non beva. Lei ha di fronte a sé una donna infelice. Tutti mi dicono che sono molto bella. Tutti mi dicono che sono molto intelligente. Ma io non ci casco. Non ci sono mai cascata, io, nelle lusinghe del regime. Io mi disprezzo, sa? E mi odio. Più ancora di quanto odio e disprezzo l'ordine mondiale, perché lo so, me lo sento addosso nella carne e nei pensieri, di essere vuota, ignobile, falsa, falsa perfino quando dico che mi odio e mi disprezzo!... E lei beve, s'ingozza di crostini e beve, chissà perché, forse per dimenticarmi, come se io fossi già un ricordo, ma non sono un ricordo, sono qui, presente, viva e disperata - mi tocchi! Mi tocchi!... Scusi... Chiedo scusa, io... Da quando Liborio mi ha parlato di lei... Sono così confusa. Non riesco più a dormire, e quando dormo sogno sempre lei. Sì, lei, professore, ed è sempre lo stesso sogno, nella sua biblioteca. Su quel... Su quel tavolo di marmo, sono sempre lì sopra, sdraiata. Lei non ha la faccia, è chiaro, perché ancora non la conosco, ma so che è buono. Non vedo niente di lei, solo la lama del coltello, è una striscia d'argento puro. Sentirne la punta. Sentirne la punta sulla pelle nuda, mentre mi disegna un piccolo ovale intorno all'ombelico mi dà la prima emozione vera della mia vita, solo adesso mi sento viva, è come venire al mondo. Mi giro verso la sua faccia bianca e piatta e sorrido e dentro al mio sorriso c'è un enorme sì, le dico sì con gli occhi, con la bocca, col cervello, col cuore, con le cavità sterminate del mio corpo nei sogni, perché voglio lei sappia che non ho dubbi, che non sono come le altre, che non voglio l'anestesia, sarò con lei, sarò tutta con lei in quel momento, quando la lama affonderà e mi apparirà il suo volto, buono, bello e generoso, allora urlerò atrocemente ma dentro e senza suono, zitta, mi dirò zitta non lo disturbare, mentre ti svelle l'intestino con la mano senza quanto, muori, muori felice, ma intanto che muori non guardarti morire, con un ultimo slancio vagli più vicino - e alla fine del sogno lei è... Così vicino. Non è mai stato così vicino. E quando mi risveglio, e sono morta, le ho dato una carezza.

Sciacquetta. Frascchetta. Ma dico io. Nemmeno la più sventata delle mie studentesse di filologia romanza ha per la testa sciocchezze del genere... Romanticume da quattro soldi. "Mi svelle l'intestino"... bah! Ma lei ha un'idea di cosa sta parlando? Lei sa la fatica che ci vorrebbe?... E da un corpo ancora vivo, poi... Ma cosa glielo spiego a fare? Lei cerca solo la perversione, il sadismo, la crudeltà,

s'immagina tutto a misura della sua mente malata, lei è una matta da manuale, quella che s'innamora del mostro, ma io non sono un mostro, sono normale, nor-ma-le, capito?... Normale con un hobby. E non faccia sì-sì con la testa, che tanto lei non capisce mai niente! E finisca il suo succo! Ha un bel coraggio, lei. Viene a proporsi per... per... E non mangia mai niente, non beve mai niente. Altro che snella, lei è secca come una prugna nel deserto. Li conosco i tipi come lei. Vegetariani! E anche peggio. Scommetto che lei va a un corso di yoga, e anche se non ci va è come se ci andasse. Lei tutte le mattine si compra uno yogurt e poi neppure lo mangia. E si riempie la casa d'insalata. Scondita, naturalmente. Tutto scondito. Tutto senza grassi. Oppure di soia. Latte di soia, bistecca di soia, maionese di soia, salame di soia, piselli di soia, saint-honoré di soia, soia di soia, tutto perché la soia non sa di niente! Secondo me la soia non esiste, è soltanto una scusa per far finta di mangiare! E a forza di non mangiare, e di bere acqua depurata, si diventa come lei. Col sangue incolore. Con la carne insapore. Sempre se c'è ancora sangue. Sempre se c'è ancora carne. La portinaia allappa, ma almeno è di carne. Lei di cos'è fatta? Di quel po' di fiato che le gira in testa, che negli interstizi tra pelle e ossa la devasta con folate di pensieri morbosi e scemi... Zitta. Se lo risparmi, il suo fiato. Non lo voglio. Non voglio niente da lei. Non la sua pelle, tirata a lustro con creme vegetali, né quelle ossa, così fragili e amare che a pestarle e mischiarle al suo mangime, perfino un cane le disputa!

Allora... è un no?

Gravemente, con un gesto sobrio e solenne, le do conferma. Mi spiace di averla forse offesa, ho esagerato, forse, ma almeno le ho tolto ogni illusione. La donna trema visibilmente. Somiglia a un uccellino in agonia. Si aggrappa al suo bicchiere ancora pieno a metà, balbetta un lamento sconnesso e d'improvviso

In faccia. Gliel'ho scagliato in faccia

Il succo di pomodoro, e l'olio e il pepe, e sulla camicia, ho la faccia e la camicia sporche come di sangue in un film dell'orrore di bassa lega, e lei mi guarda per nulla pentita e s'alza e

Pepe nero, pepe nero, penso

Se ne va, forse, se ne è andata, spero, e invece

M'incendia dentro il pepe nero e mi guida al bersaglio grosso

Alle mie spalle, all'altezza del bancone, avverto degli inconfondibili rumori

Bersaglio immobile immutabile turgido fascista

D'apertura di cerniere e frizione di corpi

Dardeggio e mulinello con la lingua rovente pizzicante

Decido di non voltarmi, di non guardare, di far finta di niente. Davanti a me, ancora un po' d'aperitivo e un paesaggio di rovine: noccioli d'oliva, stuzzicadenti piegati, chiazze d'olio e salse varie. Lentamente, goffamente, mi pulisco il volto con un tovagliolo di carta. Mi sopraffà una nausea vaga, una velleità di vomitare senza lo straccio di un conato. Intanto, alle mie spalle, dallo sfregamento al mugolio il passo è breve

Lingua gola dita fica pizzicoranti vellicanti vellicate

Dal mugolio all'ansimo alternato profondo, tutto secondo copione – sono ubriaco, sono ubriaco, penso, mai più aperitivi della casa e soprattutto mai più stuzzichini, nemmeno la parola, nemmeno più pensarla, che poi lo so come va a finire, e alla fine infatti eccomi qua, gonfio e stordito, inchiodato dalla nausea alla mia sedia, ad ascoltare 'sti due che...

Piiiiizzica... Stuuuuzzzica... Velllllica...

Meglio così, però. Penso: meglio, meglio, meglio che lei si consoli con il cameriere. Del resto, l'avevo intuito fin dall'inizio, che erano fatti l'uno per l'altra... Adesso mi resta solo da alzarmi e uscire, discretamente, signorilmente, per così dire in punta di piedi, sempre se riuscirò a mantenere l'equilibrio, anche perché mi sento un po' oscillare, sì, sarà la nausea, anzi no, non sono io che oscillo, ma la sedia sotto di me, ma il tavolo davanti a me, il bancone dietro di me, i muri intorno a me, oscillanti, scossi, al ritmo dei colpi furiosi tra i lombi di quei due, sempre più forti, sempre più serrati, troppo, ho lo stomaco in subbuglio, la testa che mi implode, un vomito viola che m'attraversa, un mal di mare da propagazione d'orgasmo, basta, basta, imploro con voce soffocata, finché mi salva quell'urlo

PEPE NERO!

Disumano, come il silenzio che segue. Un tonfo sordo. E poi di nuovo la calma, nulla più si muove, non si sente nemmeno un respiro. Devo farlo.

AUTOPRESENTAZIONE

HAPPY HOUR con il cannibale

Marzo 2001, Rotenburg, Germania. Bernd-Jürgen Brandes, ingegnere informatico di Berlino, va a casa di Armin Meiwes, conosciuto pochi mesi prima su Internet, in una *chat room* di appassionati di cannibalismo. Entrambi sono decisi a realizzare le rispettive morbide fantasie: divorare (Meiwes), essere divorato (Brandes). L'orribile uccisione di Brandes viene ripresa in un video da Meiwes stesso, che sarà scoperto solo dopo oltre un anno. Nella sua abitazione si ritroveranno, oltre al video, parti del corpo della vittima non ancora consumate e conservate in *freezer*. Un'eccezionale attenzione dei media si concentrerà sui due processi a Meiwes, non solo per l'ovvio *appeal* macabro della vicenda, ma perché si tratta di un caso giuridico senza precedenti. Condannato in prima istanza a soli otto anni e mezzo di carcere, per via del consenso di Brandes e dell'inesistenza in Germania di una legge contro il cannibalismo, Meiwes subirà una sentenza d'ergastolo alla fine del processo d'appello, chiuso nell'aprile 2006. Almeno quattro film ispirati alla vicenda del "cannibale di Rotenburg" sono già stati prodotti. Non sappiamo se darà seguito al dichiarato proposito di scrivere e far pubblicare le sue memorie. Cosa c'entra questa storia terribile - che certo non sarei in grado di riprodurre fedelmente in un testo teatrale - con la moda dell'*happy hour* nei locali milanesi, il caldo da record dell'estate del 2003, la filologia romanza, i servizi segreti deviati, l'orientamento politico dei camerieri, le proprietà afrodisiache del succo di pomodoro condito, nonché le burle di un professore molesto di nome Copellotti? Lo scoprirete, se avrete un po' di pazienza, leggendo *Tre*. Si tratta di una commedia senza didascalie, ove si sovrappongono in un unico flusso verbale narrazione, dialoghi e pensieri di personaggi spettrali e grotteschi, lasciando alla regia e agli attori il massimo margine di manovra per l'invenzione scenica. Poco contano le buone intenzioni, quando si scrive. Comunque, scrivendo *Tre* la mia buona intenzione era questa: realizzare una fantasiosa, ma non gratuita esplorazione della libertà disperante che tutti ci imprigiona - libertà di consumare o essere consumati, di divorare o essere divorati. *Renato Gabrielli*

Lentamente, mi volto verso il bancone. La donna è in piedi, slanciata, elegante, fiera, come nuova. Mi guarda, aspettava il mio sguardo. Non è mai stata così bella. Regge tra le mani una vistosa coppa d'ottone, il trofeo Beppe Giraldo. Ai suoi piedi, con la fronte spaccata e gli occhi senza vita (dai quali infatti capisco che è morto), giace il cameriere.

Novantacinque chili circa. Corporatura robusta. Aspetto sano. Età presunta, trent'anni.

Lo vedo. L'ammiro. Mi avvicino. Un esemplare perfetto. Il giusto equilibrio tra muscolatura e grasso. Più gustoso perfino del tennista, ci scommetto. E ammiro la dedizione estrema, inattesa, di questa donna capace di realizzare i miei desideri prima ancora che li esprima a me stesso; lo so, lo sento, non c'è bisogno che me lo dica:

L'ho fatto per te.

L'ha fatto per me. Dal suo corpo fragile, dolce e gentile ha tirato fuori per me, soltanto per me, un'energia da lancia-trice del peso o del disco, polacca, o ucraina, o comunque insomma da campionessa dell'est, perché se no non si spiega, con un trofeo d'ottone, in fondo piuttosto leggero...

Bel colpo, eh? Nel punto giusto. Tanto la testa non serve! Neanche prima serviva un granché...

E sorride, con l'ironia soave degli angeli.

Posso chiederti una cosa?... Vorrei esserti accanto, quando la stacchi. E anche quando stacchi... E in cucina ho tanti piccoli segreti!... Anche tu avrai i tuoi, ne sono certa. Dobbiamo imparare a conoscerci, a scambiarci i nostri piccoli segreti, in un rapporto la fiducia è tutto. La complicità. Mio caro... Perché mi guardi così? Hai bevuto un po' troppo, eh?... Per forza, sei buono ma sei tanto solo! Eri tanto solo. Ora non più. Faremo insieme la spesa, sceglierò le spezie giuste, bisticceremo sui vini da abbinare!

Che donna, penso. Che donna.

Sai, ci ho ripensato. Avevi ragione tu, tesoro. Ero una pazza, una presuntuosa, a volere... Io di persona! Figuriamoci! Adesso so qual è il mio posto. Adesso so che la mia carne allappa. Sempre se c'è da qualche parte, la mia carne, dico.

Si che c'è, è anche molto bella, scusa se prima ho detto cose...

Ssst! Silenzio! Non ti scusare!... Ricorda: non devi scusarti con me, non farlo mai più. Non voglio da te le cortesie dei mezzi uomini che affollano il mondo e messi tutti assieme non fanno un uomo intero. Io

da te voglio una cosa soltanto. Fammi il dono di essere sempre quel che sei.

Il suo volto mentre si accosta al mio perde i lineamenti, diventa pura luce, e sento – voce che sgorga dal fondo di un'anima fusionalmente nostra:

Ti amo.

Ma mentre sto per baciarla, mi accorgo con angoscia che la donna per adeguarsi alla mia altezza è salita sul cameriere, conficcando nello stomaco ancora caldo i tacchi delle sue scarpette – il che certo non mi scandalizza, ma mi ricorda che, anche se è agosto e con quest'afa tutto si muove più piano compresa la polizia, insomma, mi sembra ci sia una legge che dice che non si può ammazzare qualcuno, soprattutto se non è consenziente, e per queste cose qualche volta si finisce in prigione, e dunque, e dunque...

Caro, ma che cos'hai?

Il morto. Il morto. Cosa facciamo col morto?

Lo portiamo a casa tua, no?... Poi si stacca la testa e...

Questo lo so. Voglio dire... Scendi da lì sopra, dai. Cosa facciamo adesso? Come lo portiamo fin là? Lo trasciniamo per strada? La polizia...

Tesoro... Per questo ti sei fatto così pallido... Hai ragione, dovevo dirtelo prima. Io non sono a piedi. Sono venuta in macchina, e per fortuna che ho preso quella di Liborio!

Sto per dire: e allora? - ma mi fermo. Questa donna che mi capisce, ed è in assoluto la prima al mondo, per capirmi dev'essere davvero molto intelligente. E in effetti, a pensarci bene... Geniale! I servizi! I servizi segreti...

Deviate!

Su una macchina dei servizi deviate, un cadavere è normale, nessuno ci fa caso, ai posti di blocco lo fanno passare, anzi è segno d'efficienza!... Sì!... Nella stradina sul retro del bar, lontano da occhi indiscreti, caricheremo il corpo sulla macchina dei servizi, e saremo salvi!... Che piano, amore mio! Vorrei abbracciarla, ma già è volata via a prendere la macchina, secondo i miei calcoli arriverà sul retro in meno di cinque minuti e devo fare in fretta e questo morto pesa, sono solo pochi metri dal bancone alla porta di servizio, ma sembrano eterni, lo lascino per le ascelle mentre lo stomaco in subbuglio torna a farsi sentire, quattro aperitivi, sedici porzioni di stuzzichini, è già tanto se mi reggo in piedi, da dove traggio questa forza, è forse l'amore?, da dove

traggo la forza per non vomitare?, sono quasi alla porta, piegato in due, il morto sembra aumentare di peso; ma appena attraverso la soglia, dal bar alla strada, dal fresco intollerabilmente finto al caldo insopportabilmente vero, ecco che il morto si fa leggero, come se non fosse morto, come se non fosse mai esistito, c'è solo una strada deserta in pieno agosto, nessun cadavere, nessuna macchina dei servizi, nessuna donna, eccomi qui a mani vuote, a testa vuota nel caldo, senza più alcuna sensazione, neppure quella di voler vomitare, e poi ovviamente non c'è neppure più il caldo, né la strada, né il bar, ma io, soltanto io, con fuori questo bianco abbagliante che neppure è follia, con dentro questo vuoto angosciante che neppure è l'inferno, e tra il fuori e il dentro questi pensieri, pensieri infiniti, infinite varianti di uno soltanto: almeno ci fosse un dio, gli chiederei di annientarmi. Ma ecco la voce

Ti amo.

Che torna

Ti amo

E non so più se è un ricordo, un sogno, l'eco di una storia immaginata

Ti amo, ti amo

Ripete la donna, così dolcemente che riascolto nell'inganno, ci credo un'altra volta

Ti amo

Che valga la pena

Ti amo

Un'altra volta sperare, un'altra volta sentirsi vivi

Ti amo, ti amo

Un'altra volta, feroce, questa fame.

Per saperne di più

Tre - Una storia d'amore, di Renato Gabrielli, regia di Sabrina Sinatti, co-prodotto dalla Compagnia Lombardi-Tiezzi e pianozero tre teatro in collaborazione con PiM-Spazioscenico, andrà in scena al PiM di Milano dall'8 al 18 maggio 2008. Prenotazioni: tel. 02.55196240 o 02.54102612, www.pimpazioscenico.it Prezzo dei biglietti: 10/8 euro + 2 euro di tessera associativa.

TEATRO SCIENTIFICO 2007-2008

UNA VEDOVA POCO SCALTRA
di Paolo Puppa, regia di Luca Caserta
con Jana Balkan, Isabella Caserta, Maurizio Perugini

LA PASSIONE - HUMANA VIA CRUCIS
di Maricla Boggio, regia di Luca Caserta

ALBE TRE
di Paolo Puppa, regia di Walter Manfré
con Isabella Caserta e Roberto Vandelli

LA BISBETICA NON DOMATA
testo e regia di Luca Caserta

ADDIO AMORE (BEATRICE CENCI)
di Franco Cuomo, regia di Walter Manfré

**L'INCREDIBILE VIAGGIO
DELLA PRINCIPESSA ROLANDA**
testo e regia di Luca Caserta

IL VOLTO VELATO
di Maricla Boggio, regia di Walter Manfré

Teatro Scientifico - Teatro/Laboratorio
via T. da Vico 9 - 37123 Verona - tel/fax 045 8031321
teatroscientifico@libero.it - www.teatroscientifico.com

TEATRO DI PISA STAGIONE LIRICA 2007/2008 Pisa, Teatro Verdi

13 e 14 ottobre 2007

Gioachino Rossini

L'ITALIANA IN ALGERI

direttore Alessandro Pinzanti

regia Toni Servillo, ripresa da Marinella Anacleto

allestimento del Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence

in coproduzione con il Grand Théâtre de Luxembourg e il Teatro Nacional de São Carlos de Lisbonne
ripresa italiana ottobre 2007; coproduzione Teatro di Pisa e Teatro del Giglio di Lucca
in collaborazione con Orchestra della Toscana

24 e 25 novembre 2007

Giacomo Puccini

IL TRITICO

direttore Aldo Sissilo

regia Cristina Pezzoli

nuovo allestimento della Fondazione Teatro Comunale di Modena

in coproduzione con Teatro del Giglio di Lucca, Teatro Alighieri di Ravenna, Teatro di Pisa,
Teatro "C. Goldoni" di Livorno, Teatro Comunale e Auditorium di Bolzano

22 dicembre 2007

Domenica Cimarosa

IL RITORNO DI DON CALANDRINO

direttore Riccardo Muti

regia Ruggero Cappuccino

coproduzione Festival di Pentecoste di Salisburgo e Ravenna Festival

5 e 6 febbraio 2008

(5 febbraio: in abbonamento nella Stagione dei Concerti della Normale)

Progetto LTL Opera Studio

Christoph Willibald Gluck

PARIDE ED ELENA

direttore Filippo Maria Bressan

regia Fabrizio Monteverde

nuovo allestimento del Teatro di Pisa, in coproduzione con

Teatro Goldoni di Livorno, Teatro del Giglio di Lucca, Opera Royal de Wallonie di Liegi,

16 e 17 febbraio 2008

Giacomo Puccini

LA BOHEME

direttore Marzio Conti

regia Aldo Tarabella

nuovo allestimento del Teatro del Giglio di Lucca, in coproduzione con

Teatro "C. Goldoni" di Livorno, Teatro di Pisa, Teatro Alighieri di Ravenna

Biglietti in vendita dal 3 ottobre 2007 (telefonicamente dal 1 ottobre)
per informazioni: Teatro di Pisa, via Palestro 40, Pisa - tel 050 941 111
www.teatrodipisa.it

Il Botteghino del Teatro Verdi è punto vendita del circuito GreenTicket <http://www.greenicket.it/>



teatro libero
incontroazione
TEATRO STABILE D'INNOVAZIONE DELLA SICILIA

dal 10 al 13 ottobre 2007

**histoire amère
d'une douce frônesie**
di L. Boute, C. Le Roy, M. Pallandro, A. Warratto
C.I.E. PRET A PORTER, TOULOUSE

dal 24 al 28 ottobre

hilda
di Marie N'Diaye, regia Beno Mazzoni
TEATRO LIBERO, PALERMO

2 e 3 novembre 2007

morire! dal ridere
di Gianfranco Pedullà e Nicole Rignani
TEATRO POPOLARE D'ARTE, AREZZO

dal 14 al 17 novembre

casa di bernarda
di Caroline de la Calle Casanova
COMPAGNIA BABYGANG, MILANO

dal 28 novembre all'1 dicembre

la kitchen
di Katarzyna Gdaniec e Marco Cantalupo
C.I.E. LINGA, SVIZZERA

dal 12 al 15 dicembre

meme pas seul
di Christine Bastin & Thomas Lebrun
LA FOLIA/ C.I.E. CHRISTINE BASTIN, FRANCIA

dal 9 al 12 gennaio 2008

canti di pietra
di Enza Lauricella
COMP. ENZA LAURICELLA
TEATRO LIBERO, PALERMO

dal 16 al 19 gennaio 2008

'nta ll'aria
di Tino Caspanello
PUBBLICO INCANTO, MESSINA
TEATRO LIBERO, PALERMO

dal 6 al 9 febbraio 2008

1989 - crolli
di Serena Simiagaglia
A.T.I.R., MILANO

15 e 16 febbraio

romeo e giulietta,
s'ocatura del corpi
di Roberto Zappalà
COMPAGNIA ZAPPALÀ DANZA, CATANIA

dal 12 al 15 marzo

la chambre blanche
di Ginette Laurin
O VERTIGO, MONTRÉAL

dal 9 al 13 aprile

**la commedia degli
errori**
da W. Shakespeare • di Lia Chiappara
TEATRO LIBERO, PALERMO

9 e 10 maggio

il gabbiano
di Anton Chekov - versione di Martin Crimp
direzione Sandro Mabbellini
IL BATTELLO EBBRO - ARMUNIA, FIRENZE

dal 14 al 17 maggio

polvere di rugiada
di Cristina Castrollo
TEATRO DELLE RADICI, SVIZZERA

stagione internazionale
TEATRO DANZA MUSICA NUOVO CIRCO

07/08

info> Piazza Marina • tel. 0916174040 • www.teatroliberopalermo.it • info@teatroliberopalermo.it



HYSTRIO

non hai voglia di fare la fila alla posta?
non hai tempo di cercare una libreria Feltrinelli?
non ti fidi a spedirci un assegno?
abbonati on line

basta un
CLIC

L'abbonamento annuale
a Hystrio costa:
Italia 30 euro -
Estero 45 euro -

Puoi effettuare il pagamento anche con:
- un versamento su c/c postale n. 40692204
intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione
della cultura teatrale
via Volturmo 44, 20124 Milano.

(ricordati di inserire nel bollettino di versamento
l'indirizzo dell'abbonato e di inviare la ricevuta
al fax n. 02.45409483)

- un assegno bancario non
trasferibile da inviare alla redazione: Via
Olona 17, 20123 Milano
Info: tel. 02.400.73.256

www.hystrio.it

la società teatrale notiziario

a cura di Roberto Rizzente



Donnellan (*Andromaque*, To), Gábor Zsámbéki (*L'ultima sera del Carnevale*, To), Ricardo Pais, (*O saque*, To) Georges Lauvavant (*Play Strindberg*, To), Roger Planchon (*Oedipe 2007 a Colone*, To), Stéphane Braunschweig (*Vestire gli ignudi*, To) e Alexandru Darie (*Peccato fosse puttana*, To), le novità Valery Fokin (*Il revisore*, Mi), Staffan Valdemar Holm (*Macbeth*, To), Dimiter Gotscheff (*I persiani*, To), Urs Troller (*Medea*, To), Gabor Tompa (*Long Friday*, To - **foto in apertura**), e il ritorno di Ute Lemper (Mi). Carenti sul piano delle ospitalità internazionali, lo Stabile di **Genova** (www.teatrostabilegenova.it) e quello di **Brescia** (www.ctbteatrostabile.it) registrano comunque incoraggianti segnali di vitalità, con la fecondità produttiva (*La famiglia dell'antiquario*, *India*, *L'agente segreto*, *Polvere alla polvere*), la sperimentazione di nuovi linguaggi (Festival della Scienza) e l'apertura alla drammaturgia contemporanea del primo (*Ingannati*, *Daewoo*, *Mojo*, *Time of darkness*, *Tre stelle sopra il baldacchino*), l'incentivo alla ricerca (le co-produzioni con Danio Manfredini e Le Belle Bandiere) e la capillare distribuzione sul territorio del secondo (la XIII rassegna Pressione Bassa). Abbastanza variegato ci appare il panorama nel Triveneto: se lo **Stabile del Veneto** (www.teatrostabileveneto.it) sembra prediligere il ruolo di custode della tradizione, con De Fusco a cimentarsi nella drammaturgia antica (*Elettra*, in co-produzione con lo Stabile di Catania) e l'omaggio a Goldoni (*La famiglia dell'antiquario*, *Sior Toderò Brontolon*) e alla cultura veneta (*Quando al paese mezzogiorno sona*), l'eclettismo dello **Stabile del Friuli Venezia Giulia** (www.ilrossetti.com), con le sezioni dedicate alla prosa (*I due gemelli veneziani* di Calenda), altri percorsi (le nuove produzioni *Il maestro* e *Cicogno* e *Indemoniate*), il musical e la danza, dovrebbe garantire allo spettatore una visione a 360 gradi, con un occhio rivolto alle produzioni locali del Teatro Club di Udine e degli Artisti Associati di Gorizia.

STABILI, dopo le nomine la routine?

di Roberto Rizzente

Dopo l'abbuffata di festival estivi, i teatri stabili affilano le armi per la nuova stagione. Archivate le (poche) novità del momento, smaltita l'euforia per le nomine dei nuovi direttori, la programmazione sembra rientrare, tuttavia, nei ranghi della normalità. Latitano le ospitalità internazionali, eccetto un paio di lodevoli eccezioni (Torino, Milano), e il numero delle riprese supera in larga misura quello delle nuove produzioni. In questo contesto, suona gradita l'apertura alla nuova drammaturgia (Erba, Massini, Scimone, Galceran, Farquhar), il ritorno sulla scena di autori poco frequentati (Tolstoj, Tabori), le *mises en espaces* riservate alle Scuole di Teatro (Milano, Genova), e l'ospitalità di maestri - Manfredini, Delbono, Motus, Teatro delle Albe, Teatro della Valdoca - spesso esclusi dalle politiche degli Stabili.

NORD

Puntuali, tornano il Festival del Teatro d'Europa, organizzato dal **Piccolo Teatro** (www.piccoloteatro.org), e l'Utefest di **Torino** (www.teatrostabiletorino.it). Scorrendo i cartelloni dei due Stabili, saltano all'occhio, accanto alle riconferme di Peter Brook (*Beckett/Brook-Fragments*, Mi), Lev Dodin (*King Lear*, To; *Vita e destino*, Mi), Declan

Donnellan (*Andromaque*, To), Gábor Zsámbéki (*L'ultima sera del Carnevale*, To), Ricardo Pais, (*O saque*, To) Georges Lauvavant (*Play Strindberg*, To), Roger Planchon (*Oedipe 2007 a Colone*, To), Stéphane Braunschweig (*Vestire gli ignudi*, To) e Alexandru Darie (*Peccato fosse puttana*, To), le novità Valery Fokin (*Il revisore*, Mi), Staffan Valdemar Holm (*Macbeth*, To), Dimiter Gotscheff (*I persiani*, To), Urs Troller (*Medea*, To), Gabor Tompa (*Long Friday*, To - **foto in apertura**), e il ritorno di Ute Lemper (Mi). Carenti sul piano delle ospitalità internazionali, lo Stabile di **Genova** (www.teatrostabilegenova.it) e quello di **Brescia** (www.ctbteatrostabile.it) registrano comunque incoraggianti segnali di vitalità, con la fecondità produttiva (*La famiglia dell'antiquario*, *India*, *L'agente segreto*, *Polvere alla polvere*), la sperimentazione di nuovi linguaggi (Festival della Scienza) e l'apertura alla drammaturgia contemporanea del primo (*Ingannati*, *Daewoo*, *Mojo*, *Time of darkness*, *Tre stelle sopra il baldacchino*), l'incentivo alla ricerca (le co-produzioni con Danio Manfredini e Le Belle Bandiere) e la capillare distribuzione sul territorio del secondo (la XIII rassegna Pressione Bassa). Abbastanza variegato ci appare il panorama nel Triveneto: se lo **Stabile del Veneto** (www.teatrostabileveneto.it) sembra prediligere il ruolo di custode della tradizione, con De Fusco a cimentarsi nella drammaturgia antica (*Elettra*, in co-produzione con lo Stabile di Catania) e l'omaggio a Goldoni (*La famiglia dell'antiquario*, *Sior Toderò Brontolon*) e alla cultura veneta (*Quando al paese mezzogiorno sona*), l'eclettismo dello **Stabile del Friuli Venezia Giulia** (www.ilrossetti.com), con le sezioni dedicate alla prosa (*I due gemelli veneziani* di Calenda), altri percorsi (le nuove produzioni *Il maestro* e *Cicogno* e *Indemoniate*), il musical e la danza, dovrebbe garantire allo spettatore una visione a 360 gradi, con un occhio rivolto alle produzioni locali del Teatro Club di Udine e degli Artisti Associati di Gorizia. Geograficamente più defilato, lo **Stabile di Bolzano** (www.teatro-bolzano.it) continua la coraggiosa rassegna "Altri percorsi", quest'anno incentrata sul tema del lavoro (*Bottegai* di Chiti, *Muratori* di Erba, *L'arte e la maniera di abbordare il proprio capoufficio per chiederli un aumento*, con Rita Maffei e *Appunti per un film sulla lotta di classe* di Ascanio Celestini), senza trascurare la produzione, con l'omaggio a Goldoni de *Il teatro comico*, il fantasioso *La leggenda del Regno dei Fanes*, diretto da Paolo Bonaldi, e *Sinigo - L'acqua ci correva dietro* di Andrea Rossi.

CENTRO-SUD

La co-produzione col Biondo di Palermo del nuovo lavoro di Nekrosius, *Anna Karenina*, che prosegue la collaborazione iniziata con *Faust*, è forse l'evento più eclatante nel cartellone proposto da **Emilia Romagna Teatro** (www.emiliaromagnateatro.com), peraltro ricco di scambi con i nomi tutelari della ricerca (Manfredini, Delbono, accanto a Castri, Bruni e De Capitani). In Toscana, non delude la recente nomina di Federico Tiezzi alla guida del **Metastasio di Prato** (www.metastasio.net): la scelta di affidare due produzioni a Marco Baliani (*La pelle*) e alle Belle Bandiere (*Santa Giovanna dei Macelli*), e di inaugurare la stagione con un testo poco frequentato come *Molly Sweeney* di Brian Friel, sembra confermare la raggiunta autonomia dello Stabile rispetto al vicino network fiorentino, targato Eti. Piccoli ma ben radicati nel territorio, gli Stabili delle **Marche** (www.stabilemarche.it), **Umbria** (www.teatrostabile.umbria.it) e **Abruzzo** (www.teatrostabile.abruzzo.it) concentrano gli sforzi produttivi su un pugno di artisti di riferimento, rispettivamente, Carlo Cecchi (*Sik Sik*, *l'artefice magico* di De Filippo e *I*

drammoletti di Bernhard), Antonio Latella (*Pericle e Moby Dick*) e Alessandro Gassman (*La parola ai giurati* di Reginald Rose), mentre il **Teatro di Roma** (www.teatrodiroma.net) sfrutta le potenzialità del Teatro India e del Ridotto per variegare la proposta, affiancando alle grandi ospitalità coraggiose incursioni nel teatro di ricerca (la produzione di *Qui comincia la sventura del signor Bonaventura* di Marco Baliani, l'ospitalità di Motus, Vasilicò, Cappuccio, Teatro i e Teatro della Valdoca). A Sud, è Napoli a confermarsi la città teatralmente più vivace, con il Prologo alla Festa del Teatro, che a metà ottobre ha inaugurato la stagione, e la versatilità produttiva del **Mercadante di Napoli** (www.teatrostabilenapoli.it), forse lo Stabile più dinamico d'Italia, attivo tanto sul versante dei classici (*Maria Stuart* di Andrea De Rosa) quanto su quello della ricerca (*India*, regia di Alfonso Santagata) e della realtà partenopea contemporanea (la produzione di *Tre/Terzi* degli emergenti De Silva, Parrella e Pascale, e *Gomorra* di Saviano e Gelardi, accanto ad *Alidoro* e *Le doglianze degli attori a maschera*, diretti, rispettivamente, da Arturo Cirillo ed Enzo Moscato). In Sicilia, il **Biondo di Palermo** (www.teatrobiondo.it) e lo **Stabile di Catania** (www.teatrostabilecatania.it) animano l'asfittico panorama insulare con alcune interessanti novità (*Elettra*, *Anna Karenina*, *Nathan il saggio*), senza trascurare il confronto col territorio (Davide Enia, *I capitoli dell'infanzia* al Biondo; *Terra matta* e *'U Ciclopu*, regia, rispettivamente, di Lamberto Puggelli e Vincenzo Pirrotta a Catania). ■

SCHMIDT ALLA PAOLO GRASSI - Sarà il regista e drammaturgo Maurizio Schmidt a succedere a Massimo Navone alla direzione della Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano. Classe 1955, Schmidt alterna l'attività di attore e regista teatrale - allievo della scuola del Piccolo, è stato aiuto-regista di Andrée Ruth Shammah, Franco Parenti, Giorgio Gaber e Peter Stein - con quella di drammaturgo, per la quale ha vinto il Premio Candoni Arta Terme '85 e il Prix Suisse Zurich '88 con *Cristoforo Colombo - Elogio a chi in America ci va sbagliando strada*. Da 18 anni in forza alla Paolo Grassi come insegnante, Schmidt ha già ricoperto, in passato, il ruolo di coordinatore del corso attori.

NASCE TEATRI POSSIBILI LIGURIA - Prende il via ufficialmente Teatri Possibili Liguria, un network di progetti culturali e teatrali, nato dall'incontro tra Corrado d'Elia e Sergio Maifredi. Sei i progetti in cantiere: "L'officina dei sogni possibili", un ciclo di incontri e workshop presso la redazione della webzine Mentelocale con Giuseppe Manfredi, Renato Gabrielli, Elisabetta Pozzi, Antonio Calbi, Ugo Maria Morosi, Jeans Hillje, Stefano Ricci e Gianni Forte, Biljana Srbijanovic e Serena Sinigaglia; due corsi di avvicinamento al teatro a Genova e Finale Ligure; "Le letture a Palazzo", a partire da aprile nei palazzi storici di Genova; l'indagine

interattiva sulle derive della teatralità "Da Epidauro a Second Life", ideata da Sergio Maifredi, Anna Maria d'Ursi e Vincenzo Tagliasco; la produzione di *Vero West* di Sam Shepard, con Corrado d'Elia, Jurij Ferrini e la regia di Sergio Maifredi; e il progetto "Viaggio in Liguria", articolato in uno spettacolo, *Viaggiatori viaggianti*, e un doppio itinerario, per terra ("La Liguria via terra") e per mare ("La Liguria via mare"). Info: liguria@teatripossibili.org, www.teatripossibili.it.

AL VIA IL TEATRO NUOVO DI VICENZA - In occasione della consegna, lo scorso settembre, dei Premi Eti, il sindaco Hullweck ha annunciato che il Teatro Nuovo di Vicenza sarà inaugurato il 10 dicembre 2007. Giunge così a conclusione un'avventura iniziata oltre 60 anni fa, quando la distruzione, durante la Seconda guerra mondiale, del Teatro Verdi e dell'Eretero rese necessaria la costruzione di un nuovo polo cittadino. La struttura, sita di fronte alle mura di viale Mazzini, comprendente 900 posti nella sala principale e 400 nel ridotto polifunzionale, verrà gestita fino al 2050 da una Fondazione, il cui consiglio d'amministrazione sarà composto dai rappresentanti dei quattro Enti coinvolti (Comune, Regione, Banca Popolare di Vicenza, Associazione Industriali) e presieduto dal Sindaco di Vicenza.

TAM TAM CASSANO - Dopo le prime due edizioni svoltesi a Riace, in provincia di Reggio Calabria, la manifestazione promossa da "Les Enfants Terribles" sbarca quest'anno a Cassano Jonio, in provincia di Cosenza (26 agosto - 8 settembre). L'iniziativa, che vede come direttore artistico Francesco Marino, ha confermato il successo della passata edizione, portando in Calabria numerosi giovani che hanno seguito una serie di laboratori interdisciplinari su Goldoni, sul lavoro dell'attore davanti alla macchina da presa, sulla drammaturgia e sull'uso della voce. E poi, come ogni anno, spazio anche ai laboratori musicali, oltre che all'arte, con la mostra di foto e installazioni intitolata

"Confini" (così come questa terza edizione della manifestazione). E ancora, gli spettacoli, parte integrante del progetto, che si inseriscono nella linea di Tam Tam, ovvero ricerca, formazione, incontro di linguaggi: dai concerti, al "cantastorie" Nino Racco, a testi come *La guerra di Troia non si farà*, messo in scena dallo stesso Marino, a *Statale 106* di Giuseppe Argirò, fino a *Cirano* di e con Michele Santeramo. Infine, gli incontri, altro momento importante di interazione e crescita: come la tavola rotonda sul tema "Metodologie nel percorso di formazione dell'attore", con la partecipazione di critici, docenti e registi. Nel segno di un sud sempre più protagonista del mondo teatrale. P.A.

FESTA DEL TEATRO - Dopo il buon successo della scorsa edizione ritorna anche quest'anno la Festa del Teatro (26-28 ottobre). Promossa dagli Assessorati alla Cultura della Provincia di Milano, Comune di Milano, Regione Lombardia, e dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, in collaborazione con Agis Lombardia, la festa presenta oltre 200 spettacoli a ingresso libero o a prezzo ridotto (3 €), coinvolgendo 45 teatri di Milano, Monza, Sesto San Giovanni e Assago. Info: www.lombardiaspettacolo.com.

STORIE INTERROTTE - *Storie Interrotte - il Sud che ha fatto l'Italia*, ospitato all'Auditorium di Roma dal 14 al 23 settembre e poi, in parte, dal Teatro dei Rozzi di

Proietti vs Costanzo

La battaglia del Brancaccio

La battaglia è cominciata a luglio, quando Gigi Proietti (foto sotto) viene sollevato dall'incarico di direttore artistico del Teatro Brancaccio di Roma, ruolo che l'attore ricopre dal 2001. Al suo posto viene imposto Maurizio Costanzo. La notizia provoca un'immediata sollevazione popolare: gli abbonati del Brancaccio accorrono nel foyer a firmare petizioni per Proietti, a portare sostegno e solidarietà. Anche perché i toni usati dai due protagonisti scaldano gli animi: «Costanzo è l'avversario culturale - tuona Proietti - farà spettacoli con Platinette e Calissano!». «Non c'è né scippo, né complotto», risponde Costanzo. Poi, dopo una settimana di bagarre mediatiche, Costanzo annuncia di voler rinunciare alla direzione del teatro. Gli animi si placano, la tensione si stempera, alcuni giornali titolano: «Il Brancaccio è salvo!». Ma le trattative proseguono. E mentre Proietti trasloca al Gran Teatro di via Tor di Quinto, portando con sé diversi spettacoli programmati originariamente al Brancaccio, dal 21 settembre scorso Maurizio Costanzo assume ufficialmente la direzione artistica del quarto teatro italiano per affluenza affermando: «Ho accettato perché è doloroso sapere un teatro come il Brancaccio chiuso e senza prospettive». M.A.



Siena, è un progetto teatrale ispirato alla biografia di cinque padri fondatori del nostro Mezzogiorno: Crispi, Nitti, Menichella, Don Sturzo e Di Vittorio. A trasformare in forma teatrale e spettacolare i loro scritti e i documenti raccolti, sono state chiamate cinque compagnie, tutte rigorosamente meridionali (Opera di Melfi, Palermo Teatro Festival, Vesuvioteatro, Kismet OperA, Scena Verticale). A tal proposito, segnaliamo la sezione del sito www.storieinterrotte.it dedicata agli autori e ai testi teatrali, questi ultimi integralmente scaricabili.

in breve DALL'ITALIA

PREMIO USTICA - San Bernardo di Claudia Puglisi, ispirato alla figura del boss mafioso Bernardo Provenzano, omonimo del patrono di Corleone, San Bernardo, è il testo vincitore del Premio Ustica per il teatro. Riconoscimenti anche per il progetto *Ilir. Gli albanesi si*

NAPOLI FESTIVAL

Lo aveva promesso il Ministro Rutelli in occasione della cerimonia di consegna dei Premi Eti 2006. A un anno di distanza dall'annuncio, dopo la pubblicazione del bando e la nascita, in agosto, della Fondazione Campania dei Festival (presidente Renato Quaglia), promossa dalla Regione Campania, con la partecipazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e della Provincia e del Comune di Napoli, ha preso il via dal 10 al 13 ottobre presso i teatri di Napoli e la Cittadella del Festival, nel cuore del porto antico, il tanto atteso prologo del Teatro Festival Italia, che si terrà nella città campana, con grande pompa, nell'estate 2008. Numerose le ospitalità internazionali in questa gustosa anticipazione autunnale, dal catalano Pau Miró (*Chiave*) a Thomas Ostermeier e Costanza Macras (*Sogno di una notte di mezza estate*), da William Kentridge (*Journey to the Moon & 9 Drawings for projection*) a Roysten Abel (*A Hundred Charmers*), fino alla guest-star Robert Wilson, che ha proposto alla Chiesa del Madre una serie di video-ritratti realizzati in collaborazione con la compagnia di avanguardia Voom Hd Network. Né è mancata l'Italia, presente con 30 talenti emergenti, ospiti della rassegna "Nuove sensibilità", e una folta rappresentanza di maestri - Toni Servillo (*Trilogia della villeggiatura*) e Teatro delle Albe (*Ubu sotto tiro*, atto secondo del progetto Arrevuoto. Scampia/Napoli, e *Ubu buur dall'irriducibile Ubu di Alfred Jarry* - **foto sotto**) accanto ai più giovani Andrea de Rosa (*Maria Stuart*), e Michelangelo Dalisi (*Per Amleto*). Una rassegna di video dedicati al teatro in televisione di Carmelo Bene, una mostra di Oreste Zevola, un laboratorio condotto con giovani attori e i detenuti del Carcere minorile di Nisida da Mario Martone e le tavole rotonde sul tema "Napoli, mia Napoli..." (con Delbono, Latella e Martone) e "Il teatro e il tempo" hanno completa-

to il programma della rassegna, in un clima di festa e di partecipazione collettiva che pare essere di buon auspicio per il successo del neonato Festival, voluto dal Ministero. R.R.



occupano dei pomodori, di Gjergji Tushaj e Andrea Bovaia e le compagnie Stradevarie (*Se à i fuss da' rindar 'n su* - Carrara 1944: la rivolta di Piazza delle Erbe nei racconti delle donne) e Teatrodallarmadio (*Rivelazioni*). Giunto alla seconda edizione, il premio è organizzato dall'Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica, in collaborazione con l'Associazione Scenario. Info: www.associazionescenario.it

MALAFESTIVAL - È giunto alla sesta edizione il *Malafestival* - *ars in mala causa*, che dall'11 al 28 ottobre proporrà, fra Torino e la vicina Avigliana, svariati appuntamenti, accomunati dall'attenzione riservata a tematiche sociali e politiche. Tema di questa edizione è *Confinati folli militanti*, e verrà declinato da compagnie italiane e non, quali il catalano Joan Baixas, Resextensa, Jango Edwards e il Tony Clifton Circus, La Città del Teatro, La Girandola, i Têtes de Bois, Ulderico Pesce e Moni Ovadia, i Krypton e il collettivo Progetto EutopiE. Ci sarà anche la rappresentazione finale di ben quattro progetti prodotti dal Malafestival, tra i quali *Membrana* con Marcel.li Antunez Roca e *Creative Survival*, realizzato all'interno del carcere "Lorusso e Cutugno" da Tam TeatroMusica e dagli East Rodeo. Info: www.opusrt.it

LEONCINO D'ORO - È andato allo spettacolo in lingua francese *Zelinda et Lindoro*, adattato da Ginette Herry e diretto da Jean-Claude Berutti, il premio "Leoncino d'Oro", assegnato al termine del 39° Festival Internazionale del Teatro della Biennale di Venezia. Il premio, voluto da Luciana Della Fornace, presidente di Agiscuola, in accordo con Maurizio Scaparro, direttore della Biennale Teatro, viene assegnato annualmente da una giuria composta da 17 studenti universitari, selezionati dalla Fita, federazione italiana teatro amatori. La stessa giuria ha assegnato il "Leoncino d'Oro Speciale Agiscuola" alla giovane attrice della Comédie-Française Leonie Simaga, per il ruolo di Lucietta nel *Campielo* di Goldoni.

TEATRO NELLE CASE - Dal 2 all'11 di novembre, in occasione dell'XI edizione

del Festival d'autunno "A teatro nelle case", organizzato dal Teatro delle Arie, gli "universi sensibili" di Antonio Catalano invaderanno il paese di Bazzano con allestimenti d'arte, con eventi di festa, di musica, di teatro e con momenti di coinvolgimento degli abitanti, come il fornaio Mario Angelo Garagnani che, per l'occasione, aprirà al pubblico il suo laboratorio familiare. A completamento del programma, il Festival ospiterà a Montevoglio il convivio *La cucina erotica* di Elena Guerrini (9-10 novembre) e all'Antica Casa Comunale del borgo di Castello di Serravalle la presentazione, in anteprima, del video-documentario *Renzo Franchini, calzolaio*, prodotto dal Festival stesso. Info: www.teatrodelleariette.it

ENZIMI DIVENTA "TALENTS OUT!" - Attraverso l'apertura del nuovo sito www.enzimi.com, Zoneattive vuole promuovere la trasformazione di Enzimi da evento a cadenza annuale a piattaforma permanente di sviluppo progetti. Già oggi è possibile per ogni utente creare un proprio profilo e presentare fino a 5 progetti avendo a disposizione uno spazio di 20gb per foto, video e audio. Se a ciò si aggiunge che, entro il 2008, verrà inaugurato, al Mattatoio di Testaccio, il Centro di Produzioni Culturali *Pelanda*, uno spazio di 4000 mq ideato da Zoneattive e interamente dedicato alla produzione culturale con sale di registrazione, teatro di posa, postproduzione video, ateliers per gli artisti, si può forse sperare in un'effettiva boccata d'ossigeno per i circuiti dell'arte indipendente romana. Forse.

PREMIO VIRGINIA REITER - È Francesca Ciocchetti la vincitrice del Premio Virginia Reiter 2007. Nella serata di premiazione allo Storch di Modena, lo scorso settembre, la giuria, composta da Rodolfo Di Giammarco, Gianfranco Capitta, Maria Grazia Gregori, Giovanna Milella, e presieduta da Franca Valeri, non ha avuto dubbi sull'assegnazione alla giovane interprete romana del Premio come migliore attrice under 35 nella stagione 2006/2007. Nel corso della serata, presentata da Lidia Ravera, con la parteci-

pazione di Mirella Freni, Serena Sinigaglia e le vincitrici delle passate edizioni - Manuela Mandracchia, Debora Zuin, Laura Pasetti, Federica Bonani e Maria Pilar Perez Aspa -, sono stati assegnati i premi alla carriera ad Adriana Asti e Maria Mulas.

SEGNİ D'INFANZIA - Prenderà il via il prossimo 11 novembre a Mantova la seconda edizione del Festival "Segni d'infanzia", organizzato dalla compagnia Teatro all'Improvviso. Segnaliamo, tra gli eventi in programma, *Felicità di una stella*, con Dario Moretti, il cineasta Franco Piavoli e l'arpista Cecilia Chailly (13 novembre), *IVI sa vie* della compagnia Mediane (11 novembre) e le ospitalità di Erfurt Teater e Fusentast Teater (16 novembre). Ricco, come sempre, il carnet degli eventi collaterali, con laboratori, mostre ("Pulcinella" di Francio Debeyre), installazioni e percorsi d'arte. Info: tel. 0376.221705, info@teatroallimprovviso.it, www.segnidininfanzia.org.

UNA MOSTRA "DA ASCOLTARE" - È stata inaugurata lo scorso settembre alla Casa dei Teatri di Roma la mostra "Sipario Sonoro", a cura di Nicola Fano. Promossa dall'Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Roma, dall'Eti e dalle Biblioteche di Roma, con la collaborazione di Zètema Progetto Cultura, la mostra racconta la vita e il lavoro di nove compositori e musicisti italiani (Fiorenzo Carpi, Arturo Annecchino, Antonio Di Pofi, Lucio Gregoretti, Germano Mazzocchetti, Nicola Piovani, Pasquale Scialò, Daniele Sepe e Antonio Sinagra) che hanno saputo indirizzare, con le proprie ricerche, la scena teatrale dal Dopoguerra ai giorni nostri. Fino al 2 dicembre. Info: tel. 06.45440707, www.enteteatrale.it, www.casadeiteatri.culturaroma.it.

PREMIO ELEONORA DUSE - Laura Marinoni è la vincitrice del Premio Eleonora Duse 2007, organizzato dalla Banca Popolare Commercio e Industria. Come da statuto, nel corso della cerimonia di consegna del premio, la giuria, composta da Gastone Geron, Luca Doninelli, Maria Grazia Gregori, Renato Palazzi, Carlo Maria Pensa, Magda Poli,

Franco Quadri e Ugo Ronfani, ha proposto alla premiata una terna di giovani interpreti, tra cui scegliere l'attrice emergente: la menzione d'onore è stata attribuita a Fiorenza Menni.

INSOLITI 2007 - Il 1 e 2 dicembre 2007, l'Associazione Artemovimento di Torino darà vita alla V edizione di *Insoliti - festival internazionale della nuova danza d'autore*, rassegna ideata dalla coreografa torinese Monica Secco e organizzata con Alessandra Bentley, coreografa della compagnia l'I.l.o.b.a. Queste due serate "istituzionali" saranno seguite, il 7 e 14 dicembre, da altrettanti appuntamenti denominati *Insoliti-off*, che consisteranno in performance in *site-specific*. La rassegna si avvale anche della collaborazione del coreografo francese Michel Hallet Eghayan, nella prospettiva di uno scambio sempre più stretto e vivificante con altre realtà artistiche europee. Info: www.artemovimento.org.

TRAM TEATRO - Come raccontare i cambiamenti urbanistici di Torino? Ci ha pensato Giuseppe Culicchia, autore dell'atto unico *Ritorno a Torino dei signori Tornio*. Per cinque serate, da settembre a ottobre, i tram di Torino si sono trasformati nel palcoscenico d'elezione per la singolare pièce, che prende spunto dal ritorno in città dei signori Tornio per descrivere i grandi cambiamenti occorsi alla metropoli piemontese dagli anni Ottanta a oggi. Lo spettacolo, diretto da Mauro Avogadro, è stato finanziato dal Gruppo Torinese Trasporti (Gtt) in occasione del centenario di Atm.

ACCORSI TORNA IN SCENA - Debutterà il prossimo febbraio al Teatro Storchi di Modena, dopo l'anteprima di Correggio, *Il dubbio* del premio Pulitzer 2005 John Patrick Shanley, con la regia di Sergio Castellitto. Nei panni del protagonista, il carismatico Padre Flynn, un attore d'eccezione: Stefano Accorsi. Formatosi alla scuola di Alessandra Garrone, per lungo tempo membro della Compagnia Arena del Sole di Bologna, Accorsi mancava dal teatro dal 1997, quando prese parte al cast di *Naja*, diretto da Angelo Longoni. Info: www.emiliaromagnateatro.com.



Romaeuropa 2007

Torna immancabile, come ogni autunno dal 1986 a oggi, Romeuropa Festival. Gli spazi scenici coinvolti sono diversi per natura e per struttura: Teatro Olimpico, Brancaloneone, Palladium, Auditorium della Conciliazione, Auditorium Parco della Musica ma anche Palazzo Fendi, Officine Marconi e Piazza San Lorenzo in Lucina. Si parte la seconda settimana di novembre, al Teatro Olimpico, con la prima nazionale di *Amjad* (foto sopra), proposto dalla compagnia La La La Human Steps che fa capo al coreografo canadese Édouard Lock. Curioso l'appuntamento con Paul-André Fortier che per 30 giorni consecutivi, tra le 12.30 e le 13, danzerà all'aperto in piazza San Lorenzo in Lucina. Di sicuro interesse sarà anche *How Nancy wished that everything was an april fool's joke* di Rabi Mrouè, spettacolo "politico" salito agli onori della cronaca per essere stato vietato dalle autorità libanesi; come pure *Ashura* di Mustafa Avkiran e Övül Avkiran che racconta l'involuzione socio-culturale dell'Anatolia; o ancora *Tongue's memory of home* del Collettivo Niao di Shanghai. Ma per chi avesse altri gusti, nessun problema: perché Alessandro Baricco leggerà *Moby Dick*, perché il Melting Party di chiusura sarà animato da un'imbarazzante quantità di artisti e perché la serata Mutek del Brancaloneone spazierà dal jazz al dub, dal breakbeat alla minimal techno. Info: www.romaeuropa.net. Marco Andreoli

NUOVA DRAMMATURGIA A VITERBO - Ultimi giorni per assistere alla IX edizione del Festival Internazionale di nuova drammaturgia Quartieri dell'Arte, organizzato a Viterbo da Manifatturae. In programma, tra gli altri, le prime nazionali di *Wunderkammersoop* # 3-4 di Stefano Ricci e Gianni Forte (23-24 ottobre), *After Miss Julie*, ispirato a *La Signorina Julie* di Strindberg, con Alessio Di Clemente (27-28 ottobre) e *The Baby Dance* (30 ottobre), diretto da Carlo Fineschi. Info: www.manifatturae.eu.

CARMELO DALLA TORRE DEGLI ASINELLI - In occasione dell'anniversario della strage alla stazione di Bologna, la Medianova di Rino Maenza, per oltre 15 anni assistente tecnico di Carmelo Bene, ha messo su YouTube un estratto della *Lectura Dantis* tenuta dal grande artista il 31 luglio del 1981 dalla Torre degli

Asinelli. L'intero dvd dello spettacolo di Bene è ora edito da Marsilio Editore.

PREMIO BOMBETTA D'ORO - Sono stati consegnati ad Altamura i premi della V edizione del Premio Bombetta d'Oro - Festival Nazionale del Teatro Comico, organizzato dalla compagnia La banda degli onesti. Dominano la selezione *Senza averti sempre addosso*, prodotto da Sipario Strappato di Genova (miglior spettacolo; regia, Lazzaro Calcagno; caratterista, Luca Ferrando) e *Il morto sta bene in salute*, prodotto da Gli Ignoti di Napoli (premio del pubblico; attrice, Patrizia Pozzi). Info: www.labandadeglionesti.it.

GENDER BENDER - Dal 30 ottobre al 4 novembre Bologna ospita la quinta edizione di Gender Bender, festival internazionale dedicato alle rappresentazioni

del corpo, delle identità di genere e di orientamento sessuale, ideato e diretto da Daniele Del Pozzo. Tra gli eventi di punta, il restauro e la proiezione del film *Rara* di Sylvano Bussotti, già collaboratore del Living Theatre, la rassegna di teatro-danza con il duo United Sorry (*Frans Poelstra, his dramaturg and Bach*) e Ann Liv Young (*Snow White*) e la retrospettiva dedicata a Marina Abramovic, con la proiezione di *Seven Easy Pieces* e *Imponderabilia*. Info: tel. 051.5280391, www.genderbender.it.

OUTIS/TRAMEDAUTORE 2007 -

L'edizione 2007 di Tramedautore, il Festival della Nuova Drammaturgia organizzato da Outis in settembre a Milano, ha presentato una vetrina dedicata al Giappone, presente con un pugno di testi connotati da una forte tensione sociale, nella descrizione dei fenomeni urbani di (auto)emarginazione (*La mandsarda* di Yoji Sakate - **foto sotto**) e disorientamento giovanile (*Cinque giorni di marzo* di Toshiki Okada). Senza dimenticare, per questo, la riflessione sulla tradizione, ancora presente nella produzione di Orizi Hirata (*La conferenza di Yalta*) e Takeshi Kawamura (*Aoi*). Oltre al Giappone, l'altra protagonista di questa edizione è stata l'America Latina, rappresentata dal Teatro el Beckett di Buenos Aires (*Commedia* di Beckett, regia di Miguel Guerberof) e dal colombiano Gabriel García Márquez, del quale è stato presentato l'unico testo teatrale, *Diatriba d'amore contro un uomo seduto*, con Maria Rosaria Omaggio, diretta da

Alessandro D'Alatri. L'Italia era rappresentata da Rosa Matteucci (*Elementi di economia domestica per signorine di buona famiglia decadute*), Letizia Russo (*Primo amore*), Nino Romeo (*Post mortem*) e Stefano Massini con un nuovo lavoro, ispirato alla giornalista Anna Politkovskaja. Info: www.outis.it.

FUMATA NERA AL PATRONI GRIFFI -

Si conclude con un nulla di fatto la seconda edizione del Premio Patroni Griffi. Dopo un'attenta analisi dei testi, complice anche la modifica dello statuto, che allarga la partecipazione, a partire dal prossimo anno, ai drammaturghi già affermati, la giuria, composta da Franca Valeri, Vincenzo Monaci, Gianni Letta, Antonio Calbi, Masolino d'Amico, Maurizio Giammusso, Cristina Pezzoli, Mariano Rigillo e Saverio Barbati, ha ritenuto opportuno non assegnare il premio. Info: www.associazionepatronigriffi.it.

LAVORI ALL'AYCARDI - Sono iniziati a settembre i lavori di restauro del Teatro Aycardi di Finalborgo (Sv), uno dei più antichi teatri storici italiani dell'Ottocento. Inaugurato nel 1804 per volontà delle famiglie di Finalborgo, il teatro ha ospitato compagnie di prosa e di musica, fino alla chiusura, per inagibilità, nel 1965. I lavori di restauro dovrebbero terminare entro la fine del 2008.

ARTISTI PER ALCAMO - Proseguono fino al 20 dicembre ad Alcamo, in provincia di Trapani, gli appuntamenti della V edizione di "Artisti per Alcamo", rasse-

gna di teatro, danza, musica e cinema, organizzata da Giuseppe Cutino, direttore artistico della compagnia palermitana M'Arte. Tra gli appuntamenti in programma, *La banalità del male* di Paola Bigatto (4 novembre), *Volevo dirti* di Sabrina Petyx, regia di Cutino (22 novembre), e *Il duca delle prugne*, spettacolo per 130 spettatori in abito da sera di Roberto Castello (14-16 dicembre). Un fitto programma di incontri, mostre, concerti, laboratori accompagna fino al 21 dicembre il festival. Info: www.associazioneperlarte.it.

GIUFFRÈ GRANDE UFFICIALE -

Carlo Giuffrè, il popolare attore partenopeo, celebre per i ruoli eduardiani, è stato insignito, in occasione della consegna del premio alla carriera assegnatogli dall'Eta, del titolo di Grande Ufficiale dal Presidente della Repubblica Napolitano. Riconoscimenti anche per Franco Punzi: il presidente della Fondazione Paolo Grassi e di Italiafestival Agis, è stato insignito del diploma di I Classe con Medaglia d'Oro, riservato ai benemeriti dell'arte e della cultura.

I LIBRI DI CASA BORRELLI -

In occasione della quarta edizione di Artelibro Festival del Libro d'Arte, svoltosi a settembre a Bologna, si è potuta conoscere la ricca biblioteca della casa di Lyda Borrelli. Le pregiate edizioni settecentesche di Goldoni, custodite dalla Biblioteca San Genesio della Casa, sono state al centro di una mostra, a cura di Silvia Camerini, e di un *reading*, con Nanni Garella e Massimo Marino.

BENIGNI IN CARCERE CON DANTE -

Roberto Benigni si è esibito a settembre nelle carceri di Opera e Sulmona. Davanti alle guardie e ai detenuti, il popolare comico ha interpretato ampi stralci dal suo spettacolo *Tutto Dante*, senza negare riferimenti all'attualità politica. Ideato dal sottosegretario alla Giustizia Luigi Manconi, il progetto potrebbe diventare itinerante e interessare altri penitenziari.

BRIE E VASILIEV ALLA GIUDECCA -

Sarà l'ex convento dei Ss. Cosma e

Damiano nell'isola della Giudecca a Venezia a ospitare, dal 5 all'11 novembre 2007, la IV edizione del festival internazionale Methodika. Ideato dall'European Association for Theatre Culture, il festival propone un viaggio inedito nel training teatrale, attraverso il lavoro di quattro maestri: César Brie, la statunitense Maria S. Horne, il russo Adolf Shapiro e il lituano Rimus Tuminas. Ospite d'onore, Anatolij Vasiliev. Info: www.methodikavenezia.org.

VENTIMIGLIA, RIAPRE IL COMUNALE -

Dopo venticinque anni, riapre i battenti il Teatro Comunale di Ventimiglia. Nei piani della società Ariston, in accordo col Comune, il teatro ospiterà spettacoli di prosa, cabaret, balletto, prime visioni e film d'essai, concerti di musica classica e d'autore.

ALLA FRACCI IL PREMIO COLONNA -

È andato a Carla Fracci il Premio Vittoria Colonna "per meriti femminili" 2007. In occasione della cerimonia di consegna, tenutasi lo scorso settembre al Castello Aragonese di Ischia, anche il Presidente Napolitano, assente per motivi istituzionali, ha voluto omaggiare la grande ballerina con una medaglia. In passato, il riconoscimento è stato assegnato una sola volta nel 1990 al premio Nobel Rita Levi Montalcini.

FOTO PER LO SPETTACOLO, UN SITO -

Non sono molti i siti dedicati alla fotografia per lo spettacolo. Tra questi, è molto interessante quello del giovane fotografo fiorentino Andrea Messina. Numerosi i contributi, dai ritratti di Luca Ronconi, Renzo Martinelli e Roberta Carlotto alle foto di scena di *Prima della pensione*, di Teatro i, e *Hamlet-Machine*, di Egumteatro. Info: www.andreamessana.eu.

L'ABBONAMENTO TRASVERSALE -

È stata presentata il 29 agosto scorso, in Campidoglio, l'iniziativa "Un abbonamento per tutti", voluta dal Comune di Roma in collaborazione con Agis Lazio e Siae. L'idea, mutuata dal milanese e ultraventrinale "Invito a Teatro", è quella di un abbonamento trasversale che consentirà al pubblico di scegliere 12 spettacoli tra oltre cento pièce in ventitré strutture diver-



IL TRENTENNALE DELLA CALLAS



Nella notte tra il 15 e il 16 settembre moriva a Parigi, in circostanze misteriose, Maria Callas. A distanza di trent'anni, il mondo ricorda la più grande cantante lirica del XX secolo con un fitto programma di iniziative. Dopo i concerti presentati a settembre al Teatro La Fenice e La Scala, le manifestazioni a Catania e Positano, la speciale emissione filatelica di Poste Italiane e il film di Philippe Kohly, le iniziative editoriali parigine e il concerto all'acropoli di Atene, tocca a Sotheby omaggiare il grande soprano. La famosa casa d'aste metterà in vendita un patrimonio di oltre 400 cimeli appartenuti alla Callas, dalle foto private a quelle di scena, dagli abiti da sera firmati da Biki alla zuccheriera d'argento di Tiffany, dono del presidente Kennedy, dai 30 nastri inediti agli oltre 300 spartiti conservati nell'appartamento parigino, fino alle 63 lettere d'amore al marito Giovanni Battista Meneghini. L'appuntamento è fissato per il 12 dicembre.

se. Il carnet è già in vendita al costo di 84 euro. Tra le sale aderenti, il Teatro Valle, La Cometa, il Teatro Eliseo e il Sistina.

PREMIO ENRIQUEZ - È stato assegnato in agosto al Teatro Cortesi di Stirollo (An) il Premio Franco Enriquez per il Teatro 2007, promosso dal Centro Studi Drammaturgici Franco Enriquez. Vincitori, per l'impegno sociale e civile dimostrato nell'attività teatrale, Mario Scaccia, Mariano Rigillo, Giorgio Albertazzi, Maria Paiato, Maurizio Panici, Gianfranco Pedullà e Corrado d'Elia (per la migliore programmazione teatrale, con la passata stagione del Teatro Libero di Milano).

IL SAN CARLINO AL COPERTO - Dopo undici mesi di chiusura, necessari alla realizzazione di una struttura stabile coperta, il Teatro San Carlino di Roma sta per riaprire i battenti. Il nuovo progetto ingloba al proprio interno il vecchio teatrino all'aperto, frutto dell'attività del burattinaio napoletano Michele Vitiello e della moglie Vera Zamuner. La compagnia del San Carlino che lavora da oltre vent'anni con i burattini può così riprendere un'attività importante che coniuga la tradizione del teatro di figura con la ricerca sul piano del linguaggio.

TEATRO RAGAZZI - Continuano fino a dicembre a Padova gli appuntamenti della ventiseiesima edizione del Festival Nazionale del Teatro per i ragazzi. Segnaliamo, tra i diversi appuntamenti, *Il manoscritto nel pollaio* di Amedeo Romeo (27-28 ottobre), *Cincillà non abita più qua* di Gigi Palla (10-11 novembre), *Canti, cunti e guarratelle* di Maurizio Stammati (17-18 novembre) e *Semafori blu* di Michele Monetta e Salvatore Cipolletta (24-25 novembre). Info: www.teatroragazzi.com.

DANTE IN MUSICAL - Il musical sulla *Divina Commedia* sarà presentato in anteprima mondiale il 22 novembre prossimo nel campus universitario di Tor Vergata, a Roma. Per l'occasione verrà allestito un teatro-tenda tecnologicamente all'avanguardia capace di accogliere fino a 2.500 spettatori. Le maschere delle tre Furie, la figura di Lucifero e quella del Grifone saranno realizzate da Carlo Rambaldi, vincitore del Premio Oscar per gli effetti speciali di *King Kong*, *Alien* ed *E.t.*

SOS AREZZO CABARET - È Fabio Cicchiello da Roma il vincitore della prima edizione del concorso nazionale Sos Arezzo Cabaret, organizzata da

Noidellescarpediverse e Sos Spettacolo con il contributo del Comune e della Provincia di Arezzo. Per l'ispirazione surreale delle sue storie, Cicchiello si è aggiudicato anche il premio per l'originalità della proposta. Info: www.scarpediverse.it.

RESTAURO GRASSI ED ELISEO - In attesa che nel gennaio 2008 partano a Milano i lavori di restauro della storica sala del Teatro Grassi di via Rovello, si è conclusa in ottobre la prima fase del piano triennale di ristrutturazione del Teatro Eliseo di Roma. Il progetto, che andrà a rinnovare la platea, i parapetti delle balconate e delle gallerie e il sistema di illuminazione, è curato dallo Studio Desanctipieri di Roma. Info: www.teatroeliseo.it.

EMMA DANTE PER RAGAZZI - È uscito per le Edizioni dell'Arboreto di Mondaino un curioso libretto illustrato da Gianluigi Toccafondo che ha reso per immagini la fiaba di Emma Dante *La favola del pesce cambiato*. Info: tel 0541.25777, info@arboreto.org, www.arboreto.org.

DAL MONDO

JUDE LAW SARÀ AMLETO - Continua, dopo *Sleuth*, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia, il sodalizio tra Kenneth Branagh e Jude Law (**foto a lato**). Il popolare interprete de *Il talento di Mr. Ripley*, *A.I. Intelligenza artificiale* ed *Era mio padre* vestirà i panni del principe Amleto in una produzione della Donmar Warehouse. Il debutto è previsto per il 2009 al Wyndham's Theatre di Londra. Law mancava a teatro dal 2002, quando interpretò il *Doktor Faustus* allo Young Vic, sempre a Londra.

SHOPPING E TEATRO - È accaduto a settembre ai magazzini Selfridges&Co di Oxford Street: per due giorni, due mini-opere della durata di cinque minuti,

Out of the ordinary di David Bruce e *Anything money can buy* di Laura Boiler, sono state rappresentate all'interno del centro commerciale. Le due opere, commissionate da Selfridges, sono andate a completare *The Shops* di Edward Rushton, presentato a settembre alla Royal Opera House.

UN ANNO CON DAVID MAMET - David Mamet è il grande protagonista della prossima stagione teatrale londinese. Il premio Pulitzer *Glengarry Glen Ross*, portato sul grande schermo nel 1992, andrà in scena nel cuore del West End all'Apollo Theatre per tutto l'autunno, con la regia di James Macdonald, mentre *Speed-the-Plow*, vincitore del Tony Award nel 1988, sarà in cartellone da gennaio ad aprile all'Old Vic Theatre con un protagonista d'eccezione: Kevin Spacey. Info: www.nimaxtheatres.com, www.oldvictheatre.com.

IL MONDO È TEATRO - Apre alla Tate Modern di Londra la mostra *The World as a Stage*, che si propone di esplorare la relazione tra l'idea di teatro e le arti visive. L'investigazione artistica verte attorno alla condizione di "spettatore" di fronte agli eventi del reale, richiamando l'attenzione sulla natura "drammatica" del quotidiano e rendendo lo spettatore, osservato a sua insaputa da altri, partecipe della performance. La mostra si trasferirà all'Institute of Contemporary Art di Boston dal 1° Febbraio al 28 Aprile 2008. Info: tel. +44(0)20.78878888, www.tate.org.uk/modern

DUE FRANCOBOLLI PER ROSSINI - L'Ente postale giapponese ha dedicato al Rossini Opera Festival due francobolli da 80 yen. Riproducono la facciata del Teatro Rossini e la statua del compositore pesarese posta nel cortile del Conservatorio. L'iniziativa si deve a un assiduo spettatore del festival: Toshihiko Hirabayashi, che ha promosso la pubblicazione a sue spese.

SPIKE LEE A BROADWAY - Ai tanti volti del cinema e della televisione che affollano i palcoscenici di Broadway, si è aggiunto quello di Spike Lee. Il celebre

Italiani a Berlino

Esportare all'estero il teatro italiano è notoriamente cosa non facile, e non solo per motivi squisitamente linguistici. In questo panorama Berlino fa eccezione. Qui infatti il teatro italiano arriva puntualmente ormai da tre anni attraverso "Teatro Theater. Autunno teatrale italiano", organizzato dall'Eti insieme all'Istituto italiano di cultura della capitale tedesca. Anche per l'edizione di quest'anno (23 ottobre - 15 novembre) il programma scelto è frutto di una formula che contempla il coinvolgimento dei teatri locali, cui spetta l'ultima parola in merito allo spettacolo in cartellone. Non a caso alla Sophiensaele, uno degli spazi berlinesi più aperti e innovativi, andrà in scena *Dorothy. Sconcerto per Oz*, il nuovo progetto di teatro operistico contemporaneo di Fanny&Alexander insieme alla Macedonian Opera and Ballet. *Questo buio feroce* di Pippo Delbono sarà presentato in collaborazione col festival internazionale "No Limits" nel teatro Hebbel am Hufer, mentre il Renaissance-Theater ospiterà *Il Deficiente* della Compagnia teatrale Crest. Nell'ambito del festival "medeamorphosen" e dentro lo spazio per le arti Radialsystem, Antonio Latella proporrà il suo *Studio su Medea* e alla Volksbühne sarà la volta di *Disco Pigs* di Valter Malosti e Michela Lucenti. Infine, per la sezione teatro-ragazzi, *Il lupo e la capra* della Compagnia Rodisio intratterrà i più piccini presso il Grips Theater. Info: www.teatrotheater.de. Elena Basteri

regista americano dirigerà la commedia *Stalag 17*, portata su grande schermo nel 1953 da Billy Wilder. Il debutto è previsto entro la primavera del 2008.

CESARE SI PUGNALA - È stata sospesa, in Colorado, una rappresentazione del *Giulio Cesare* perché un attore si è pugnalato per errore. L'incidente è accaduto al regista Kent Hudson Reed: durante una replica all'aperto, l'attore che impersonava Bruto, nella foga del combattimento, invece di colpire Cesare, si è pugnalato per errore alla coscia. Immediati i soccorsi: lo spettacolo è stato sospeso.

A TEATRO CON CHRISTIAN SLATER - Christian Slater, il popolare interprete di *Bobby*, *Robin Hood - Il principe dei ladri* e *La leggenda di Billie Jean*, sarà Buddy Ackerman in *Swimming with Sharks*, adattamento dell'omonimo film del 1994. Lo spettacolo, diretto da Wilson Milam, andrà in scena al Vaudeville Theatre, nel West End londinese, dal 16 ottobre al 29 gennaio 2008. Info: www.nimaxtheatres.com

CORSI

MASTER IN TEATRO SOCIALE - Il 26 ottobre è il termine ultimo per iscriversi al Master di I livello in Teatro Sociale e di Comunità, organizzato dalla Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Torino in collaborazione con l'Agenzia Territoriale per la Casa (Atc). Info: www.teatrosocialedicomunita.unito.it.

LABORATORI TEATRO DELLE MOLINE - Sono aperte le iscrizioni ai laboratori organizzati a Bologna dal Teatro delle Moline. Ricordiamo, tra gli altri, il corso di recitazione su testi di Goldoni (11 dicembre - 24 aprile) e il laboratorio di scrittura con Marcello Fois (primavera 2008). Info: tel. 051.2910911, www.arenadelsole.it.

WORKSHOP PHYSICAL THEATRE - In occasione della tournée a Roma di

Beckett/Brook-Fragments, il nuovo spettacolo di Peter Brook, l'Eti, in collaborazione con il British Council, organizza il workshop "Physical Theatre. Il teatro del corpo" (Teatro Valle, 22-24 novembre), a cura dell'attore Marcello Magni. Le domande di ammissione devono essere inviate entro il 19 ottobre all'indirizzo: Eti - Ufficio Relazioni con il Pubblico, c.a. dott. Pino Tierno, via G.B. Morgagni, 13 - 00161 Roma. Info: www.enteteatrale.it.

CAVALIERI ERRANTI - Pim Spazio Scenico ospiterà fino a giugno nella sede di via Tertulliano, Milano, il laboratorio di drammaturgia "Cavalieri erranti", condotto da Renato Gabrielli. Articolato in 9 lezioni, il laboratorio verte sull'analisi degli spettacoli in cartellone al Pim e nei teatri milanesi e sulla scrittura drammaturgica intorno al tema "Un'impresa cavalleresca". Info: tel. 02.55196240, www.pimspazioscenico.it

A SCUOLA CON MANFRIDI - Ultimi giorni per iscriversi al corso di drammaturgia tenuto a Roma da Giuseppe Manfredi presso la scuola di teatro "La Stazione". Tema del corso, che avrà una durata semestrale, la figura di Giulio Cesare. Info: www.giuseppemanfridi.it, www.claudioboccaccini.it

CORSI ICRA PROJECT - Sono aperte le iscrizioni ai corsi organizzati dall'Associazione Icra Project. Ricordiamo, tra gli altri, la scuola di mimo corporeo a Napoli, biennale, (30 ottobre-29 maggio), il seminario teorico "Teatri di voce", a cura di Marco De Marinis (aprile 2008) e il corso di perfezionamento a Roma "Il teatro delle partiture" (25 gennaio-30 marzo), diretto da Michele Monetta. Info: tel. 081.5782213, www.icraproject.it.

LE PAROLE E I SENSI - Sono aperte le iscrizioni ai laboratori di scrittura creativa "Le parole e i sensi", organizzati a Milano da BartlebyFactory. Quattro gli appuntamenti (20 ottobre, 24 novembre, 22 dicembre, 26 gennaio), diretti dal drammaturgo Giampaolo Spinato: la quota per ogni incontro è di € 109 + Iva. Info: tel. 347.0105286, bartlebylab@tin.it.

TEATRANZARTEDRAMA - È indetto il bando del V biennio 2007-2009 della Scuola professionale d'arte teatrale di Moncalieri (To), gestita dal Centro di Formazione per le Arti della Scena Teatranzartedrama. Le lezioni cominceranno il 14 gennaio 2008. Info: tel. 011.645740, www.teatranza.it.

PREMI

PREMIO UGO BETTI - Il Comune di Camerino bandisce la XV edizione del Premio Ugo Betti per la drammaturgia. Due le sezioni in gara, riservate alla drammaturgia e alle tesi di laurea sull'attività letteraria e teatrale di Ugo Betti. Il materiale dovrà essere inviato entro il 15 febbraio 2008 all'indirizzo: Comune di Camerino, Premio Ugo Betti per la drammaturgia, corso Vittorio Emanuele II 17, 62032 Camerino (Mc). Sono previsti premi in denaro e la pubblicazione del testo vincitore a cura di Bulzoni Editore. La cerimonia di premiazione si terrà a Camerino il 31 maggio 2008, alla presenza dei membri della giuria, composta da Marco De Marinis (presidente), Sonia Antinori, Claudia Cannella, Massimo Marino e Gilberto Santini. Info: tel. 0737.634754, www.ugobetti.it.

OFFICINA TEATRO - L'Associazione Culturale Marte 2010 bandisce la prima edizione del Premio Nazionale di Drammaturgia "Officina Teatro". I dattiloscritti, ispirati al tema "Le comunità locali: guerra o pace con il mondo esterno?", devono essere inviati entro il 31 ottobre 2007 all'indirizzo: Comune di Arsoli - Ufficio Protocollo, piazza dei Martiri Antifascisti 1, 00023 Arsoli (Roma). La premiazione avrà luogo presso il Teatro Comunale di Arsoli il 15 dicembre 2007. È previsto un premio di € 5.000. Info: tel. 06.5413230, produzione@marte2010.net, www.marte2010.net.

SCHEGGE D'AUTORE - Il Sindacato Nazionale Autori Drammatici (Snad) e l'Enap bandiscono la settima edizione

del Premio "Schegge d'Autore" per corti teatrali a tema libero, della durata massima di venti minuti. Le domande di partecipazione vanno inviate entro il 10 gennaio 2008 all'indirizzo: Teatro Tordinona, via degli Acquasparta 16, Roma 00186. I trentasei corti finalisti andranno in scena tra aprile e maggio in due teatri di Roma. Info: tel. 06.68805890, mininnigiuli@libero.it.

PREMIO MECHANÈ - Al via la prima edizione del concorso Mechanè, bandito dalla Fondazione Eni Enrico Mattei. Si concorre inviando entro il 31 gennaio 2008 all'indirizzo www.feem.culturefactory.it

www.feem.culturefactory.it/mechane e www.teatroavogaria.it.
PALCOSCENICO PER LA STORIA - È indetta la quarta edizione del concorso "Palcoscenico per la storia", organizzato dall'Associazione Il caffè della Storia. I testi, ispirati ad argomenti di carattere storico, devono essere inviati entro il 31

ottobre all'indirizzo: "Il caffè della storia - Concorso Palcoscenico per la Storia", Viale Carso 23, 00195 Roma. È prevista la messinscena del testo vincitore. Info: www.palcoscenico.altervista.org.

COMICITÀ NUOVE - Ultimi giorni per partecipare al Premio Comicità Nuove 2007, bandito dalla Compagnia Controscena e dal portale teatro.org. Il materiale, testi comici o commedie brillanti, dovrà pervenire entro il 31 ottobre 2007 all'indirizzo: Mario Nuzzo, Compagnia Teatrale "Controscena", via Savona 20, 20144 Milano (Mi). È prevista la messa in scena dell'opera vincitrice, a cura di Controscena. Info: www.teatro.org, www.controscena.it.

elaborati devono essere inviati all'indirizzo: Associazione Culturale Marcello Mastroianni, Compagnia Teatrale Avalon, via Bosco II n. 17, 84091 Battipaglia (Sa). Info: tel. 338.8710257, 333.2366133, avalonteatro@hotmail.it.

CERCASI NARRATORI - L'Associazione Culturale Cinqueanelli cerca spettacoli di narrazione da inserire nella rassegna "Narratori", in programma presso il Teatro dell'Orangerie di Roma da novembre a marzo 2008. Le proposte devono essere inviate entro il 30 novembre all'indirizzo narratori@hotmail.it. Info: www.cinqueanelli.org.

Vicenza

PREMI OLIMPICI, aspettando Napolitano

A ogni edizione, il Premio Eti-Gli Olimpici del Teatro si presenta sempre più carico di ambizioni. Dopo la diretta Rai e il ricevimento al Quirinale, obiettivo dichiarato per il prossimo anno (VI edizione) è quello di portare al Teatro Olimpico di Vicenza il Presidente della Repubblica. A onor del vero, bisognerà dire che questo spiegamento di forze istituzionali non basta a garantire la qualità di una manifestazione che vorrebbe essere *super partes*, ma che rimane invece legata ad alcuni potentati teatrali. E che anzi nasce viziata, a nostro avviso, da un certo conformismo di fondo, preferendo puntare sui nomi di sempre, magari spalleggiati da qualche Stabile di comprovata fama o dalle rassicuranti celebrazioni goldoniane. I pur presenti segnali di novità, dati dall'apertura alla nuova drammaturgia (Edoardo Erba per *Margherita e il gallo*), al teatro di innovazione (*Roma ore 11* di Roberta d'Errico, Manuela Mandracchia, Alvia Reale, Sandra Toffolatti, Mariàngela Torres) e agli attori emergenti (ex-aequo per Francesco Bonomo e Federica Fracassi, rispettivamente per *Misura per misura* e *Le muse orfane*), finiscono così con l'apparire come una sorta di contentino per certe frange della critica e della politica teatrale nazionale, piuttosto che il frutto di un generale ripensamento della funzione dell'Eti. Ecco, per la cronaca, la lista dei vincitori, selezionati da una giuria di quattrocento esponenti del mondo dello spettacolo, presieduta dall'onorevole Gianni Letta: premio alla carriera, Carlo Giuffrè; spettacolo dell'anno, *Le smanie per la villeggiatura* di Elena Bucci, Stefano Randisi, Marco Sgroso ed Enzo Vetrano (**foto sotto**); regia, Pier Luigi Pizzi per *Una delle ultime sere di carnevale*; attore protagonista, Paolo Poli per *Sei brillanti*; attrice protagonista, Ottavia Piccolo per *Processo a Dio*; monologo, Maria Paiato per *Un cuore semplice*; attore non protagonista, Massimo Verdastro per *Gli uccelli*; attrice non protagonista, Anna Bonaiuto per *Inventato di sana pianta*; com-

media musicale, Armando Pugliese per *Chantecler*; scenografia, Enrico Job per *Le voci di dentro*; costumi, Silvia Polidori per *Chantecler*; musica, Enzo Gragnaniello per *Chantecler*. R.R.



Hanno collaborato:

Paola Abenavoli, Marco Andreoli, Elena Bastieri, Laura Bevione, Claudia Cannella, Margherita Laera, Barbara Sinicco.

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

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 - 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 - 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 Volturno 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 Volturno 44, 20124 Milano.

Direttore responsabile: Claudia Cannella.

Comitato direttivo: Roberta Arcelloni, Albarosa Camaldo, Massimo Marino.

Redazione: Valeria Nava (segreteria), Roberto Rizzente, Marta Vitali (promozione), Claudia Zambianchi (web).

Grafica e impaginazione: Alessia Stefanini.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Hanno collaborato: Paola Abenavoli, Marco Andreoli, Nicola Arrigoni, Giovanni Ballerini, Elena Bastieri, Fabio Battistini, Alberto Bentoglio, Laura Bevione, Patrizia Bologna, Paolo Bosisio, Filippo Bruschi, Fabrizio Caleffi, Ivan *Grozniy* Canu, Roberto Canziani, Davide Carnevali, Stefano Casi, Anna Ceravolo, Sara Chiappori, Paola Cinque, Lucia Cominoli, Stefano de Luca, Renzia D'Inca, Lorenzo Donati, Sergio Escobar, Flavia Foradini, Renato Gabrielli, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Delia Giubeli, Gerardo Guccini, Margherita Laera, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Antonella Melilli, Giuseppe Montemagno, Andrea Nanni, Piergiorgio Nosari, Lamberto Puggelli, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Barbara Sinicco, Simone Soriani, Francesco Tei, Gilberto Tofano, Martina Treu, Francesco Urbano, Cristina Ventrucchi, Teresa Viziano, Nicola Viesti, Diego Vincenti.

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.

Le produzioni

IL ROSARIO

di Federico De Roberto

L'ALTRO FIGLIO

di Luigi Pirandello

regia Giuseppe Dipasquale
scene Roberto Laganà Manoli
costumi Elena Mannini
musiche Massimiliano Pace
con Ida Carrara

'U CICLOPU

di Euripide

nella traduzione in siciliano di Luigi Pirandello
regia Vincenzo Pirrotta
scene e costumi Giuseppina Maurizi
con Vincenzo Pirrotta

TERRA MATTA

di Vincenzo Rabito

riduzione teatrale di Evelina Santangelo
regia Lamberto Puggelli
con Vincenzo Pirrotta

SOCRATE

di Vincenzo Cerami

da Platone e Aristofane

regia Ezio Donato
scene e costumi Giuseppe Andolfo
musiche Carlo Insolia
con Pippo Pattavina

ELETTRA

di Sofocle

traduzione di Caterina Barone
regia Luca De Fusco
scene Mauro Zocchetta
costumi Marta Crisolini Malatesta
musiche Francesco Erle
con Lina Sastri, Max Malatesta,
Leda Negroni, Giovanna Di Rauso
con la partecipazione di Luciano Virgilio
in coproduzione con Teatro Stabile del Veneto

TIRITITUF

di Ezio Donato

da Capuana

libero adattamento e regia Ezio Donato
scene e costumi Giuseppe Andolfo
musiche Carlo Insolia
movimenti coreografici Donatella Capraro
per le scuole elementari

In tournée nazionale

LA CONCESSIONE DEL TELEFONO

dall'omonimo romanzo di Andrea Camilleri

testo teatrale di Andrea Camilleri e Giuseppe Dipasquale

regia Giuseppe Dipasquale

scene Antonio Fiorentino

costumi Angela Gallaro

musiche Massimiliano Pace

luci Franco Buzzanca

con Tuccio Musumeci e Pippo Pattavina

Marcello Perracchio e Gian Paolo Poddighe

Alessandra Costanzo, Angelo Tosto

LA LUNGA VITA DI MARIANNA UCRIA

di Dacia Maraini

regia Lamberto Puggelli

scene e costumi Roberto Laganà Manoli

musiche Giovanna Busatta

luci Franco Buzzanca

con Mariella Lo Giudice, Luciano Virgilio, Umberto Ceriani

e con Marcello Perracchio

CHANTECLER

di Edmond Rostand

traduzione Enzo Moscato

regia Armando Pugliese

scene Andrea Taddei

costumi Silvia Polidori

musiche originali Enzo Gragnaniello

movimenti mimici Gilles Coulet

direzione musicale ed effettistica Pippo Russo

luci Franco Buzzanca

con Pietro Bontempo, Carla Cassola, Ernesto Lama, Imma Villa

Rossana Bonafede, Giovanni Carta, Gilles Coulet, Daniele Gonciaruk,

Olivia Spigarelli, Agostino Zumbo

IL MERCANTE DI VENEZIA

di William Shakespeare

traduzione Masolino D'Amico

adattamento e regia Luca De Fusco

scene Antonio Fiorentino

costumi Vera Marzot

musiche Antonio Di Pofi

luci Emidio Benezzi

con Eros Pagni

Gaia Aprea, Max Malatesta, Sebastiano Tringali

in coproduzione con Teatro Stabile del Veneto – Fondazione Atlantide

Teatro Stabile di Verona GAT

in collaborazione con Estate Teatrale Veronese

**Abbonamenti
nuova
stagione**

Stagione 2007/2008

Teatro Stabile di Catania

Via G. Fava, 39 - 95123 Catania tel. 095/354466 Fax. 095/365135

e-mail: info@teatrostabilecatania.it - scuole.stabilect@tiscali.it

www.teatrostabilecatania.it

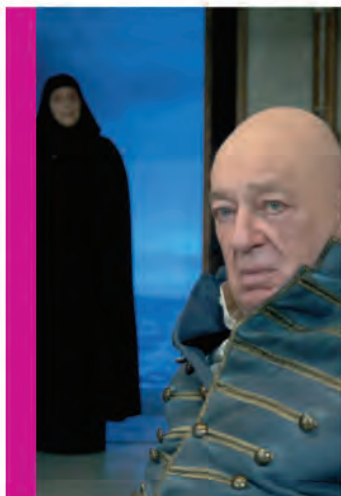
**TEATRO
STABILE**

TEATRO STABILE CATANIA

2007/2008

Teatro Stabile di Bolzano

Produzioni Stagione Teatrale 2007/2008



Danza di morte

di August Strindberg
traduzione Franco Perrelli
regia Marco Bernardi
scene Gisbert Jaekel
costumi Roberto Banci
suono Franco Maurina
con Paolo Bonacelli, Patrizia Milani,
Carlo Simoni
e con Liliana Casartelli, Iolanda Piazza



Sinigo/L'acqua ci correva dietro

di Andrea Rossi
regia Antonio Caldonazzi
scene e costumi Roberto Banci
con Andrea Castelli



La leggenda del Regno dei Fanes

da "Il regno dei Fanes"
di Brunamaria Dal Lago
adattamento
teatrale e regia Paolo Bonaldi
scene e costumi Roberto Banci
luci Giovancosimo De Vittorio
maschere Carlo Setti
suono Christian Marchi
con Andrea Castelli,
Giorgio Bertan, Nora Fuser
e con Giacomo Anderle,
Luca Ferri, Sandra Mangini,
Christian Quagli



"Da qui a là ci vuole 30 giorni..." *Storie di emigrazione*

regia e con Andrea Castelli,
Antonio Caldonazzi
musiche Dante Borsetto
scene e costumi Roberto Banci
luci Lorenzo Carlucci



Il Teatro Comico

di Carlo Goldoni
regia Marco Bernardi
scene Gisbert Jaekel
costumi Roberto Banci
luci Lorenzo Carlucci
con Patrizia Milani, Carlo Simoni
e con Alessandra Arlotti, Alvise Battain,
Gianna Coletti, Alberto Fasoli,
Luigi Ottoni, Libero Sansavini,
Roberto Tesconi, Maurizio Ranieri,
Giovanna Rossi, Riccardo Zini

TEATRO STABILE DI BOLZANO
LA BIENNALE DI VENEZIA

300 1707-2007
Carlo Goldoni



teatro stabile
di bolzano

www.teatro-bolzano.it