

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

HM

testi

Lettere
di Ascanio Celestini
Premio Hystrio 2004

drammaturgia

ritratto di

ANNIBALE RUCCELLO

speciale

Scuole di musical

DOSSIER
TEATRO
di
narrazione

natieri vetrina biblioteca danza
teatromondo critiche società teatrale



BANDO DI CONCORSO

PREMIO HYSTRIO alla Vocazione per giovani attori

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla settima edizione, si svolgerà nel giugno 2005 a Milano. Il Premio è destinato a giovani attori entro i 30 anni, allievi o diplomati presso Scuole di Teatro ma anche autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi. Il Premio consiste in due borse di studio da 1550 euro ciascuna per i vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile) e in una borsa di studio di perfezionamento intitolata a Gianni Agus. Anche quest'anno il concorso avverrà in due fasi: una pre-selezione riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione; e una selezione finale per chi frequenta o si è diplomato in accademie o scuole istituzionali.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (maggio 2005, Milano)

La pre-selezione, riservata a giovani aspiranti attori che, pur sprovvisti di diploma di accademie o di scuole di teatro istituzionali, ritengano di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, avrà luogo nel mese di maggio a Milano. Le domande di iscrizione alla pre-selezione del Premio alla Vocazione devono pervenire alla direzione di Hystrio (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it) entro il 6 maggio 2005, corredate della seguente documentazione: a) un breve curriculum, b) una foto, c) la fotocopia di un documento d'identità, d) indicazione di titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. I candidati che supereranno la pre-selezione parteciperanno alla selezione finale organizzata per il mese di giugno, sempre a Milano. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il 1975. La quota d'iscrizione è di 15 euro per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE (giugno 2005, Milano)

La selezione finale, riservata a giovani diplomandi o diplomati di accademie e scuole istituzionali di recitazione, avrà luogo nel mese di giugno a Milano. Le domande di iscrizione alla selezione finale del Premio alla Vocazione, inoltrate dalle Scuole o dai singoli allievi o ex allievi, devono pervenire alla direzione di Hystrio (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it) entro il 6 giugno 2005 corredate della seguente documentazione: a) un breve curriculum, b) una foto, c) l'attestazione di frequenza o il certificato di diploma della scuola, d) la fotocopia di un documento d'identità, e) indicazione di titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il 1975. La quota d'iscrizione è di 15 euro per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).





Esplso negli anni Novanta come vero e proprio genere, riconosce in Fo e Scabia i suoi padri nobili. Vissuto individuale e Storia, impegno civile e fonti letterarie, memoria e recupero della tradizione nel teatro di Paolini, Baliani, Curino, Cuticchio, Enia e Celestini - a cura di *Claudia Cannella*



Scuole di musical in Italia: una panoramica delle più significative, con schede informative, indirizzi e costi - di *Rita Charbonnier*



I Grandi della danza a Ferrara: Carlson, Hoghe, Vandekeybus. Waltz - Fabre a Milano e a Modena - di *Andrea Nanni, Domenico Rigotti e Massimo Marino*

2 dossier Teatro di narrazione

- 38 teatro
Lettere di Ascanio Celestini, Premio Hystrio 2004
- 43 la questione teatrale
Rifare i conti con Pirandello - di Ugo Ronfani
- 51 retroscena
Stabili in cerca di regole: intervista a Luca De Fusco - di Massimo Marino
- 54 drammaturgia
Annibale Ruccello: la lingua scassata di Napoli - di Stefania Maraucci

58 SPECIALE

- 64 teatro/online
*Parigi: Fomenko rilegge *Tre sorelle* di Cechov, Laura Forti affronta il tema dell'identità ebraica in *Pessah* - Nitra: vivace cartellone nella cittadina slovacca - di Carlotta Clerici e Massimo Marino*
- 68 parti forti
Ventesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: I Sacchi di sabbia - di Concetta D'Angeli

71 DANZA

- 74 critica
- 80 biblioteca
Le novità editoriali - a cura di Albarosa Camaldo
- 85 memoria
Stefano Pirandello, oltre l'ombra del padre - di Gastone Geron
- 87 la società teatrale
Tutta l'attualità nel mondo teatrale, a cura di Giulia Calligaro

in copertina: *Ciminiere su campo di grano, tecnica mista di Alessandra Bagnoli*

...e nel prossimo numero: dossier Teatro in Portogallo, ventunesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: Teatro Aperto, Ariane Mnouchkine e il Théâtre du Soleil: un bilancio 40 anni dopo, speciale scuole di teatro nelle Università, tutte le recensioni della seconda parte della stagione, il Bando del Premio Hystrio 2005, notizie dal mondo teatrale e molto altro...

teatro di



a cura di Claudia Cannella

narrazione

Esploso negli anni Novanta come vero e proprio genere, il "teatro di narrazione" (o "teatro narrazione" come alcuni preferiscono chiamarlo) affonda in realtà le sue radici nei due decenni precedenti, a partire dalle esperienze di Fo e Scabia - Comune denominatore, pur nella diversità degli esiti, è la capacità di metabolizzare il vissuto e la Storia, di tradurre in pratiche inventive l'imprinting narrativo dell'infanzia e di coniugare identità personale e repertori preesistenti - I "tormentati" percorsi di Baliani, Curino e Paolini a partire dagli anni Ottanta, la scelta di teatralizzare la propria realtà di Celestini ed Enia negli anni Novanta, fino alla nascita del *nuovo performer epico*

di Gerardo Guccini

Il "teatro narrazione" esplose negli anni Novanta con la forza di un caso. La rappresentazione televisiva del *Racconto del Vajont* (1997) con i suoi tre milioni di telespettatori, un'enormità per una trasmissione di nicchia, ha indubbiamente contribuito alla disseminazione del modello, ma anche negli anni immediatamente precedenti si parlava di "teatro di narrazione" come di un'importante etichetta dell'innovazione teatrale. Procedendo a ritroso, la voga della narrazione sembra, però, non sorpassare il varco del decennio. Ciò che viene a mancare non sono né le storie né l'utilizzo della *performance* epica nell'intreccio delle funzioni recitative, ma la figura del narratore. Confrontati all'esplosione degli anni Novanta, gli anni Ottanta si configurano, sotto questo profilo, come un periodo di preparazione. In quel decennio, la narrazione teatrale, sopravvissuta o rinata dopo che la sua morte era stata annunciata da più parti, si declina in spettacoli d'intenso impatto visivo, riceve nuovo impulso dall'interesse per le tradizioni favolistiche, dall'imitazione o dalla riproposta di altri generi tradizionali, dalla disinvolta appropriazione dei linguaggi di altri media. Un po' ovunque, verso la metà degli anni Ottanta, gli artisti del "nuovo teatro" assimilano l'uso della parola e le tecniche del

discorso. Ma la figura del narratore appare ancora in sottordine: da un lato, il meccanismo generale degli spettacoli tende a prevaricare l'individualità dei singoli attori: dall'altro, le tecniche del corpo e della voce sopravanzano per prestigio e spessore teorico l'arte del racconto. Eppure, basta arretrare fino agli anni Settanta per ritrovare, fra le emergenze del periodo, proprio il ruolo del narratore che, nel decennio successivo, risulta invece in piena fase di latenza. C'è Dario Fo che, dopo aver attraversato la radio, la televisione, la rivista e la commedia, coniuga l'imprinting narrativo, ricevuto durante la prima giovinezza dai narratori popolari della Valtravaglia (Varese), con la riscoperta della giullarata medievale, della quale fa, con *Mistero buffo* (1969), un mezzo di aggregazione sociale e acculturazione politica da rappresentare in spazi e per pubblici non teatrali. E c'è Giuliano Scabia che, con l'esperienza del *Gorilla Quadrumano* (1974) condotta assieme agli studenti del Dams di Bologna, riattiva da teatrante e poeta il filone, un tempo fiorento, del "teatro di stalla" e della narrazione popolare. Il narratore, nell'arco dell'ultimo trentennio, viene dunque riscoperto, rimosso e poi riscoperto nuovamente. Per spiegare questa alternanza di presenza e assenza, possiamo osservare che Fo e Scabia, pur muovendosi da protagonisti, hanno attraversato un'area dell'innovazione che si stava contemporaneamente consolidando intorno ad altri modelli e culture teatrali. Da un lato, i Maestri degli anni Sessanta (Grotowski, Barba, Beck) avevano radicato con la forza dell'esempio e attraverso un'azione pedagogica estremamente mirata e consapevole (Grotowski o Barba soprattutto) un modello di attore nel quale i processi psichici si dilatavano alla dimensione fisica fondando l'unità "corpo-mente", ma non si traducevano nella loro espressione verbale, giudicata inautentica o parziale rispetto al senso profondo dell'identità corporea. Dall'altro, le Postavanguardie praticavano metalinguaggi per cui l'opera parlava se stessa negando la referenzialità del racconto. In conseguenza a ciò, la successiva leva teatrale si è soprattutto confrontata con tendenze di taglio anti-narrativo, alle quali ha risposto con una molteplicità di percorsi fra i cui esiti figura, per l'appunto, il "teatro narrazione" degli anni Novanta, che, a differenza delle precedenti esperienze dello stesso segno, sta mutando la morfologia del panorama teatrale. Il "teatro narrazione" ha, infatti, sedimentato la nozione che l'atto di narrare costituisce comunque una forma autosufficiente di teatro, aprendo così la strada a una molteplicità di tentativi e di percorsi, che, per quanto spesso originali e affatto indipendenti, sono comunque cresciuti in un contesto nel quale pensare alla narrazione come a una pratica teatrale corrente risultava istintivo e del tutto ovvio. Se Celestini, in un momento cruciale del suo sviluppo artistico, si è visto commissionare uno spettacolo di narrazione basato sul bellissimo libro di Alessandro Portelli, *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria* (1999), lo si deve al fatto che il "teatro narrazione" si era già affermato

dimostrando di possedere una sensibilità civile e un senso del tragico, che gli consentivano, non solo di ravvivare il ricordo dei lutti, ma anche di innescare la loro rielaborazione collettiva. E infatti, in un primo momento, Mario Martone, allora direttore dello stabile romano, aveva pensato di affidare la trasposizione spettacolare delle testimonianze raccolte intorno alla strage delle Fosse Ardeatine a Marco Paolini, il narratore del *Vajont*. Soluzione poi scartata per via della parlata veneta dell'attore, che contrastava con gli ambienti della vicenda storica. Ma anche questa scelta conferma che i principi della nuova pratica si erano ormai infiltrati nel contesto culturale, una voce inequivocabilmente romana o quanto meno laziale (come quella di Ascanio Celestini, che realizzerà a partire da *L'ordine è già stato eseguito* quello spettacolo di svolta che è *Radio Clandestina*) avrebbe infatti rafforzato la funzione testimoniale della narrazione.

Fra identità e permanenze

Lo studio del "teatro narrazione" richiede un approccio metodologico che componga il carattere assolutamente pervasivo e diffuso della narrazione, con l'identità storica delle sue manifestazioni teatrali. La narrazione, infatti, riguarda la tra-



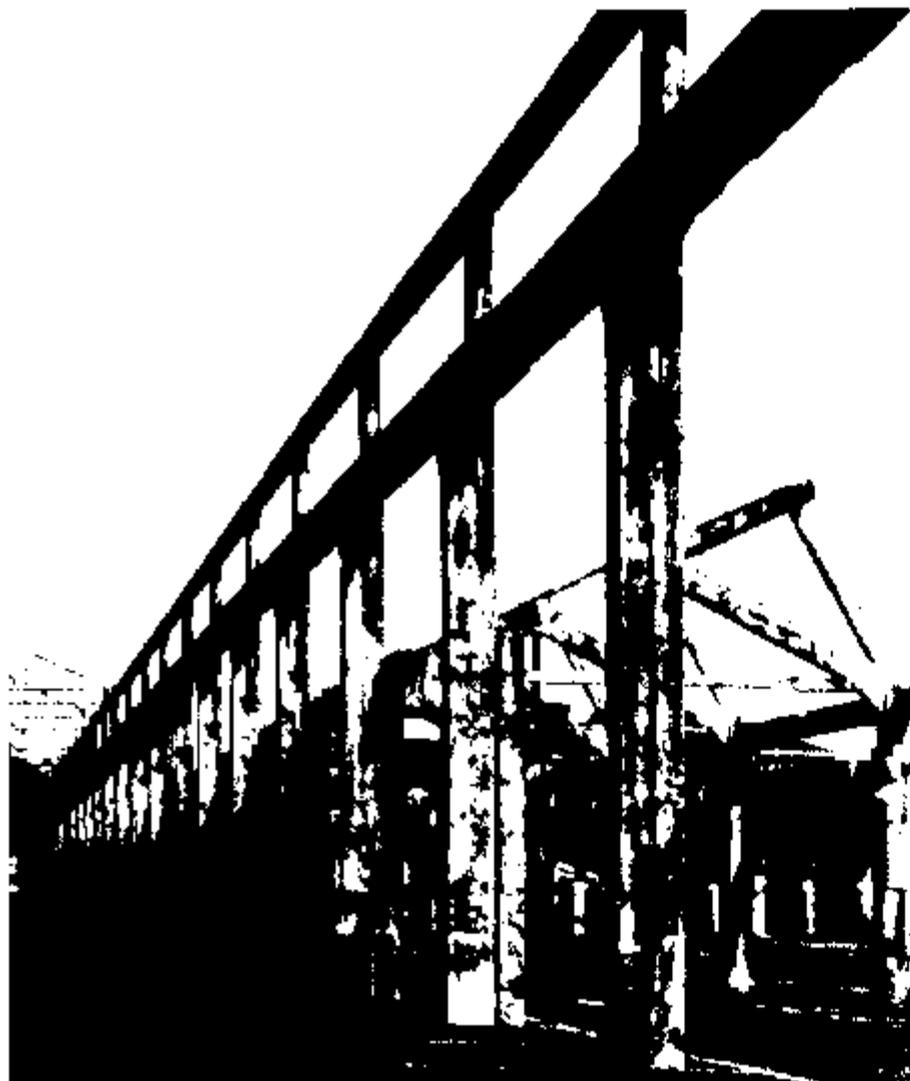
smissione delle memorie culturali e i mezzi di comunicazione di massa; è al contempo arcaica e ben più attuale del post-moderno, che l'aveva archiviata un po' troppo frettolosamente; si svolge nelle radure, sui letti dei bambini, nelle camerette, nei bagni scolastici, sul grande e sul piccolo schermo, ed è ancora lei, la narrazione, che connette in forma di storia le figurazioni interattive dei videogiochi. Non c'è cultura che non si fondi su un patrimonio condiviso di racconti: non c'è palinsesto televisivo che non tessa trame di narrazioni diversificate (filmiche, seriali, fatte di vicende che proseguono all'infinito cambiando i propri protagonisti oppure condotte da personaggi che animano innumerevoli storie in sé concluse).

All'universalità della funzione corrisponde, però, la marcata individualità dei movimenti genetici, che costituiscono i modi e le forme del narrare a partire da insiemi di concause che comprendono gli apporti personali, le contingenze storiche, quelle economiche, gli strumenti del comunicare. La penetrazione di questi aspetti contrastanti – la permanenza a/storica del narrare e l'identità storicamente determinata delle forme narrative – fa del "teatro narrazione" un paradossale fenomeno d'innovazione, che presenta quale proprio contenuto essenziale una pratica primaria e generalmente diffusa. Mentre le avanguardie o le emergenze storiche del teatro – come, per non fare che qualche esempio, il "teatro

povero" di Grotowski, il "teatro eurasiatico" di Barba, il "teatro immagine" di Wilson oppure il "teatro danza" di Pina Bausch – si sono sviluppate intorno a tipologie attoriali e ad aggregazioni performative rette da linee di ricerca caratteristiche e originali, il "teatro narrazione" tende a trovare in natura la propria materia prima. E, cioè, tende a metabolizzare il vissuto, a tradurre in pratiche inventivo l'imprinting narrativo dell'infanzia, a coniugare identità personale e repertori di storie largamente preesistenti. L'arte del narratore è, insomma, immediata espressione d'un esistere che, non distinguendosi in nulla dal procedere del *continuum* esistenziale, plasma artigianalmente se stesso, senza però cercare di rifondarsi in senso anatomico, estetico o formale, ma specializzandosi nel rendere penetranti e reattive, controllate e duttili, convincenti ed energiche le proprie dinamiche psicofisiche del narrare. Lo studio del "teatro narrazione" dovrà dunque distinguere i momenti dell'imprinting narrativo dai successivi percorsi di ricerca, che sfociano via via nella composizione d'una costellazione di personali riscoperte intorno al ruolo del narratore. I primi s'inquadrano fra le manifestazioni d'un istinto antropologico primario; i secondi, invece, riguardano la dialettica fra individuo, contesto e sistema di pensiero evidenziando le qualità irriducibili e uniche di ogni caso. Fo, Baliani, Curino e Celestini sperimentano durante l'infanzia lo stupore dell'ascolto. A guidarli in questa esperienza sono, nel caso di Fo, affabulatori popolari oppure, più frequentemente, nonne, zie: raccontatrici esperte nell'arte femminile e domestica d'intrecciare fra loro il mondo quotidiano e la storia narrata, che, in tal mondo, non viene soltanto "riferita", ma si dilata nell'alto narrativo pervadendo le ombre della cucina, l'antro tenebroso del camino, le genealogie familiari, la vita del paese e quella del piccolo ascoltatore che ospita la storia fra i fatti dell'esistenza. Sono esperienze contrassegnate dagli elementi della cultura popolare: vi si ritrovano fiabe o affabulazioni condotte secondo schemi narrativi d'impronta fiabesca, rituali domestici, superstizioni, credenze magiche, cerchie muliebri... Gli *imprinting* risultano reciprocamente connessi da valori che attenuano, in virtù della comune appartenenza al substrato della cultura popolare, le distanze spaziali e quelle temporali, ma, quando passiamo a esaminare i percorsi teatrali dei nostri attori/narratori, vediamo come il soffio violento della Storia componga e scomponga intorno a loro scenari radicalmente diversi. Dario Fo, una volta scacciato dalla rete televisiva e uscito dai circuiti del teatro borghese, cerca pubblici e spazi non teatrali, trovandoli nei luoghi o negli assembramenti del popolo della sinistra. Il narratore, nel suo caso, agisce all'interno d'una comunità sociale preesistente che attende chi plasmì in forma scenica il suo stesso immaginario, le sue passioni, i suoi valori, la sua visione del mondo e dei rapporti sociali. La satira del potere, la visione proletaria di Cristo, l'irrisione delle istituzioni, la celebrazione delle necessità naturali e del buon senso, fanno del giullare di Fo una proiezione politica delle accese contrapposizioni di quegli anni, e, quindi, una creazione collettiva in cui il popolo della sinistra poté riconoscersi e cele-

stare. A guidarli in questa esperienza sono, nel caso di Fo, affabulatori popolari oppure, più frequentemente, nonne, zie: raccontatrici esperte nell'arte femminile e domestica d'intrecciare fra loro il mondo quotidiano e la storia narrata, che, in tal mondo, non viene soltanto "riferita", ma si dilata nell'alto narrativo pervadendo le ombre della cucina, l'antro tenebroso del camino, le genealogie familiari, la vita del paese e quella del piccolo ascoltatore che ospita la storia fra i fatti dell'esistenza. Sono esperienze contrassegnate dagli elementi della cultura popolare: vi si ritrovano fiabe o affabulazioni condotte secondo schemi narrativi d'impronta fiabesca, rituali domestici, superstizioni, credenze magiche, cerchie muliebri... Gli *imprinting* risultano reciprocamente connessi da valori che attenuano, in virtù della comune appartenenza al substrato della cultura popolare, le distanze spaziali e quelle temporali, ma, quando passiamo a esaminare i percorsi teatrali dei nostri attori/narratori, vediamo come il soffio violento della Storia componga e scomponga intorno a loro scenari radicalmente diversi. Dario Fo, una volta scacciato dalla rete televisiva e uscito dai circuiti del teatro borghese, cerca pubblici e spazi non teatrali, trovandoli nei luoghi o negli assembramenti del popolo della sinistra. Il narratore, nel suo caso, agisce all'interno d'una comunità sociale preesistente che attende chi plasmì in forma scenica il suo stesso immaginario, le sue passioni, i suoi valori, la sua visione del mondo e dei rapporti sociali. La satira del potere, la visione proletaria di Cristo, l'irrisione delle istituzioni, la celebrazione delle necessità naturali e del buon senso, fanno del giullare di Fo una proiezione politica delle accese contrapposizioni di quegli anni, e, quindi, una creazione collettiva in cui il popolo della sinistra poté riconoscersi e cele-

In apertura: foto-montaggio sul dipinto: Il cuculliere Siguer ib Charles Le Brun, 1656; a lato: un'immagine dell'Alfi Romeo Putulfo, via Traiano, in Dove era la fabbrica Milano 1987, di Giovanna Borgese e Isabella Colonnello, Milano Mazzotta, 1987



brarsi in quanto comunità suscitatrice di nuove invenzioni popolari.

Le nuove generazioni

Diversissima, la situazione dei narratori degli anni Novanta. Baliani, Curino e Paolini hanno infatti maturato il germe delle loro attività future nel corso dei "dorati" anni Ottanta: anni contrassegnati, al livello del sociale, dal riflusso delle tensioni politiche nel privato, e, per quanto riguarda il contesto del teatro d'innovazione, da due comportamenti culturali successivi e solo apparentemente contrastanti. Mi riferisco al sedimentarsi dei valori dell'avanguardia e della ricerca in forme fortemente ideologizzate e normative, e, poi, al prodursi d'un sincretismo basato sull'interazione fra i sistemi produttivi di recente conio (collettivi, laboratoriali, processuali, multimediali, aperti o formalizzati) e quelli d'impianto più tradizionale (capocomici, registici, a base festuale, di rappresentazione). È un periodo abbastanza negletto dagli storici del teatro, che vi ravvisano un "vuoto" e un "buco nero" misconoscendo la drammatica intensità dei percorsi individuali che lo animano da un capo all'altro. Molti teatranti, infatti, provano allora il bisogno di perforare le nicchie di autoconsumo della teatralità di tendenza, e si misurano con spettacoli non prevenuti, non "teatrali", senza però trovare all'esterno della ricerca quell'estesa comunione di intenti e sensibilità che, anni prima, aveva fatto di Dario Fo il "giullare del popolo". I loro percorsi non transitano dall'innovazione teatrale alla dimensione del popolare, ma piuttosto intrecciano nel vissuto gli elementi dell'una e dell'altra, producendo un teatro che, come dice Baliani, ritrova l'atto antico di "portare poesia alla gente usando la "popolarità" dei mezzi di comunicazione vigenti". Nel corso degli anni Ottanta, i percorsi biografici dei teatranti registrano significative simmetrie. Sia Baliani che Curino e Paolini esercitano, dapprima, la narrazione nel rapporto con bambini e adolescenti, conducendo esperienze comprese fra l'animazione, la formazione e il teatro ragazzi; poi inquadrano le capacità acquisite nella cultura dell'innovazione pervenendo ognuno a diverse soluzioni di "teatro narrazione": d'impronta epica, autobiografica oppure civile. Altrettanto diffuso il passaggio dai "drammi narrativi", come Nosari chiama gli spettacoli in cui i racconti si innestano alle reti relazionali fra i personaggi, alle forme della "narrazione pura". Prima, cioè, gli attori si avvicinano alla narrazione col tramite della cultura di gruppo e operando nel sociale; e solo in un secondo momento, isolandosi dai propri contesti (Laboratorio Teatro Settimo per Curino e Paolini, il Teatro delle Albe per Dadina, i progetti di formazione e il teatro ragazzi per Marco Baliani), individuano nel narrare un valore fondamentale del proprio teatro. Tutt'altro il quadro degli anni Novanta: il teatro con cui si confrontano i narratori della nuova generazione non è suddiviso in tendenze né segue modelli culturali egemoni, piuttosto si presenta, per riprendere la felice definizione di

Fabrizio Cruciani, come "un luogo dei possibili". Nel mutato contesto, alcuni acquisiscono le modalità del "teatro narrazione" dagli esponenti della generazione precedente (numerossimi sono i laboratori di Baliani e Curino, e sistematica l'attività d'insegnamento di Gabriele Vacis, regista e storico compagno di percorso dei narratori, presso la Scuola "Paolo Grassi" di Milano); altri, da Celestini a Davide Enia, coltivano una propria via all'arte del racconto reagendo alla sollecitazione d'un teatro che non presenta né mira a definire modelli unitari di "attore", "spettacolo", "dramma", e si rinnova piuttosto nel rendere teatrali elementi di realtà che, in origine, non lo sono affatto. D'un teatro, insomma, che richiede a chi l'avvicina, non tanto capacità tecniche predeterminate (di dizione, agilità o memorizzazione), ma soprattutto la volontà di *farsi teatro*. Celestini, così, ha fatto teatro del suo mondo familiare lambito dalle memorie della cultura magica, Enia dell'ambiente palermitano e della sua passione calcistica. Ma neppure quest'ultimo scenario corrisponde più alla situazione attuale. Nel giro di pochi anni gli spettacoli a interprete unico si sono moltiplicati esponenzialmente, intrecciando le vie molteplici del "teatro narrazione" a monologhi, letture d'autore, letture drammatizzate, monodrammi e spettacoli di comici. Le difficoltà del mondo teatrale, spingono pressantemente verso soluzioni agili ed economiche di questo tipo, che stanno mutando di fatto le funzioni dello spettacolo. Molto rapidamente e quasi in sordina, il mestiere dell'attore si è infatti riorganizzato fino ad accreditare l'articolata gamma del *nuovo performer epico* (come l'abbiamo denominato Claudio Meldolesi e io): gamma che arricchisce le innovazioni novecentesche – pur agendo al di qua dei loro maestri del corpo e della *phonè* – col farsi carico di azioni narrative che non cancellano i presupposti tecnici e personali. ■

Per saperne di più

- Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino, 1987
- Marco Baliani, *Pensieri di un raccontatore di storie*, Comune di Genova, 1991.
- Gerardo Guccini - Massimo Marmo - Valeria Ottolenghi - Cristina Valenti (a cura di), *Teatro popolare di ricerca*, in *Prove di Drammaturgia*, n. 2/99 (numero monografico con interventi di Marco Martinelli, Gabriele Vacis, Franco Brambilla, Marco Baliani, Pippo Delbono).
- Carlo Presotto, *L'isola e i teatri. Piccolo inventario di drammaturgia narrativa*, Bulzoni, Roma, 2001.
- Pier Giorgio Nosari - Maria Grazia Panigada (a cura di), *Il corpo mutante della narrazione. Percorsi del racconto teatrale italiano*, Collana "Quaderni dello Spettacolo", Comune di Bergamo, 2003.
- Renata Molinari (a cura di), *Di caniti, storie e autori. Ascanio Celestini, Davide Enia, Emma Dante, Fausto Paravidino, Paolo Rossi, Danilo Manfredini, Daniele Segre, Letizia Russo*, in *il Patalogo*, n. 26, Ubaldini, Milano, 2003.
- George Banu, *Di schiena e di fronte*, in *Culture Teatrali*, nn. 7/8, autunno 2002 - primavera 2003.
- Gerardo Guccini (a cura di), *Per una nuova performance epica*, in *Prove di Drammaturgia*, n. 1/2004 (numero monografico con interventi di Kassim Bayatly, Gabriele Vacis, Pier Giorgio Nosari, Gerardo Guccini, Beniamino Sidoti, Simone Soriani, Silvia Bottiroli, Luigi Mastropaolo, Vanda Monaco Westerståhl, Fabio Arca, Pier Paolo Piludu).
- Gerardo Guccini, *La storia dei fatti*, in Gerardo Guccini - Michela Marelli, *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del "teatro narrazione"*, le ariette-libri, Bologna, 2004 (distribuito da www.teatrodeleariette.it).

In principio era Carmelo Bene, o forse *Mistero buffo* di Dario Fo. E poi magari "il Lenny Bruce dei Navigli" Paolo Rossi e il Cioni Mario di Roberto Benigni. Insomma, una visione dell'attore molto lontana da quella di semplice esecutore di un progetto altrui. Quella del narratore è un'idea di teatro che si oppone alla Supermarionetta tecnicamente perfetta ma svuotata di soggettività e preferisce lo "sporco" dell'improvvisazione, l'incontro scontro con lo spettatore e quello che ha di più volatile, la sua attenzione. Per certi aspetti il narratore guarda alla tradizione del grande attore all'italiana, com'era prima della rivoluzione della regia e dell'apparente controrivoluzione destrutturante delle avanguardie. Anche se la ritrovata consapevolezza della centralità del ruolo dell'attore in scena rifiuta fin dall'inizio di utilizzare come proprio strumento il personaggio (e dunque la psicologia, i tormenti dell'anima e lo sfogo lirico), per muoversi alla ricerca di un contatto diretto con il pubblico e – attraverso di esso – della propria identità di autore e attore. Ma naturalmente per fare un buono spettacolo di narrazione il pedigree storico del narratore, le note di Walter Benjamin su Leskov e le riflessioni di Ong non bastano, ci vogliono altri ingredienti. Tanto per cominciare, naturalmente, ci vuole una storia interessante, importante e appassionante per chi la narra e per chi la ascolta – e in questo non siamo distanti dal recupero della narrativa in letteratura. Poi, naturalmente, serve la tecnica: chi abbia visto un paio di spettacoli dei narratori che vanno per la maggiore impara in fretta alcuni dei loro segreti: i trucchi che permettono di agganciare e riattivare l'attenzione dello spettatore, i punti d'appoggio e i trampolini offerti dall'oralità, quella musicalità costruita per ripetizioni e riprese di temi o moduli narrativi. Del resto in una decina d'anni la cassetta degli attrezzi si è molto arricchita, anche se gli strumenti di base li aveva già distillati Marco Baliani con il suo esemplare *Kohlihaas*, vero e proprio manifesto del genere. Ma tutto questo – la bella storia, la maestria tecnica, il rifiuto del personaggio – non basta ancora. Perché il narratore deve soprattutto avere il diritto – il coraggio – di raccontarci quella storia. Deve conquistare la propria legittimità, sia all'interno del singolo spettacolo sia nell'arco di una carriera che gli conferisce credibilità e autorevolezza, spettacolo dopo spettacolo. Insomma, non basta che il racconto sia "giusto": bisogna che lo diventi perché ce lo sta trasmettendo proprio quella persona. E devono essere chiari – percepibili, anche se non necessariamente espliciti – i motivi per cui è necessario, in questo momento, per lui, raccontarci questa vicenda. Chi narra non può dunque essere uno strumento neutro, per quanto virtuoso, storicamente o giornalisticamente agguerrito e documentato. Perché non contano solo i fatti, per quanto significativi, ma anche il motivo per cui sono fondamentali, per il narratore e per noi. Al tempo stesso però ci deve essere una distanza, uno scarto critico, perché il narratore non può essere un propagandista, il cantore di un qualche Eden o idillio o trionfo. In un modo o nell'altro il narratore dice "io", perché si mette in gioco in prima persona, non indossa la maschera. Ma al tempo stesso quello che racconta non è autobiografia, o meglio non deve e non può mai essere solo autobiografia. È solo in questo scarto fra l'io che narra e il suo racconto che possono prendere forza le



prospettive epiche e mitopoietiche della narrazione. Il narratore deve dunque avere una identità e un punto di vista. Per questo sono spesso così importanti le origini geografiche e ancora di più le radici linguistiche, dal veneto Paolini al romano Celestini al siculo Enia, che danno un triplice sostegno, identitario, linguistico e sociale. Perché quello dei narratori è spesso uno sguardo che arriva da un passato forse mitico, fiabesco, e anche dal basso, dai margini della società, dagli strati più poveri o indifesi. Questi spettacoli hanno quasi inevitabilmente risvolti politici, o se si preferisce "civili". Per tutto questo diffido di molti spettacoli cosiddetti di narrazione. Per esempio, diffido di quelli che raccontano una storia interessante, magari interossantissima, ma che potrebbe raccontarmi chiunque altro – qualunque altro attore. Diffido di quelli dove il narratore si identifica totalmente con l'oggetto della narrazione. Di quelli che si identificano troppo con il luogo o con la situazione in cui trovano le radici, a volte in un soprassalto localista o ideologico. Diffido di quelli dove il narratore è troppo personaggio, dunque troppo attore, e preferisce mettersi una maschera che mettersi in gioco. Di quelli in cui ci sono troppe macchiette, anche se sono così spassose. Invece continuano a incuriosirmi quelli in cui l'attore-autore cerca e inventa un nuovo equilibrio tra queste diverse tensioni. Perché solo così è possibile trovare e magari inventare nuove sfumature dell'io e del noi. ■

Lavoro, emigrazione, vita contadina, impegno civile, memoria, animazione sociale, teatro ragazzi e un certo tipo di cabaret o di teatro-canzone sono temi e generi a cui si lega il "teatro di narrazione" - Spesso affonda le sue radici nella tradizione regionale e nei suoi dialetti, dando voce a intere comunità o a singoli narratori - Ecco una mappa geografica, non esaustiva ma certo esauriente, per segnalare, oltre chi ha raggiunto una visibilità a livello nazionale, anche altri artisti e realtà che ne compongono il variegato mondo

Nord: la culla del teatro di narrazione

La culla del teatro di narrazione italiano, inteso come fenomeno dotato di caratteri, elaborazioni teoriche, codici e repertori propri, sono le regioni del Nord Italia. Fare la mappa dei "narr-attori" delle regioni a nord del Po (più la Liguria) significa così ripercorrere la storia del teatro di narrazione e, più ancora, ricercare i fattori produttivi e culturali che ne hanno permesso lo sviluppo. **Teatro Settimo** (oggi confluito nello Stabile di Torino) è il suo primo e più forte centro di irradiazione. Tra gli anni '80 e i '90. In senso letterale: alla sua produzione e influenza diretta si somma oggi l'esplosione del suo eccezionale nucleo di lavoro, che moltiplica le direzioni di ricerca. Intorno a Gabriele Vacis e Roberto Tarasco si avvia un processo di avvicinamento e messa a fuoco dei temi della narrazione e dell'oralità già in spettacoli come *Riso amaro* (1987), *Stabat mater* (1989) e *La storia di Romeo e Giulietta* (1991). Proprio a Settimo maturano le vocazioni di narratore di **Marco Paolini** (*Adriatico*, primo episodio del ciclo degli *Album*, è del 1987) e **Laura Curino** (*Passione*, nel 1993, prima della saga sugli Olivetti). La linea-Curino - che intreccia la "grande Storia" del nostro Paese alla "piccola storia" del proprio lessico familiare, con una scrittura fine e accurata - assume una grande influenza, anche per la sua instancabile attività laboratoriale e la sua attenzione alla dimensione teorica. L'attrice-autrice torinese definisce il proprio modello nei successivi *Geografie* e *L'età dell'oro*. Di questo modello si trovano tracce nel

Storie d'Italia

primo lavoro di narrazione di **Lucilla Giagnoni** (che con Laura Curino e Mariella Fabbris formava il nucleo storico di Settimo e di *Stabat mater*), *In risaia*. Più autonomi *Nudo su paesaggio*, che inclina al monologo, e soprattutto il bellissimo *Chimera* (con scene e luci di Lucio Diana, altro ex-Settimino). La lezione della Curino si ravvisa nel **Teatro del Rimbalzo** (Premio Stregagatto 2004 con *Un cappello a borsalino*), nei testi di **Michela Marelli** (*Il Che: vita e morte di Ernesto Guevara* per l'Atir, oltre a *L'età dell'oro*), in certi stilemi delle attrici dello stesso **Atir** (i cui membri, a cominciare dalla regista Serena Sinigaglia, sono stati allievi di Vacis alla "Paolo Grassi" di Milano) o del **Collettivo Dionisi** (sono di narrazione alcuni passaggi de *Lo show stragicomico*). Atir e Dionisi hanno tra l'altro il merito di riportare in scena narrazioni a più voci, o drammi narrativi. La "costellazione" di Settimo è anche più vasta. Un'intera leva di attori e autori, oltre a quelli già citati, passa o dai corsi tenuti alla "Paolo Grassi" o dalla compagnia torinese, come **Antonio Pizzicato** e **Christian Ceresoli** (*Voce sola*), **Silvia Frasson** (*Giovanna che immaginò Dio*), **Riccardo Gabriele Tordoni** (*Caio Giulio Cesare*), **Diana Hobel** (*Vulcano*), **Fabrizio Pagella** (*Acqua porca*), lo stesso **Paolo Mazzarelli** (*Pasolini, Pasolini è a metà strada tra monologo e narrazione*). E direttamente da Settimo scaturiscono l'**Eugenio Allegri** di *Novecento*, su testo di

Alessandro Baricco, e *La storia di Cyrano*. O il **Beppe Rosso** di *Dei liquori fatti in casa*, *Magica Medicina*, *Camminanti*, *Razza bastarda*, *Un giorno di fuoco* e *Seppellitemi in piedi*. Rosso, per la verità, è il narratore più autonomo del gruppo di Settimo, pur condividendone molti aspetti (la sensibilità verso la propria materia, i toni evocativi, l'impegno civile). Per lui è determinante la collaborazione con **Remo Rostagno**: uno dei precursori della narrazione (*Un paese... fotospettacolo a staffetta*, nel 1968 alla Biennale di Venezia), uno degli ispiratori del teatro-ragazzi o dell'animazione sociale, collaboratore di Marco Baliani per *Kohlhaas*. Citare Rostagno implica - a integrare la fertillissima area torinese, che meriterebbe, per l'impatto avuto sulla cultura scenica italiana, uno studio a parte - ricordare un altro precursore del teatro-ragazzi e dell'animazione sociale: **Giovanni Moretti**, che nel 2001 realizza con Alfonso Cipolla e Luca Valentino *Il sole della frumana*, che coinvolge l'intero paese di Volpedo nel centenario de *Il quarto stato* di Pellizza. Impegno civile, memoria, animazione sociale, teatro-ragazzi, sperimentazione: sono tutti filoni che si intrecciano, o affiorano in questa trattazione sommaria. La narrazione si situa del resto al crocevia di molte delle questioni teorico-pratiche della scena contemporanea: fattori culturali e produttivi si intersecano. Quando esplose, il teatro di narrazione trova nelle regioni del Nord, dove si con-



centra la maggioranza delle compagnie e delle rassegne italiane, un terreno fecondo, reso ricettivo da trent'anni di esperimenti. Il quadro, in sostanza, si complica, se non lo si vuole ridurre a una mera elencazione di nomi e titoli. *Kohlhaas* di **Baliani** è il primo "blockbuster", frutto della collaborazione con Rostagno, del lavoro iniziato a Roma nella compagnia di teatro-ragazzi Ruotalibera, dei laboratori avviati con un gruppo di bambini "difficili" nella città di Genova, nella seconda metà dagli anni '80. Ma vi convergono anche echi brechtiani, mediati dall'incontro con **Carlo Formigoni**, e un assoluto senso del rigore scenico (che condivide **Roberto Anglisani**, il più vicino al suo stile: il bel *Il sognatore* è solo l'ultimo della serie). Formigoni - un altro dei "padri" mai abbastanza riconosciuti dalla ricerca italiana - è il fondatore del **Teatro del Sole**, storico gruppo di teatro (e teatro-ragazzi) milanese: ai fini della nostra storia, vi si formano i **Nautal** (Miriam Bardini e Gigi Tapella) e vi si avvia negli anni '80 una ricerca che interseca riscoperta dell'oralità e antropologia teatrale. Ne sono allievi i più giovani **Armamaxa** (*Hruotlandus* e *Braccianti*, recensito in queste pagine). Questi "germi" si diffondono, come per contagio, nel teatro-ragazzi: i lombardi **Teatro Città Murata** (Mario Bianchi è uno dei primi a promuoverlo, in Italia, una riflessione critica sul fenomeno), **Pandemonium Teatro** e **Teatro Invito**, per citarne solo tre. E si potrebbero aggiungere **Casa degli Alfieri** di Asti (che produce *Solo nero* di **Maria Maglietta** e *Corpo di stato* di Baliani, e conta fra i suoi componenti **Antonio Catalano**, narratore almeno nei *Libriconti*) e **Mara Baronti**, che da attrice di prosa si converte alla narrazione al Teatro dell'Archivolto di Genova. C'è anche **Carlo Presotto** della Piccionaia di Vicenza, che sperimenta il "teleracconto" inventato da Giacomo Verde (*E fu così che la guerra finì*, *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*). In breve, il teatro-ragazzi diffonde e moltiplica le produzioni di narrazione, e non solo per i suoi bassi costi. In più mette a disposizione il suo circuito, capillare e ben organizzato, e le prime sedi di elaborazione teorica: Alessandra Ghiglione è una delle prime studiose a dedicarsi (ma è stata anche *dramaturg* per Baliani, Paolini e la Giagnoni). Ci sono altri due elementi di cui dare conto. Il primo è la linea-Paolini, a cui si è solo accennato. Dopo *Vajont*, **Paolini** torna in Veneto: il teatro civile resta un suo riferimento (e influenza ad esempio **Pino Loperfido**, autore nel 2001 de *Il racconto del Cernis*), ma la novità è l'intreccio fra il senso culturale della propria terra e l'identità come invito al viaggio (*Appunti foresti*, 2002). In questo l'attore bellunese rientra in un clima culturale che ha esempi in Mario Rigoni Stern (da cui trae oggi *Il sergente*), Andrea Zanzotto e Luigi Meneghello (a tutti e tre dedica, per la regia di Carlo Mazzacurati, il ciclo di documentari *Ritratti*) A Zanzotto (*Filofilo*, 2000), come alle ferite della memoria veneta (*Remengon*, 1997) ha dedicato due narra-

Armamaxa

SCHIENE CURVE sulla terra del Tavoliere

BRACCANTI, LA MEMORIA CHE RESTA, di e con Enrico Messina e Micaela Sapienza. Coordinamento progetto di Enrico Messina e Federico Toni. Lucl di Francesco Collinelli. Prod. Armamaxa, MILANO.

Braccianti non è solo un spettacolo: è anzi tutto uno sguardo sul mondo. E si fa teatro quando lo sguardo incontra la voce, il racconto inciso sulle mani, i suoni dipinti sul paesaggio. Da programma ci si aspetterebbe l'indice puntato, il tono eloquente, l'ennesimo "per non dimenticare". Invece quella che lievita sulla scena, cucendo con parole le testimonianze del coro dei braccianti (i "cafoni"), che nel secondo dopoguerra si caricarono sulle spalle la terra del Tavoliere di Puglia, è vita che palpita. La pesantezza più grande, quella di esistenze trascorse con la schiena curva "a faticare", evapora in leggerezza, in poesia. Sul palco solo quattro sedie a specchio, separate da un velario su cui vengono via via proiettate foto documentarie "tormentate" dai corpi dei due attori che attraversano lo spazio con il racconto e con gesticolazioni in forma di danza. La danza stessa tiene insieme le due polarità del mostruoso e del lieve, sublimando i movimenti ritmici e ripetitivi del lavoro. È così che la parola tocca la sua verità più vera, alternandosi nelle voci di Enrico Messina e Micaela Sapienza, ovvero tutti gli uomini e tutte le donne del mondo bracciantile, ma anche nei brani originali e nelle canzoni che contrappuntano la narrazione di una disperata allegria. E tutto si fonde, diventa un'unica voce, un'unica storia, un'unica esistenza: quella dei braccianti di Puglia che credevano che Cristo fosse tornato nelle vesti del "povero-cristo" Giuseppe Di Vittorio, il primo che osò, come sfida sindacale, dismettere la coppola per il cappello a falde dei padroni, o i nuovi "braccianti a colori" che abitano oggi le nostre campagne perché costano meno e perché i vecchi braccianti hanno dovuto sognare il nuovo sogno dell'industria del Nord: tutte le voci sono quella del "cafone" che, arrivato in Paradiso, reclama la sua nuvoletta tanto sudata e, rifiutato anche lì, sta bene all'Inferno, perché l'Inferno bracciantile era molto più infernale. *Giulia Calligaris*

zioni anche **Silvio Castiglioni**, per il quale la piccola patria, il margine, divengono tracce di un percorso di riscoperta umana, così come **Maria Paiato** ci parla dell'alluvione del Polesine ne *La Maria Zanella* di **Sergio Pierattini** (recensione in queste pagine). E un affresco generazionale affine agli *Album* si trova in *Ciao nudo* (1997) di Roberto Citran, meglio noto come attore di cinema: stessi anni, quasi la stessa città (Padova al posto di Belluno). Il secondo elemento è il cabaret, che intrattiene fin dalle origini uno stretto rapporto con la narrazione, come dimostra il recente spettacolo di Renato Sarti e Bebo Storti. *La nave fantasma* (recensione in queste pagine), messo in scena al Teatro della Cooperativa di Milano. Sotto un primo profilo, strutture e modalità recitative tipiche del racconto orale contribuiscono ai monologhi degli attori di cabaret, spesso ispirandosi alle forme narrative più brevi, come la barzelletta o l'aneddoto. Sotto un altro profilo, ci sono l'agilità e la facilità affabulatoria tipica della comunicazione orale e spesso comune al racconto: qualità, queste, oggi divenute tipiche di comici come *Lella Costa* (*La daga del loden* del 1992 prelude già al passaggio alla narrazione, in sodalizio con Vacis: *Precise parole* del 2000 e *Traviata* del 2002), **Claudio Bisio** (che con la regia di Giorgio Gallione dell'Archivolto fa nel 1997 *Monsieur Malaussène* di Daniel

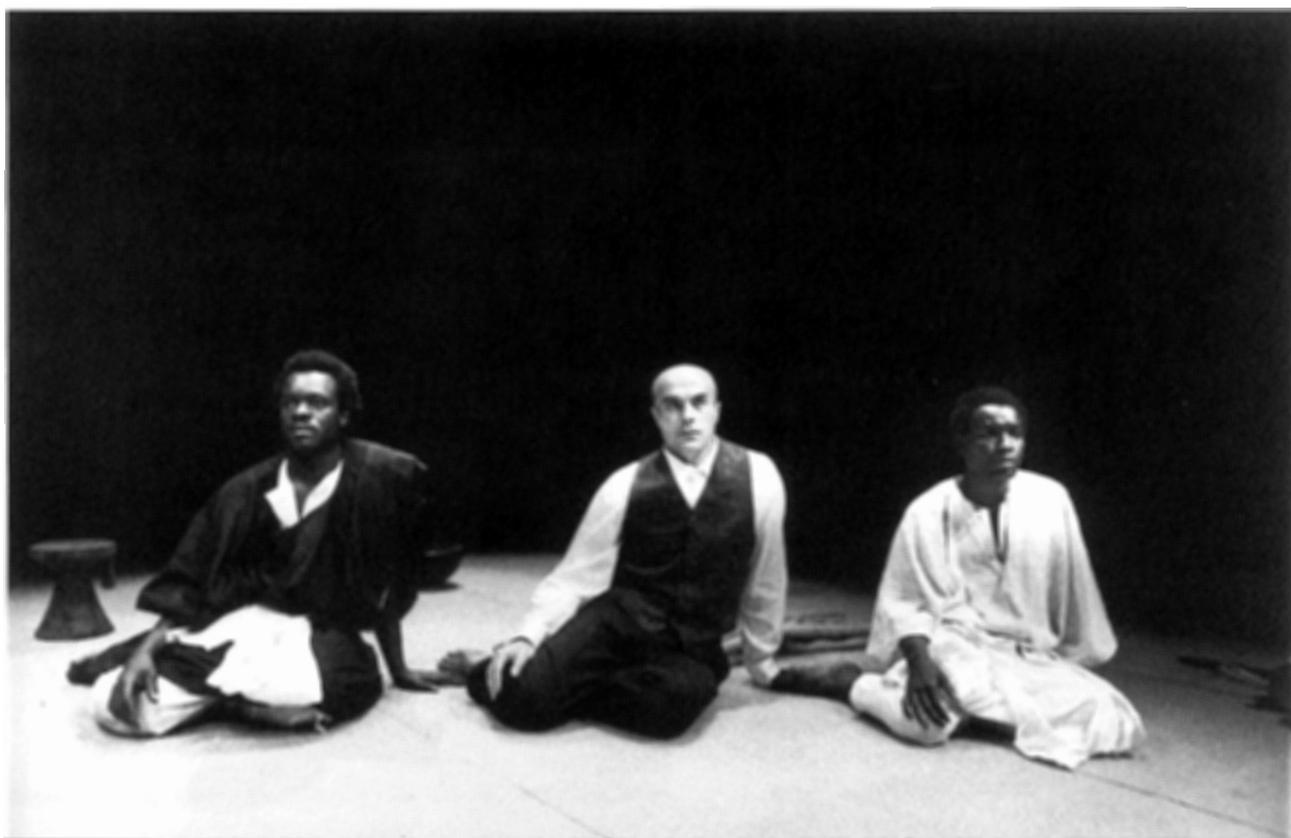
Ponnac), **Paolo Rossi** e **Ugo Dighero** (che, dopo anni all'Archivolto, mette in scena da solo *Non ve lo do per mille e C'era una volta un re ma morì*). Il cabaret contribuisce a diffondere, con l'utilizzo, talora inconsapevole, della narrazione, influenze e radici più antiche, che risalgono a precursori come **Dario Fo** (*Mistero buffo*, oggi ripreso da Mario Pirovano e Eugenio de' Giorgi) o lo stesso teatro-canzone di **Giorgio Gaber** ed **Enzo Jannacci**. Pier Giorgio Nosari

Centro: dal *fulêr* al cyber-contastorie

Ci sono i monologhi surreali del bolognese **Alessandro Bergonzoni**, gli *one-man-show* di **Sabina Guzzanti** e **David Riondino** e poi ancora giullari e saltimbanchi, giullari e narratori come il bolognese **Matteo Belli** (Associazione Cà Rossa/Centro Teatrale per l'Oralità di Bologna) le cui favole in dialetto e i cui racconti popolari sono caratterizzati dall'uso di un repertorio linguistico e stilistico estremamente versatile. E poi ancora gli importanti lavori sul recupero della tradizione orale a opera del narratore romagnolo **Sergio Diotti** e del Festival di Cervia "Arrivano dal Mare!" che, da alcuni anni, dedica un'intera sezione del festival all'arte del racconto. Con spettacoli come *Il tempo delle fiabe*, *Racconti attorno al fuoco* e *La favola dei giorni più buoni*, da diversi anni Sergio Diotti mette in scena una serie di testi dedicati al teatro popolare di narrazione. È con *Il ritorno del fulesta* (1992) - e con una lunga serie di attività legate al recupero dell'esercizio rituale della tradizione orale - che Diotti incomincia a interessarsi alla figura popolare dei vecchi contastorie girovaghi romagnoli, dimostrandosi tra i più importanti studiosi in Italia di una particolare forma di tradizione ormai abbandonata. Dalla sua collaborazione con **Luigi Dadina** (Teatro delle Albe) prendono forma gli spettacoli *I due fulesta* (2002), *A veglia col fulesta* (2003) o *La notte dei racconti* (2003) insieme a Mara Baronti e Ferruccio Filippazzi. È proprio su questi temi che, a partire dalla fine degli anni Ottanta, si concentrano i lavori di Dadina e dell'attore senegalese **Mandiaye N'Diaye** per il Teatro delle Albe di Ravenna. Tra questi ricordiamo *Ruh. Romagna più Africa uguale* (1988), *Nessuno può coprire l'ombra* (1991) fino ad arrivare a *Le due calabasse* (1990) e *Narrazione della piantura* (1995), passando per il fondamentale *Griot Fulêr* (1993). Secondo Dadina e soci le tecniche

oratorie dei vecchi contastorie romagnoli - veri e propri narratori professionisti, stipendiati dalla comunità durante le veglie settimanali chiamate *trebb* - trovano infatti profonde analogie con la tradizione popolare dei *griot* africani. Dal 1991, in seguito alla fusione del Teatro delle Albe con la Compagnia Drammatico Vegetale nascerà l'attuale Ravenna Teatro. Dadina continua così la sua personale ricerca sul teatro di narrazione con lo spettacolo *Al placido Don* (2001), un ipotetico dialogo tra le generazioni di padri e di figli ai tempi della seconda guerra mondiale. Dopo le sperimentazioni dadaiste di alcune delle prime radio libere degli anni Settanta, e dopo le effimere esperienze di alcune televisioni di quartiere finalizzate a un contrasto dal basso del duopolio televisivo nazionale, nasce a Bologna il teatro condominiale di narrazione portato in scena dall'attore e autore **Giorgio Simbola**. Il suo Teatro del Lazzaretto è situato nella periferia della città in un vecchio condominio comunale occupato in cui egli stesso, da alcuni anni, vive. Da circa un anno il teatro/condominio di Simbola è divenuto residenza di alcune famiglie di etnia rom provenienti dall'ex Jugoslavia. Il degrado urbano e la dimenticanza sociale di cui sono vittime i popoli migranti dell'Europa dell'est sono così divenuti il tema principale dello spettacolo - nato dalla collaborazione con il Teatro Reon di Calderara di Reno - di *Come è fatta la terra di mio padre?* Il progetto di narrazione teatrale - vincitore del premio Speciale Scenario 1999/2000 - vede lo stesso Simbola nelle vesti di narratore insieme ai sei gruppi familiari rom. Esiste poi chi il teatro lo porta direttamente, oltre che a casa propria, anche in quella dei propri spettatori, nelle loro tavole, cucine, stalle, cortili e mansarde. È questo uno tra i principali obiettivi del Teatro delle Ariette di Castelfo di Serravalle, nella Valle del Samoggia, a circa trenta chilometri da Bologna. Dopo la scel-

In apertura, immagine dello spettacolo *Estato Fino* del Teatro delle Ariette, presentato a Santarcangelo dei Teatri nel luglio 2004; in basso una scena di *Griot Fulêr* del Teatro delle Albe di Ravenna (foto: Marco Casoli).



ta di autoesilio del 1989, **Stefano Pasquini**, **Paola Berselli** e **Maurizio Ferraresi** hanno deciso di abolire la quarta parete non solo immaginaria che li divideva dal resto del mondo abitato e di ritornare alla propria antica vocazione di narratori. A partire dal 1995, dal successivo Festival "A teatro nelle Case" – esplicito richiamo al teatro itinerante di Giuliano Scabia – e con gli spettacoli *Argini* (1997), *Teatro da mangiare?* (2000), *Teatro di Terra* (2003) e il recente *L'Estate. fine*, i narratori delle Ariette (dal nome del podere in cui vivono e lavorano quotidianamente) hanno deciso di condividere la propria mensa e la propria storia con le piccole comunità di spettatori cui di volta in volta decidono di rivelarsi. Sono così diventati autori, costruttori e produttori di un teatro autobiografico da mangiare, da raccontare e da vivere all'interno delle pareti

Polesine

UNA DONNA SOLA tra i fantasmi dell'alluvione

LA MARIA ZANELLA, di Sergio Pieraffini. Regia di Maurizio Panici. Elementi scenici di Roberto Banci. Con Maria Palato. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

È un dramma spiazzante, di un dolore indicibile. La banalità di un male quotidiano subito senza accorgersene nella convinzione – progressivamente abbandonata – che in realtà non sia altro che l'unica forma di bene cui avere diritto. Come un moderno Amleto al femminile sullo sfondo di un dramma della natura (l'alluvione del Polesine del 1951) e di uno sociale (l'emarginazione e il manicomio) la Maria Zanella (interpretata dalla bravissima Maria Palato) ci racconta degli interstizi che stanno tra le piccole cose e che non sempre si vedono. Sono tutte le lacrime non versate, il dolore dei suoi occhi, il suo sguardo in costante bilico tra presenza e assenza, i suoi movimenti schizofrenici o pacati a stupire per eleganza e semplicità. L'intero monologo di Maria Zanella è un'occasione unica per contemplare una tra le migliori attrici italiane (recentemente vincitrice del Premio Olimpico per il Teatro 2004 per *Cara professoressa*) in una prova di recitazione davvero magistrale. È la sinfonia di una donna sola che dialoga con i fantasmi di una vita intera, con i ricordi di un passato di profonda emarginazione e che progressivamente svelerà il suo terribile segreto. La Palato attraversa così gli stadi di figlia devota di una madre morta, di sorella premurosa, di bambina già adulta, di moglie di un marito mai avuto e madre di figli mai nati, di donna emarginata ora folle ora lucidissima, di assassina e di vecchia triste, come stazioni di una passione che solo lei può portare. Il suo è un canto dialettale struggente che muta continuamente argomenti, toni e registri recitativi senza mai adagiarsi su facili soluzioni di circostanza. La regia di Panici insiste sulla semplicità di una scena essenziale, illuminata da una fredda luce di lampadina e scandita da alcuni movimenti di un tango triste. Come a suggerire ancora una volta che il dolore più grande è sempre quello inespresso.

Dimitri Papantikas



domestiche proprie e di quelle dei propri spettatori. Ancora in Emilia Romagna ricordiamo il Festival itinerante "Tracce di Teatro d'Autore" allestito da alcuni anni nei comuni di Argelato, Bentivoglio, Castello d'Argile, Pieve di Cento, San Pietro in Casale. Il Festival è fra le più interessanti occasioni in Centro Italia di incontro tra il teatro di narrazione e le sperimentazioni di gruppi teatrali più o meno conosciuti. Dalla collaborazione di Enrico Messina (*Armamaxa*) e Federico Toni, ideatore e direttore artistico del festival, nasce così il progetto *Braccianti: la memoria che resta*, spettacolo ispirato ad un libro di Giovanni Rinaldi e Paola Sobrero. I due narratori Enrico Messina e Micaela Sapienza ripercorrono le tappe fondamentali della storia dei braccianti prestando loro

le voci, facendoli dialogare tra loro, e ricostruendo i suoni e i ritmi del loro lavoro. All'emigrazione italiana del primo dopoguerra è dedicato invece il progetto teatrale di Mario Perrotta e di Nicola Bonazzi, autore per la Compagnia ITC Teatro dell'Argine (San Lazzaro di Savena, Bologna) dello spettacolo *Italiani Cincali* (2003). Il testo – che ha per protagonisti gli emigranti italiani in Belgio divenuti minatori – è la prima parte di un progetto culturale che proseguirà nel 2005 con un testo dedicato all'emigrazione italiana del secondo dopoguerra in Svizzera, Francia e Germania. Considerati migranti di serie b rispetto a quelli d'oltreoceano, questi non furono mai accettati effettivamente dalle comunità locali dei paesi ospitanti, in quanto ritenuti lavoratori eternamente stagionali. Sul medesimo tema segnaliamo in Abruzzo i lavori del Piccolo Teatro Me-Ti (Paglieta, Chieti) che con *Cara Moglia* ha saputo narrare la storia degli emigranti abruzzesi in modo anticonvenzionale. Per quanto riguarda la Toscana è di notevole interesse l'unione delle tecniche tradizionali di narrazione teatrale con quelle del teleracconto messe in scena dal "cyber contastorie" Giacomo Verde. Questi, a partire dal 1989, è stato l'inventore di una lunga serie di teleracconti volti a trasporre in chiave contemporanea le tecniche del teatro popolare di strada e delle modalità narrative degli antichi contastorie. Tra i suoi numerosi spettacoli segnaliamo *I due passanti*, *Bar Miralga*, *E fu così che la guerra finì*, *Alice dentro lo specchio*, *Nature morte*. Ri-

immagini d'eco. H&G TV, e *Storie celesti*. L'utilizzo delle nuove tecnologie sembra non rappresentare un ostacolo nei confronti della possibilità di un nuovo tipo di narrazione capace di smontare e rimontare ogni sera un testo in infinite possibilità di intrecci. Dalla sua collaborazione con Renzo Boldrini e Vania Pucci del Giallo Mare Minimal Teatro di Empoli – una tra le realtà più innovative del

teatro-ragazzi in Italia - prendono vita gli spettacoli *Il teleracconto*, *Lieto il fino* e *Boccascena*. Sono spettacoli di narrazione con video-fondali interattivi composti da immagini che sfruttano le potenzialità ipertestuali della scrittura digitale. Lo spettatore ha così modo di interagire con una realtà di finzione composta da elementi filmati che si relazionano con scenari virtuali ricostruiti da un computer e trasmessi in diretta da una televisione costantemente accesa. Altre volte l'urgenza di raccontare una storia si unisce all'esigenza di dar voce a un'intera comunità agricola che diventa al tempo stesso autore, narratore e spettatore dei propri stessi racconti. È quanto dal 1967 accade con gli ormai celebri autodrammi del **Teatro Povero di Monticchiello** - nella Val D'Orcia senese - che da quasi quarant'anni continua a narrare le storie contadine dei propri abitanti. Frutto di una rigida collettivizzazione del lavoro drammaturgico, l'attività del Teatro Povero rappresenta i racconti di un'intera comunità nel suo mettersi problematicamente in scena. La compagnia dedica oggi una grande attenzione al recupero della "fola" della tradizione novellistica toscana. Da *Quovadimus* (2000) fino ad arrivare al recente *Fola 2004*, ispirato al racconto popolare tragicomico della favola di Campriano. Sempre nella campagna toscana hanno origine i lavori di **Francesca Pompeo**, **Ascanio Celestini** e **Gaetano Ventriglia** per il **Teatro del Montevaso**. La letteratura orale del mondo contadino è l'oggetto principale delle loro ricerche. È con la produzione della trilogia *Milleuno* di Celestini, composta da *Baccalà, il racconto dell'acqua* (1998), *Vita, morte e miracoli* (1999) e *La fine del mondo* (2000), che si intraprende un viaggio attraverso l'immaginario della cultura contadina. Fiabe, sogni e rituali quotidiani diventano così i temi principali di un'epica contemporanea contadina poco propensa a facili nostalgie di circostanza. Sempre in Toscana ricordiamo il teatro civile di narrazione messo in scena da **Nicola Pannelli** e dalla compagnia **Narramondo** (San Piero a Sieve, Firenze). La compagnia - nata a Genova durante le manifestazioni contro il G8 del luglio 2001 - si propone di dar voce alle vittime dei grandi drammi sociali dell'attualità. Prendono così vita spettacoli dedicati alla questione palestinese (*Quattro ore a Chatila*, *Ritorno ad Haifa* e *Le tane della iena*), al razzismo e all'emarginazione sociale (*Fuori binario: il negro, il trans, la puttana*), alla repressione dei prigionieri politici nelle carceri speciali (*Appesa a un filo*), alla questione irlandese (*Fountain Street*), al pericolo del nucleare (*Era nero: voci da Chernobyl*) e agli anni di piombo (*Estremi rimedi* e *A.V.*). Per quanto riguarda il Lazio, a parte il "caso" Ascanio Celestini, oggetto di approfondimento nelle pagine seguenti, di notevole interesse risultano i lavori delle narratrici **Veronica Cruciani** e **Silvia Gallerano**. La Cruciani è protagonista de *Le nozze di Antigone* (2003) - scritto da Ascanio Celestini - e primo di una trilogia che vedrà l'imminente messa in scena dei due nuovi spettacoli *Eteucle* e *Polinice*. Lo spettacolo mette in scena la narrazione dei ricordi in prima e terza persona di un Edipo partigiano attraverso i racconti della figlia in un'Italia popolare e contadina. Dalla sua col-

laborazione con Silvia Gallerano - già protagonista di *Assola, elogio della solitudine* (2003) e de *Il giorno che comincia* (orazione civile nata dalle testimonianze di alcune giovani manifestanti contro il G8 di Genova e ad esse dedicato) nascono una serie di spettacoli dedicati alla memoria storica dei numerosi emigranti di origine italiana, che finalmente hanno avuto la possibilità di tornare a casa e di raccontare la propria storia. Gli spettacoli *Noi andavamo, loro vengono: storie incrociate di migrazioni* e il recente *Ballare di lavoro: storia di migrazione* sono infatti il risultato delle indagini di un ampio gruppo di lavoro finalizzato alla registrazione di numerose interviste di emigranti italiani ormai anziani che, tra gli anni Venti e Sessanta, emigrarono in America, Belgio, Svizzera, Germania e Francia. Nelle Marche, Abruzzo e Umbria citiamo infine la rassegna nazionale promossa dall'Associazione Teatri Invisibili a San Benedetto del Tronto e ad Ascoli Piceno che, da alcuni anni, promuove circuiti interni e rassegne di teatro allargate a piccole comunità di operatori. Essa ha dato la possibilità di conoscere alcune realtà teatrali regionali accomunate dal fatto che, oltre a non godere di alcuna sovvenzione statale, rappresentano importanti ricerche espressive dedicate alla narrazione di fiabe dialettali e di racconti



Nella pag. precedente Maria Paiato interpreta di Maria Zanolla, a lato un'immagine di H&G TV, teleracconto di e con Giacomo Verde.

popolari di diverse tradizioni culturali. Compagnie come **Il Tesoro di Tafua** (Lanciano, Chieti) guidata dal narratore Gabriele Tinari, il già citato **Piccolo Teatro Me-Ti**, il **Teatro di Lanciavichio**, la **Nuova Complesso Camerata**, e poi ancora il narratore **Andrea Cosentino**, il **Teatro di Sacco** di Perugia e la compagnia **Shell Vibes** di Rimini, **Dimitri Papanikas**.

Sud: fra tradizione e impegno civile

Il teatro di narrazione al Sud si collega direttamente ad una tradizione forte che dimostra una persistente vitalità nel saper ancora raccontare la realtà degli uomini e di ciò che li circonda. Una tradizione che riesce a modificarsi, ad innovarsi senza tradire un'origine antica che fornisce delle formidabili tecniche gestuali e vocali mentre l'oggi incita una propensione alla denuncia e all'impegno sociale. Un teatro spesso critico verso il potere, dunque, con l'ambizione di essere immediatamente "spendibile" per una scena che vorrebbe concretamente incidere nel contemporaneo senza rinunciare al piacere di avvincere con una parola che, nella maggior parte dei casi, affonda profondamente le sue radici nel territorio. La narrazione è un genere diffuso ma non mancano sorprese come quella di scoprire la sua mancanza in una regione di altissimo lignaggio culturale come la Campania, cosa che ci porta nuovamente a confermare l'importanza della tradizione che qui guarda altrove. In oltre un secolo e mezzo, infatti, la scena campana, e quella napoletana principalmente, ha elaborato una drammaturgia e forgiato personalità artistiche lontane da percorsi affabulativi diventando *tout court* espressione del teatro nazionale ed europeo. Risalgono agli anni Ottanta esempi significativi come gli assoli di **Peppe Lanzetta**, testi che si proponevano come specchio crudele di una spietata vita metropolitana e che in seguito troveranno più ampio respiro nella letteratura, in



romanzi e racconti aspri, disincantate visioni di un universo unico e complesso. Certo è difficile trovare una parte del nostro paese tanto ricca di narratori come la Sicilia, ma il "cunto" - il particolare "canto" che accompagna le gesta dei paladini nel teatro dei pupi - costruisce ancora un formidabile serbatoio di sapienza e ispirazione. Merito della scuola di un maestro come **Mimmo Cuticchio** che ha saputo, con passione assoluta, farne un linguaggio di espressività moderna e dirompente, in grado di conquistare giovani pro-

seliti. Il "cunto" è idoneo all'epicità ed epici sono i temi sviluppati da **Vincenzo Pirrotta** nel trittico de *I tesori della Ziza* dedicato a figure eroiche. Da quella fondante di Enea, ne *La fuga di Enea*, a quella favolistica e popolare di **Giufà**, maschera di origine araba protagonista de *La morte di Giufà*, per giungere infine al pescatore, miticamente proiettato al cospetto dei misteri marini, in *N'Gnanzu*. Un percorso sfaccettato che trae forza dall'impeto del linguaggio, da una sonorità che raggiunge vette tragiche nella descrizione della mattanza nell'ultimo episodio. Epico è anche il teatro di **Davide Enia** sia quando narra una storia familiare nella Palermo bombardata di *Maggio '43* sia quando descrive un interno domestico durante la visione di una partita di calcio in *Italia-Brasile 3 a 2*. Enia ha a lungo lavorato nei centri

sociali come il giovane **Alessio Di Modica** che, con vitalissima energia, con il suo **Madaraké Teatro** in quel di Augusta, si cimenta, con *Da faro a faro*, in un vertiginoso viaggio nel tempo e nello spazio, comico e duro quando a essere protagonista è la sua città e il degrado subito, dolente e stupefatto nel ricordo incancellabile della Genova del G8. Di Modica omaggia il "cunto" ma lo abbandona presto nell'urgenza di un racconto semplice e sincopato in cui fondamentale è la presenza di un corpo "vibrante" che tanta importanza sta avendo nel nuovo corso della scena teatrale siciliana. Poetici, ammalianti e misteriosi i lavori di **Enzo Alaimo**, da *Petri*, in cui un vernacolo incomprensibile riesce a farci giungere schegge di senso mentre si trasforma in suono puro pieno di fascino e sensualità, all'ultimo *Villarosa* sull'emigrazione italiana in Belgio negli anni '50, dove, complici le musiche di **Giovanna Marini**, il dialetto si confronta con l'italiano perché per Alaimo «è il dialetto che



ho imparato da bambino e che mi porto nel grembo come una gravidanza segreta. Poi l'italiano, la mia lingua conquistata, la mia lingua di adulto che uso per "dire" con chiarezza, per non lasciare la possibilità di non sentire». Ulderico Pesce ha fondato a Rivello, in provincia di Potenza, il "Centro mediterraneo delle arti" e il suo teatro è strettamente collegato all'impegno politico anche se non rinuncia ad accostarsi al *Novecento* di Baricco. Ogni spettacolo di Pesce nasce e si sviluppa basandosi su prove documentali mettendo a nudo scandali vecchi e nuovi. Una scena propositiva come in *Storie di scorie. Come costruire una pattumiera nucleare: Scanzano, Saluggia, Rotondella* che intreccia la cronaca alle vicende di Nicola, un contadino che la vita sembra aver condannato a un continuo rapporto con l'uranio, prima come uomo di



Stabat Mater

Di casa in casa alle radici di un genere

Gerardo Guccini e Michela Marelli, *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del "teatro narrazione"*, le ariette-libri, Bologna, 2004, pagg. 261, euro 15 (distribuito da www.teatrodelleariette.it).

Arriva, fresco di stampa, questo nuovo, importante contributo sul tema del "teatro narrazione" e, a scanso di equivoci, bisogna subito dire che non sarà distribuito in libreria ma direttamente dal Teatro delle Arie. Come indica il sottotitolo, il lavoro di Gerardo Guccini e Michela Marelli va a ricostruire, con passione ed estremo scrupolo documentario, una delle fonti dimenticate di quello che ormai è considerato un genere. Alla fine degli anni '80, infatti, dal progetto *Dura Madre Mediterranea* (viaggio alla ricerca di analogie tra Vecchio e Nuovo Continente a partire dalle opere della narrativa sudamericana e di Francis Scott Fitzgerald), condotto da Gabriele Vacis e da Laboratorio Teatro Settimo, nasce *Stabat Mater*. Roberto Tarasco, Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni e Luca Riggio si appropriano dei monologhi fino a quel punto realizzati, li integrano con brevi brani di sutura e cominciano a recitarli di casa in casa, ovunque vengano richiesti, senza mai uscire dalla pelle e dagli abiti dei personaggi, viaggiando su un furgone che diventa la loro casa e facendosi chiamare con i nomi scenici. Una singolare esperienza di vita e di teatro alla scoperta dell'arte del narrare che sarà alla base (e non solo per chi ne era direttamente coinvolto) di un nuovo metodo di lavoro. Il volume, oltre a un inquadramento storico e ai "diari" dei protagonisti, è integrato da lettere e testi inediti di Marco Baliani, Fabrizio Cruciani, Roberto Tarasco, Bruno Tognolini e Gabriele Vacis. ■

pulizia all'Enea di Rotondella poi come militare in Bosnia e infine come postino a Saluggia con casa con vista sul deposito nucleare. Pesce non rinuncia all'ironia ed eccolo, sornione, ammiccare dal manifesto di *L'innaffiatore del cervello di Passannante* in una foto "rubata" al Museo criminologico di Roma accanto al cranio e al cervello di Giovanni Passannante che, nel 1878, cercò di assassinare re Umberto I di Savoia. A Cagliari il *Cada Die Teatro* è una vera fucina di talenti e un fedele sostenitore del teatro di narrazione a cui dedica, ogni estate, una importante rassegna. Il lavoro di Giancarlo Biffi - che non è sardo essendo nato nel profondo nord ma, dice lui, è come se lo fosse - di Pierpaolo Piludu e di Alessandro Lay si immerge nella memoria elaborando storie e Storia, interviene attivamente nel sociale mentre ne descrive le contraddizioni. *Los locos del Calvario* di Biffi è dedicato ai ragazzi di strada di Managua

e alle loro vite disperate e splendide, il *Nico* di Alessandro Lay è una spietata vicenda di emarginazione, protagonista un ragazzo che affronta una personale via *crucis* tra prostituzione, droga e malattia, mentre *Sos taribiancos* di Piludu è un turbinoso racconto tratto dal romanzo di Francesco Masala. *Quelli dalle labbra bianche*, che descrive la vita nell'isola durante gli anni '40 attraverso le vicende di dieci ragazzi che, carne da macello, partono in guerra su carri bestiame. Un insolito repertorio, pensiamo unico in Italia, è quello che sta creando, spettacolo dopo spettacolo, Paolo Panaro che ha stabilito il suo quartier generale a Mola di Bari presso la Casa dei Doganieri. Panaro si dedica da sempre all'adattamento per la scena di classici della letteratura che non si risolve in sintesi di opere monumentali come *La Gerusalemme liberata* o *Le mille e una notte* o ancora *I Viceré* di De Roberto ma che cerca di riportarne l'essenza in rappresentazioni in cui prevale l'attenzione alla teatralità, alla possibilità per la parola scritta di sperimentare nuovi significati e possibilità in palcoscenico. Una sfida, al proposito, il trittico dedicato alla *Recherche* proustiana che si concluderà la prossima primavera. Restiamo in Puglia concludendo citando Michele Sinisi e Michele Santeramo, i fondatori del Teatro Minimo, grandi cultori di narrazione ma fermamente decisi, in un prossimo futuro, al tradimento. Sinisi gioca con il dialetto con impeto e sarcasmo, facendone un segno di contemporaneità contrapposto all'italiano della traduzione del testo shakespeariano di *Otello*, mentre Santeramo, in *Nobili e parci libri*, con una pacatezza che non nasconde un sottofondo amaro ci parla del Barone de Gemmis, nobile pugliese che seppe dilapidare un patrimonio per mettere insieme una grande biblioteca. Nicola Viesti

Nella pag. a lato, in alto: ritratto di Ulderico Pesce (foto: Antonio Pagnotta); sotto: una scena di Foto 2004 de Teatro Povero di Montedidio (foto: Umberto Bindi); a sinistra: Pierpaolo Piludu del gruppo Cada Die Teatro, in *Sos taribiancos*.

alle origini di un genere



In principio era Fo

di Simone Soriani

Durante la trasmissione televisiva *Vajont 9 ottobre '63*, andata in onda su Raidue il 9/10/1997, Marco Paolini approfitta di una lunga risata del pubblico per sospendere la narrazione e tributare un omaggio a Dario Fo che, in quello stesso giorno, è stato insignito del premio Nobel per la Letteratura. Paolini riconosce come, con la trasmissione televisiva del *Mistero Buffo* nel '77, sia «cominciato forse per tanti di noi, anche per me, forse in qualche modo l'avventura del teatro». Del resto, anche durante una conversazione con Oliviero Ponte di Pino, Paolini individua nelle *performances* monologiche di Fo (le "giullarate") l'unico modello di teatro narrativo

esistente al tempo dell'elaborazione del suo primo racconto scenico (*Adriatico*, 1987). Anche Ascanio Celestini annovera Fo tra gli artisti il cui lavoro avrebbe «sdoganato un certo modo di andare in scena, e di rapportarsi direttamente con lo spettatore», ascrivendo alla produzione dell'autore-attore milanese il merito di aver contribuito a conferire alla narrazione scenica una "patente", cioè di aver «fatto in modo che fosse riconosciuto anche questo come teatro». D'altra parte, lo stesso Fo si è spesso dichiarato consapevole «di aver aperto una strada» e di aver favorito la nascita di «un modo di fare teatro» fondato sull'affabulazione narrativa, a cui fin dai primi anni '90 l'autore-attore ascrive la produzione di *performers* quali Paolo Rossi, Roberto Benigni e Beppe Grillo (in anni più recenti Fo ha espresso anche il proprio apprezzamento per il lavoro degli stessi Paolini e Celestini).

Un treno per palcoscenico

La nascita del monologo affabulativo di Fo risale alla prima edizione del *Mistero buffo* (1969) con cui l'autore-attore realizza una tipologia drammaturgica narrativa che gli permette di abbattere la "quarta parete" e veicolare il proprio "messaggio" direttamente al pubblico in sala. Così l'autore-attore può costruire un teatro didascalico coerentemente con quelle intenzioni civili e politiche che nel 1968 lo spingono ad abbandonare i teatri "borghesi" gestiti dall'Eni per iniziare a esibirsi nel circuito dell'Arca, alla ricerca di un pubblico "popolare" fino ad allora escluso dalla fruizione teatrale. Nello schema drammaturgico elaborato per *Mistero buffo*, il Fo narratore racconta, attraverso la mediazione del proprio magistero attoriale, una storia per mezzo di un "assolo" che non è più - come nel teatro drammatico tradizionale - uno strumento di analisi psicologica o caratteriale di un personaggio, ma è piuttosto un "discorso" rivolto in prima persona a un pubblico cui l'autore-attore conferisce esplicitamente il ruolo di proprio interlocutore scenico. I meccanismi e le "chiavi" di *Mistero buffo* derivano dai racconti fantastici e paradossali dei "fabulatori", "contastorie" e "frottolanti" popolari che Fo conosce durante l'infanzia trascorsa sul Lago Maggiore e da cui apprende le tecniche della narrazione orale: «I miei primi maestri sono stati loro: mi hanno insegnato a raccontare... l'attore sublime è colui che sa raccontare». La sorella di Fo ricorda di come Dario, da bambino, trascorresse ore e ore ad ascoltare le storie inventate ed improvvisate da questi fabulatori e di come, tornato a casa, le raccontasse a sua volta ai fratelli. Negli anni '40, ormai studente al Liceo Artistico di Brera, durante le tratte in treno per andare e tornare da scuola, il giovane Fo ripete queste stesse storie ai compagni di viaggio:

Per molti narr-attori l'avventura del teatro cominciò proprio grazie a *Mistero buffo*, i cui meccanismi, a loro volta, derivavano dai racconti dei "fabulatori" conosciuti da Fo durante l'infanzia e dal recupero della giullarata medievale

«La carrozza dell'accelerato Luino-Gallarate-Milano. Stazione Porta Garibaldi, è stata per anni il mio palcoscenico». È proprio narrando una di queste fabulazioni assurde e surreali a Franco Parenti, che nel 1950 Fo ottiene il primo contratto come "teatrante". Un paio di anni più tardi l'autore-attore comincia a riscuotere un certo successo ancora raccontando le storie dei fabulatori del Lago Maggiore all'interno del programma radiofonico *Chicchirichi*. Si tratta della serie dei monologhi del *Poer nano* che, sempre nel '52, Fo porta anche sul palcoscenico dell'Odeon di Milano: sono brevi racconti costruiti secondo la logica del "ribaltone" per cui eroi e luoghi comuni della cultura scolastica sono detronizzati e reinterpretati in chiave grottesca e paradossale, in base ad un meccanismo affine a quello utilizzato proprio per *Mistero buffo*. Così nel 1969, dopo aver dapprima tentato di trasporre la materia di *Mistero buffo* in una forma drammatica tradizionale ed essersi accorto delle debolezze dello spettacolo («l'azione nella versione dialogata ristagna, si creano continui vuoti di ritmo e spesso cala ogni tensione comica e drammatica»), Fo opta per una modalità scenica fondata proprio sui meccanismi narrativi desunti dalla fabulazione popolare. Tuttavia, nel modello elaborato per *Mistero buffo*, lo schema della "conta" si salda e fonde con le modalità performative dell'esibizione giullaresca medievale, che Fo riscopre nel corso degli anni '60 grazie soprattutto al lavoro di ricerca storico-filologica condotto dal Nuovo Canzoniere Italiano con cui l'autore-attore collabora in veste di regista per lo spettacolo *Ci ragiono e canto* (1966). Dall'esibizione giullaresca Fo deriva innanzitutto la tendenza a costruire monologhi "semi-drammatici" in cui cioè il performer, dopo aver presentato e introdotto i personaggi della vicenda, trapassa repentinamente dalla narrazione alla recitazione: la storia raccontata si trasforma in spettacolo "agito" e l'attore Fo interpreta (secondo i dettami dello straniamento brechtiano) tutti i personaggi della vicenda caratterizzandoli esclusivamente attraverso variazioni della gestualità e della vocalità.

L'anello mancante

Dallo spettacolo giullaresco, inoltre, l'autore-attore mutua anche una dimensione pantomimica o uno stile interpretativo "grottesco" - fondato su di una gestualità volutamente eccessiva e un dinamismo osasperato - che sembrano recuperare e attualizzare i paradigmi attoriali degli stessi istrioni medievali e dei Comici dell'Arte cinque-seicenteschi. Proprio questa componente "fisico-corporea" marca la differenza tra il teatro di Fo e le *performances* dei narr-attori più giovani, la cui "gestica" tende infatti a un ipote-

lico "grado zero" per enfatizzare il valore della parola "detta" e concentrare su di essa l'attenzione dell'uditorio: Celestini, ad esempio, recita stando quasi costantemente seduto su di una sedia. Eppure proprio l'esperienza artistica e biografica di Celestini mostra insospettiti punti di contatto diretto con l'opera e l'attività di Fo: il debutto di Ascanio nel mondo del teatro risale infatti alla fine degli anni '90, quando interpreta lo spettacolo *Giullarata dantesca* insieme al Teatro del Montevaso, con cui entra in contatto durante un laboratorio sulla Commedia dell'Arte tenuto da Eugenio Allegri. Proprio la figura di Allegri sembrerebbe costituire l'anello mancante nella catena che congiunge Fo ai narr-attori più giovani dal momento che, dopo aver studiato presso la scuola di Jacques Lecoq (a sua volta maestro di mimo del giovane Fo nei primi anni '50), Allegri lavorerà proprio con l'autore-attore in veste di interprete e collaboratore all'allestimento scenico de *L'opera dello sghignazzo* nel 1981 (nel 2002 Allegri ha portato in scena *Morte accidentale di un anarchico* recitando il ruolo dell'istriomane interpretato da Fo nella versione originale del 1970). Del resto, l'interpretazione attoriale di *Giullarata dantesca* - rilettura dell'*Inferno* di Dante alla maniera dei Comici dell'Arte - mostra una sorprendente consonanza con lo stile interpretativo del giullare Fo, citato "testualmente" nel passo del Conte Ugolino realizzato attraverso il celebre "trucco del nano" che Fo inventa nel 1965 per *La colpa è sempre del diavolo* (durante una conversazione orale Giovanni Balzarelli e Francesca Pompeo, autori ed interpreti della

Giullarata dantesca insieme ad Ascanio, hanno confermato la derivazione consapevole e cosciente del "trucco del nano" dalla prassi scenica di Fo). È inoltre plausibile che il "magistero" e l'esperienza di Fo siano giunti anche ad altri narr-attori contemporanei attraverso la diretta mediazione di Allegri che, infatti, lungo tutti gli anni '90 collabora con Gabriele Vacis e il Teatro Settimo Tonnesse. Forse anche per questo, durante la trasmissione televisiva di *Vajont*, Paolini decide di tributare un riconoscimento all'autore-attore lombardo, "nonno nobile" non solo di un genere ma anche e soprattutto di un modo di concepire il teatro come impegno civile e politico, un teatro cioè che sappia raccontare i fatti del proprio tempo e prendere posizione nei confronti dell'attualità: «Siamo tutti figli legittimi di Fo... Dario Fo - ricorda Paolini - dice che non si deve scrivere per i posteri, che bisogna compromettersi. L'arte non è sorda o cieca... anche il teatro si può fare con qualcosa che sente il tempo, che può guastarsi, che muore, che ha un odore e una consistenza». ■

la scheda

Dario Fo nasce a San Giano (Va) nel 1926. Dal nonno materno agricoltore in Lomellina, apprende i rudimenti del ritmo narrativo, così come dai "fabulatori" della Valtravaglia. Negli anni '50 si trasferisce a Milano dove frequenta l'Accademia di Brera e conosce Franco Parenti, che lo invita a far parte della sua compagnia, e Franca Rame, con la quale si sposerà nel '54. Nel giugno '53 debutta a Milano *Il dito nell'occhio*, con Franco Parenti e Giustino Durano, la prima vera rivista satirica del dopoguerra, a cui segue *Sani da legare* ('54). Nel '57 fonda con la moglie la Compagnia Fo-Rame. Mettono in scena, tra i tanti, *Ladri, manichini e donne nude* e *Comica finale* ('58); *Gli evangelisti non giocano a flipper* ('59), che colleziona 290 denunce per non aver rispettato i tagli di censura; *Avera due pistole con gli occhi bianchi e neri* ('60); *Chi ruba un piede è fortunato in amore* ('61); *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* ('63); *Settimo: ruba un po' meno!* ('64); *La Signora è da buttare!* ('67). Sulla spinta degli avvenimenti politici del '68, Dario e Franca fondano l'associazione Nuova Scena, un collettivo teatrale indipendente, articolato in tre gruppi, che gira l'Italia recitando, soprattutto di fronte a un pubblico popolare e operaio, in locali alternativi al circuito teatrale ufficiale, come Case del popolo, palazzetti dello sport, cinema, bocciodromi, piazze. Di quegli anni sono: *L'operaio conosce 300 parole. Il padrone 1000, per questo lui è il padrone*, *Legami pure, tanto spacco tutto lo stesso!* e *Mistero Buffo* ('69), lo spettacolo che più di ogni altro lo renderà famoso nel mondo (oltre 5000 repliche). Nel 1970 nasce il Collettivo Teatrale "La Comune", con cui allestiscono *Morte accidentale di un anarchico*, e "Soccorso Rosso", movimento in sostegno ai giovani studenti e operai arrestati durante picchettaggi alle fabbriche, alle scuole, e alle manifestazioni fasciste. Dagli anni '70 a oggi scrive e mette in scena numerosi spettacoli tra cui *Pum pum! Chi è? La polizia!* ('72), *Il Fantani rapito* ('75), *Clacson, trombette e pernacchi* ('81), *Fabulazzo osceno* ('82); *Coppia aperta, quasi spalancata*, *Quasi per caso una donna: Elisabetta e Dio li fa poi li accoppa* ('83), *Hellquin, Harlekin, Arlecchino* ('85), *Il papa e la strega* ('89), *Zitti! Stiamo precipitando!* ('90), *Johan Padan e la scoperta delle Americhe* ('91), *Mamma! I Smeidotti!* ('93), *Dario Fo recita Ruzante* ('95), *Il diavolo con le zinne* ('97), *Marino ilbero! Marino innocente!* ('98), *Lu santo jullare Francesco* ('99) e *Ubu Bas* (2002). Nel 1997 gli viene assegnato il Premio Nobel per la letteratura. Ha lavorato nel cinema, in tv (dopo la censura a *Canzonissima* nel '62, per 16 anni saranno totalmente esclusi dai programmi radio e tv); firma diverse regie liriche. I suoi spettacoli sono andati in scena in tutto il mondo e i suoi testi (in Italia editi soprattutto da Einaudi) sono stati pubblicati e tradotti in molte lingue.

Info: www.dariofo.it

In apertura Dario Fo in *Mistero buffo*, presentato al Palafido di Milano nel 1978 in occasione di un'iniziativa a sostegno delle fabbriche in occupazione; in basso, il manifesto originale dello spettacolo.





Cabaret tragico in balia del mare

LA NAVE FANTASMA, di Giovanni Maria Bellu e Renato Sarti, in collaborazione con Bebo Storti. Regia di Renato Sarti. Elementi scenici di Alberto Consolini e Giordano Manciapoli. Luci di Roberto D'Ambrosio. Musiche di Carlo Boccadoro. Con Bebo Storti e Renato Sarti. Prof. Teatro della Cooperativa, MILANO

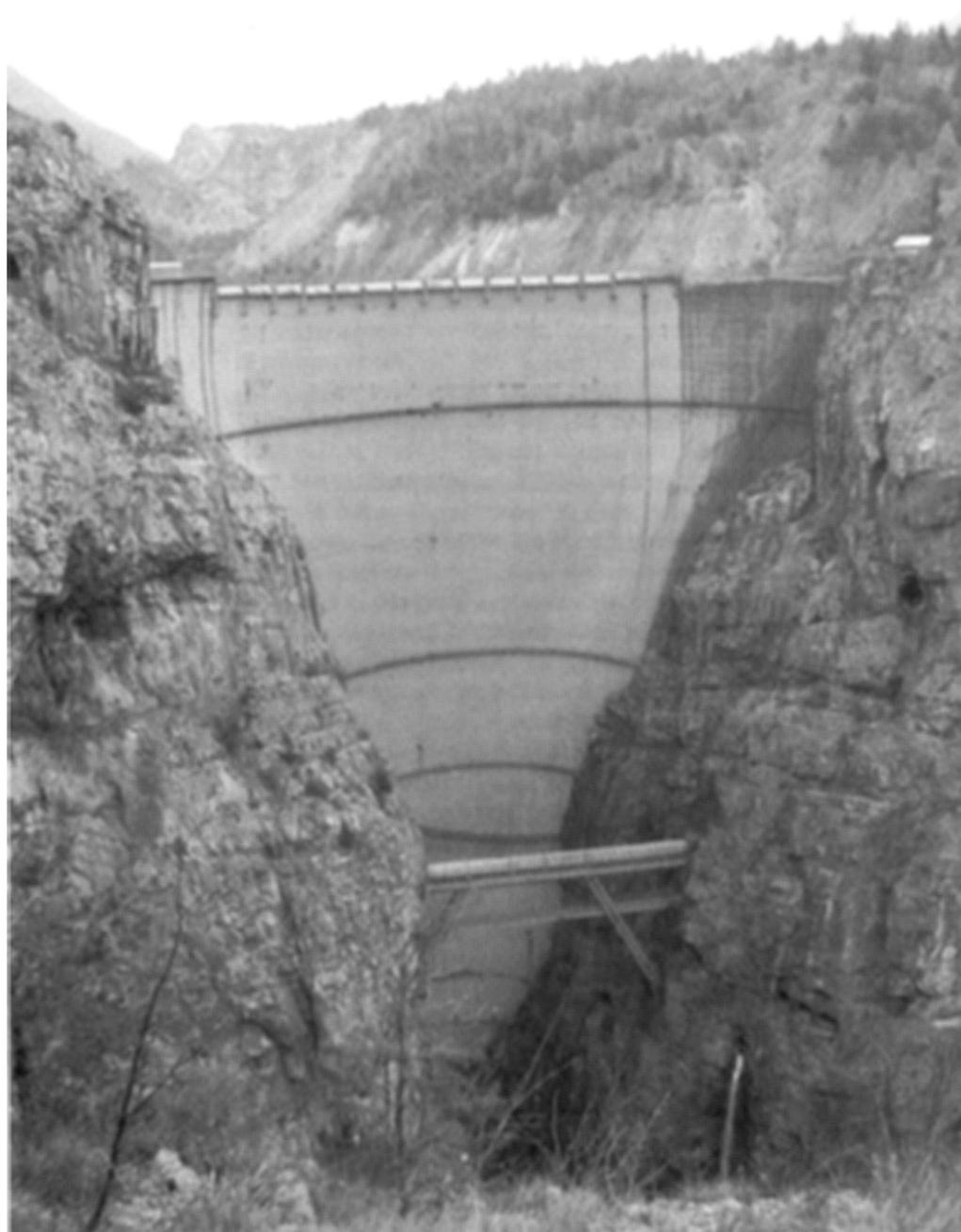
Rincuora un po' il fatto che, nel delirio mediatico suscitato da *Grandi Fratelli* e affini, una volta tanto abbia trovato uno spazio decoroso anche uno spettacolo teatrale, per giunta "impegnato" e allestito in un teatrino nato solo la scorsa stagione nella periferia milanese più sperduta. Stiamo parlando di *La nave fantasma*, che Renato Sarti e Giovanni Maria Bellu (l'autore dell'inchiesta giornalistica) hanno scritto per raccontare una delle più gravi tragedie navali avvenute nel Mediterraneo in questi ultimi sessant'anni: l'affondamento al largo di Porto Palo di un battello carico di immigrati clandestini provenienti da India, Pakistan e Sri Lanka. Era il 1996 e i morti furono 283. Le autorità rimasero in un comodo silenzio e i mass media preferirono concentrarsi su un annegamento di maggiore appeal, quello della contessa Vacca Augusta. Incredibile ma vero, i 200 posti del Teatro della Cooperativa sono andati pressoché esauriti per tutto il mese di repliche. Il motivo credo risieda nell'intelligente mix di ingredienti apparentemente inconciliabili: una cronaca degli eventi ricostruita in modo rigoroso come nella miglior tradizione del teatro di impegno civile, una messinscena fondata sugli elementi tipici del cabaret comico-grottesco, un uso sapiente dell'improvvisazione e il coinvolgimento del pubblico. Bebo Storti e Renato Sarti (sua anche la regia) sembrano un po' un Vladimir ed Estragone votati alla causa di un recupero urgente delle nostre coscienze. E chi se ne frega se Godot non arriva. Nel frattempo, tutti i mezzi sono buoni per abbattere il diaframma della "quarta parete". C'è la dimostrazione di quanto si è parlato della triste sorte della contessa rispetto a quella della "nave della speranza" con tanto di spettatrice travestita da villa di Portofino e spettatore da Porto Palo, più o meno sommersi da giornali e videocassette a simboleggiare il maggiore o minore interesse mediatico: ci sono quiz demenziali (ma non troppo) sull'immigrazione italiana e quella attuale, che non erano poi così diverse, e c'è, affidata in parte al pubblico, la ricostruzione, con semplici ma efficaci macchine teatrali, della scena finale del naufragio. Il tutto contrappuntato da un fuoco di fila di gags, con qualche deriva grossolana, seppur divertente, in stile *Bagaglino* nei ritratti dei nostri politici. Certo, i palati più fini potrebbero non apprezzare, ma il pubblico ci sta, non perde un istante delle quasi tre ore di spettacolo (queste sì, un po' troppe e non prive di autocompiacimento) e se ne torna a casa con il cervello in funzione. Di questi tempi, davvero, non è poco. *Claudia Cannella*

È stato accompagnato da un (troppo) grande *battage* giornalistico il nuovo spettacolo di Renato Sarti e Bebo Storti, che ancora una volta hanno impugnato l'arma del teatro-justizia contro l'indifferenza istituzionale. *La nave fantasma* del titolo è, infatti, quella che il 25 dicembre 1996, al largo delle coste siciliane, affondò, lasciando in mare 283 vittime tra gli oltre 500 migranti, per lo più di area indiana, che cercavano in Europa miglior fortuna, scappando da un destino di povertà o di persecuzione politica (e i due interpreti hanno decisamente dato preferenza a questa seconda opzione, come se l'altra non fosse sufficiente). La più grande tragedia navale avvenuta nel Mediterraneo dal secondo dopoguerra: e a tutt'oggi, dopo sette anni, nulla è stato fatto per recuperare il relitto e i corpi delle vittime. Forse perché negli stessi giorni della tragedia, sfortunata volle che la contessa Vacca Augusta, lasciasse misteriosamente la vita su un picco di Portofino, dando grasso alimento al gossip e comodità di occultamento ai casi scomodi. I due interpreti hanno dunque messo in scena una sorta di cabaret tragico, come l'hanno definito, articolato in vari capitoli, in cui si rievoca, praticamente solo attraversando la vicenda principale, la problematica connessa al tema dell'immigrazione, senza alcun risparmio di mezzi nel parodiare l'insulsaggine di una nazione annebbiata dai telegiornali e atterrita dal dolore, che pure un tempo patì personalmente. E proprio nell'idea di provocare l'indifferenza, il pubblico viene continuamente chiamato in causa a partecipare alla celebrazione postuma di una tragedia ingiustamente trascurata e fare autocoscienza sul proprio passato da *little-Italy*. Un progetto molto ambizioso che punta dritto a quel teatro di denuncia che portò tanto bene qualche anno fa a Marco Paolini con *Vajont*. Tuttavia è difficile scrollarsi di dosso, nelle oltre tre ore all'insegna del *di-tutto-e-di più* con cui lo spettacolo si è presentato al suo debutto, il retrogusto di una caccia forzata allo scoop, che ha assunto a tratti, pur nella esilarante presenza scenica di Bebo Storti, gignone più che mai, e nella ben più balbettante prestazione dell'autore e regista Sarti, le tinte della presunzione. Restando a ciò che pertiene al teatro, e tentando di dimenticare alcuni siparietti retorici come il tormentone sulla bandana di Berlusconi (basta!) e la parodia scoronata e inelegante di alcuni colleghi, lo spettacolo appare slabbrato e in crisi di sintesi, pronto com'è a navigare su tutte le acque dell'occasione, con il rischio di mancare il bersaglio, colpendone troppi. *Giulia Calligaro*

Marco Paolini

QUELLA DIGA che travolse l'audience

di Oliviero Ponte di Pino



A segnare la svolta determinante nella carriera di Marco Paolini, nato nel 1956 a Belluno e cresciuto a Treviso, è stato *Il racconto del Vajont* (1994), spettacolo-manifesto di un "teatro civile" di fortissimo impatto spettacolare, politico e mediatico, con impressionanti dati di audience in occasione della diretta su Raidue il 9 ottobre 1997: oltre tre milioni e mezzo di spettatori. A quel successo Marco Paolini, interprete fino ad allora di lavori da poche decine di spettatori a replica, non ci è arrivato certo per caso, anche se la sua carriera - come quella di molti altri straordinari autorattori della sua generazione, da Toni Servillo a Sandro Lombardi, da Marco Baliani a Paolo Rossi - aveva fino a quel momento seguito vie in qualche modo oblique, imprevedibili, al di fuori di ogni curriculum programmabile e tuttavia lungo un percorso in qualche modo necessario e logico - almeno con il sonno di poi. Per cominciare, c'è una formazione che passa anche per la Commedia dell'Arte rivisitata dal Tag Teatro: perché Marco, come un altro veneziano di pianura, Silvio Castiglioni, è uno

Dall'autoformazione con il Tag Teatro alla lunga esperienza con Teatro Settimo, dalla riscoperta delle radici venete con Meneghello e poi con i *Bestiari* all'autobiografia generazionale degli *Album*, il percorso che condurrà Paolini al suo ormai celebre *Vajont* è un costante *work in progress* difficilmente etichettabile, così come il suo teatro di narrazione, esplorato di volta in volta in forme diverse in *I-TIGI canto per Ustica* e *Parlamento chimico* fino al recente *Il sergente-dedicato a Mario Rigoni Stern*

straordinario "Alecchino naturale", che ha i geni terragni e contadini, potenzialmente eversivi, di un Ruzante. Questa auto-formazione passa poi per un gruppo del nuovo teatro, seppure per certi aspetti eccentrico, come il Teatro Settimo di Gabriele Vacis, che non a caso sarà suo complice come autore e regista proprio del *Vajont*. Nei lavori di Settimo in quegli anni Ottanta è centrale il tema del progetto, intimamente affine a quello della narrazione, con il tentativo di portare in scena materiali non teatrali, dalla tavola degli elementi chimici (*Esercizi sulla tavola di Mendeleev*, 1984) a un romanzo come *Le affinità elettive (Elementi di struttura del sentimento)*, 1985) e a un film come *Riso amaro* (1987), per poi approdare a un bizzarro *La storia di Romeo e Giulietta* (1991), dove la vicenda veniva narrata dai superstiti dopo la morte dei due amanti - con Paolini a fare il sopravvissuto Frate Lorenzo e insieme, in un flashback, il giovane Romeo - e alla *Trilogia della villeggiatura goldoniana* (1993) condensata da Vacis in un'unica serata. Nella preistoria del *Vajont* - uno spettacolo nato fuori dai teatri, in prove aperte e repliche nei centri sociali, negli ospedali, in circoli culturali e politici, nelle scuole, nelle parrocchie - c'è anche l'incontro con un altro veneto dell'entroterra, Luigi Meneghello, e con il suo *Libera nos a Malo*, che non a caso diventa uno spettacolo-laboratorio, *Libera nos* (1989). Meneghello significa la riscoperta delle radici, di una lingua inscritta nella realtà, nella memoria e nella carne, e del suo rapporto con l'italiano e con la modernità. Il suo libro, a metà tra la linguistica e la storia, tra l'autobiografia e l'antropologia, con il suo potente impatto poetico, dà all'autore-attore Paolini una nuova consapevolezza esistenziale, la possibilità di scavare nel profondo della propria identità e della parola.

Autobiografia e memoria collettiva

Ancora, prima del *Vajont* c'è soprattutto la straordinaria esperienza degli *Album*, l'autobiografia di un alter ego immaginario - il piccolo Nicola, ispirato al "Petit Nicholas" di Goscinny - condotta attraverso quattro trascinati monologhi messi a punto nell'arco di (quasi) un decennio, seguendo le vicende del protagonista-narratore dai primi anni Sessanta al fatidico 1977. Anche qui, però, il percorso è obliquo: perché la prima tappa di questa tetralogia, *Adriatico* (1987), nasce come spettacolo per ragazzi. Solo in seguito, nel corso degli anni e con l'accumularsi degli episodi, gli *Album* assumeranno il tono e il valore di una autobiografia generazionale, un romanzo di formazione dal respiro a tratti epico. È nel complesso lavoro sull'autobiografia individuale e sulla memoria collettiva, sull'identità e sul racconto, sulla recente storia d'Italia e sul suo rapporto

Per saperne di più

Pubblicazioni

Marco Paolini e Gabriele Vacis, *Il racconto del Vajont*, Garzanti, Milano 1997.

Marco Paolini, *Bestiario veneto parole mate*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 1999, con videocassetta allegata.

Marco Paolini, *L'anno passato*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 2000.

Marco Paolini e Oliviero Ponte Di Pino, *Quaderno del Vajont*, Einaudi, Torino 1999, con videocassetta allegata.

Marco Paolini, *I cani del gas*, Einaudi, Torino 2000, con videocassetta allegata.

Daniele Del Giudice e Marco Paolini, *Quaderno dei Tigi*, Einaudi, Torino 2001, con videocassetta allegata.

Fernando Marchiori, *Mappa Mondo*, Einaudi, Torino 2003, contiene il video *Questo radichio non si tocca. Diario di un'estate*.

Dischi

Il Milione. Quaderno veneziano di Marco Paolini, CPI/Polygram (contiene l'incisione dello spettacolo).

Dove vederlo

gennaio

- *Il sergente, dedicato a Mario Rigoni Stern*, Gorizia, Teatro Verdi, tel. 0481/32807 (il 20); Piove di Sacco (Pd), Palazzetto di Sant'Anna, tel. 049.5840177 (il 21); Montegrotto (Pd), Palazzo del turismo, tel. 049.8928782 (il 25).

- *Parlamento chimico*, Legnago (Vr), Teatro Sallieri, tel. 0442.25477 (il 22 e 23); Monza, Teatro Villorosi, www.ladanzaimmobile.it (il 29); Vigliani Biellese, Teatro Erios (il 31).

febbraio

- *Il sergente, dedicato a Mario Rigoni Stern*, Genova, Teatro della Corte, tel. 010.5342300 (dal 1 al 6); Mestre, Teatro Tomioli, tel. 041.971666 (dal 9 al 13); Rovigo, Teatro Sociale, tel. 0425.27853 (il 15); Rimini, Teatro Novelli (il 16).

28 febbraio e 1° marzo - *Song n.32*, Genova, Teatro della Tosse, tel. 010.2487011.

info: www.marcoapaolini.it

con il presente, che si affinano gli strumenti che permetteranno a Paolini di misurarsi - più di trent'anni dopo il disastro - con una delle maggiori tragedie collettive della storia italiana: una catastrofe dimenticata, o meglio rimossa, con processi trascinati per anni nei tribunali di tutta Italia. L'imprevedibile successo del *Racconto del Vajont* non era affatto scontato, anzi. Quella sera - per uno strano caso del destino, proprio quel giorno Dario Fo vince a sorpresa il Premio Nobel - nessun giornale ha osato annunciare che ci sarà uno spettacolo teatrale in diretta: qualcuno ha scritto "documentario", qualcun altro "sceneggiato", qualcuno preferisce glissare sul genere. Ma quell'attore sospeso su una diga tra i monti, con l'aiuto solo di un tavolino e di una lavagna (con l'inserimento di qualche filmato di repertorio), che parla per tre ore di litri e metri cubi, di ingegneria civile e di migliaia di morti in pochi terribili minuti, conquista milioni di spettatori, che a loro volta diventeranno spesso dei propagandisti del *Vajont*, quando racconteranno la loro



esperienza ad amici e colleghi, nei giorni seguenti. Con quello spettacolo si afferma una nuova figura. Non è solo un attore, perché Paolini è anche autore dei suoi testi (oltre che inventore del proprio personaggio scenico e pubblico). Non è solo un autore e un attore, perché si fa anche portavoce di una memoria collettiva, che i mass media hanno occultato o trascurato. La sua non è solo memoria, o meglio non certo è la memoria pacificatrice e consolatoria del revival: la sua è anche una coscienza civile, il suo spettacolo assume un immediato significato politico, evoca una diversa consapevolezza del nostro passato prossimo e chiama all'azione. È lo stesso Paolini a sottolineare questo aspetto, quando replica per anni il suo *Vajont* il 12 dicembre, e per un anno il 12 di ogni mese, come memoriale della strage di piazza Fontana.

la scheda

Marco Paolini, attore, autore e regista, è nato a Belluno nel 1956. Dagli anni Settanta al 1994 ha fatto parte di diversi gruppi teatrali: Teatro degli Stracci, Studio 900 di Treviso, Tag Teatro di Mestre e Laboratorio Teatro Settino, con cui ha composto *Adriatico* (1987) e ha preso parte a *Riso amaro* (1988), *Libera nos* (1989), *La storia di Romeo e Giulietta* (1991), *La trilogia della villeggiatura* (1993). Con *Adriatico* inizia la serie degli "album" che prosegue con *Tiri in porta* (1990), *Liberi tutti* (1992), *Aprile '74* (1995), *Stazioni di transito* (1999). Dal 1990 ai primi mesi del 2000 collabora con la cooperativa Moby Dick-Teatri della Riviera con la quale produce *Il racconto del Vajont 1956/9 ottobre 1963*, il suo spettacolo più conosciuto (Premio Ubu 1995, Premio Icd 1996, trasmesso su Rai 2, Oscar della televisione come miglior programma del 1997). Seguono *Appunti foresti* (1996), *Il milione. Quaderno veneziano di Marco Paolini* (1997), mentre la ricerca sui "bestiari" finora ha portato alla creazione di *Bestiario veneto - In ricien* (1998), *Bestiario veneto - Parole mate* (1998), *Bestiario veneto - L'orto* (1998) e *Bestiario italiano - I cani del gas* (1999). Nel 1999 fonda Jole (dal 2002 Jolefilm), la casa di produzione che cura i suoi progetti teatrali, cinematografici ed editoriali, con la quale successivamente realizza *Stazioni di transito - Album di storie* (1999), *I-Tigi - Canto per Ustica* (2000), *Parlamento chimico - Storie di plastica* (2002) e *Il sergente, dedicato a Mario Rigoni Stern* (2004). Per il cinema ha partecipato a film diretti da Daniele Segre, Nanni Moretti, Daniele Lucchetti, Carlo Mazzacurati e Franco Bernini. Molti dei suoi spettacoli teatrali sono diventati libri (Garzanti, Einaudi, Biblioteca dell'Immagine) spesso con video allegati (vedi scheda "Per saperne di più").

Nord-Est e altre catastrofi

Da allora - ed è passato più di un decennio dalle prime prove aperte di *Vajont* - Paolini ha seguito varie direzioni di ricerca. Da un lato ha approfondito la riflessione, anche attraverso il serrato confronto con la poesia (trascinanti, memorabili le sue interpretazioni di Calzavara e Zanzotto), sulla lingua e sul suo rapporto con la musica (pare ineludibile la necessità dei moderni attori solisti, a un certo punto della loro carriera, di appoggiarsi alla musica) e insieme con la propria terra, quel Nord-Est in prodigiosa modernizzazione ma anche strappato alla propria identità. In questo ambito, oltre ai vari *Bestiari*, il lavoro più compiuto è *Il Milione* (1997), dove la riflessione sul suo rapporto di veneto dell'entroterra con la metropoli lagunare (o con il suo mito) diventa l'occasione per una riflessione sugli intrecci tra storia e geografia, tra Europa e Oriente, con una vena di malinconica ironia. Sull'altro versante prosegue la rivisitazione "civile" di alcune pagine drammatiche della recente storia italiana, ma avvertendo sempre il rischio di trasformarsi in un "poeta delle catastrofi" e dunque centellinando questi spettacoli-denuncia. Ecco allora i grandi monologhi su Ustica (*I-Tigi canto per Ustica*, 2001, scritto con Daniele Del Giudice, portato in scena con le musiche di Giovanna Marini e presentato in occasione dell'anniversario della strage della stazione di Bologna) e sul petrolchimico di Marghera (*Parlamento chimico*, 2002), oltre al ritorno in televisione con i cinque monologhi realizzati nel 2003 per la trasmissione *Report*. Anche in questo caso è significativo il metodo di lavoro: perché i monologhi, che devono introdurre le inchieste curate dall'équipe di Milena Gabanelli, ma senza mai illustrare pedissequamente, vengono per prima cosa scritti con Francesco Niccolini e Andrea Purgatori, che s'incaricano del lavoro di



ricerca e documentazione, riprendendo gli obiettivi e i metodi del teatro-documento; i testi vengono poi "rodati" in alcune anteprime live, di fronte a un pubblico teatrale, quasi a cucirsi addosso, prima di essere "narrati" e registrati nel Teatro di Schio, questa volta senza spettatori. È la ricerca di un difficile compromesso tra l'aspetto teatrale e quello cinematografico-televisivo del lavoro, tra le esigenze artistiche che prevedono la collaborazione del pubblico nella messa a punto di tempi e ritmi e le necessità di una produzione Tv. Dopo oltre vent'anni di carriera, quello di Marco Paolini è e resta soprattutto un *work in progress*, che sfugge formule e ruoli di comodo, refrattario alla facile gestione del successo televisivo. Lo stesso genere del "teatro di narrazione", di cui è stato tra i creatori e maggiori esponenti, lo ha declinato ed esplorato ogni volta in forme e toni assai diversi, fino al recente *Il sergente*, adattamento dell'autobiografico *Sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern, nell'inverno 2004. Questa costante ricerca ha trovato riflessi anche nella sua attività in televisione e con il video: non solo nella messa a punto di nuovi moduli formali ma anche nell'incontro con lo spettatore, che può essere agganciato con modalità diverse, dall'esibizione teatrale dal vivo alla trasmissione nella tv generalista alla cassetta video o al dvd. Anche in questo sta l'affascinante paradosso di Paolini e dei suoi racconti: nella sua capacità di reinventare una forma di comunicazione antichissima, che tuttavia si trova a suo agio con le moderne tecnologie e

modalità di comunicazione, scoprendo una efficacia e un'immediatezza che altre forme di comunicazione teatrale, in apparenza più moderne, non riescono ancora a trovare. ■

dedicato a Rigoni Stern

ANCHE PAOLINI perde la campagna di Russia

IL SERGENTE, dedicato a Mario Rigoni Stern, di e con Marco Paolini. Scene di Andrea Violato. Maestro di scena Marco Austeri. Prod. Jolefilm, PADOVA.

No, non ci ha proprio convinto quest'ultimo spettacolo di Paolini. E dispiace, perché l'idea di rendere omaggio all'ottantatreenne Rigoni Stern, in questi tempi di nuove invasioni, era cosa buona. Alla ricerca delle ragioni della nostra insoddisfazione, abbiamo così ripreso in mano il libro scritto nel 1945 e pubblicato da Einaudi nel 1953. Ed è accaduto che lo abbiamo letto con la passione e l'emozione che lo spettacolo di Paolini non era riuscito a darci. L'autore di *Vajont* e di *Parlamento chinico* si cimenta per la prima volta, se non sbagliamo, con un'opera letteraria, con una scrittura, dunque, che per quanto semplice, è lontana dalla lingua quotidiana, anche quella incline a coloriture venete di Paolini. Il quale naturalmente - e a ragione - non vuole raccontarci unicamente i ricordi della ritirata di Russia scritti da Stern in prigionia, ma li accosta a altri ricordi-racconti di tempi diversi, e, innanzitutto, a quelli del viaggio da lui intrapreso per andare a ritrovare, in un percorso a ritroso - impresa che lo stesso scrittore aveva compiuto negli anni '70 - i luoghi descritti da Stern, fino ad arrivare là, sulle rive del Don. Poi, raccogliendo un'osservazione di Vittorini che, all'uscita del libro, parlò di un'*Anabasi* moderna, inserisce nella drammaturgia dello spettacolo anche brani tratti da Senofonte, in particolare la descrizione della tragica marcia di ritirata dei diecimila mercenari greci dalla Persia al Mar Nero. Ma il punto debole dell'operazione sta proprio qui, nella costruzione drammaturgica, che appare quasi poco studiata, sfilacciata, approssimativa e nell'avvicinarsi di linguaggi diversi dei quali Paolini non trova il modo di restituirci la specificità, e dunque la forza. Né quando ci intrattiene sul suo avventuroso viaggio in treno attraverso l'Ucraina e la Russia, che ci diverte, certo, ma in modo tutto sommato scontato, non andando oltre le facili battute che questi disastri paesi fatalmente ispirano. Né quando - sottolineando il passaggio infilandosi un cappello di pelo in testa - si cala nei panni del sergente e dà inizio al racconto di Rigoni Stern. L'asciutta narrazione della vita di trincea e poi dell'agognato ritorno a casa - «Sergentinaggiù, ghe rivarem a baita?» è l'ossessivo ritornello del libro - , dell'incessante camminare nella neve - «che giorno è oggi? e dove siamo? Non esistono né date né nomi. Solo noi che si cammina» - ; la storia drammatica di resistenza che conduce il sergente all'inaridimento umano, alla solitudine totale - «non cercavo nessuno, non volevo niente» - , Paolini non riesce a trasmettercela, a farcene percepire con intensità gli snodi importanti - la zuppa divorata nella stessa isba accanto ai soldati russi, per esempio - , a comunicarcene il continuo doloroso stupore. Accade, anzi, che talvolta omologhi alla propria la lingua del romanzo, immettendovi il suo spirito senz'altro arguto ma che soffoca il sorriso candido dello scrittore di Asiago, e, con esso la nostra commozione. E ancora: non tutte le soluzioni sceniche "povere" sono di per sé efficaci ed espressive. Non basta indossare il vasto telo bianco che fino a quel momento aveva coperto le assi del palcoscenico e marciare fermi sul posto per rendere la drammatica straordinarietà di quei tremila chilometri di gelo e fame percorsi a piedi. Senza dubbio lo spettacolo col rodaggio delle repliche migliorerà; forse, alcune cose si aggiusteranno, ma l'omaggio al Sergente alpino merita una revisione più radicale.

Roberta Arcelloni

In apertura un'immagine della ciga del Vajont, nella pag. precedente in alto, il petrochimico di Porto Marghera e, in basso, Marco Paolini in *Asiatico*, fotografato da Maurizio Buscarino.



Il lavoro sulla propria memoria psicofisica, la traduzione delle emozioni in immagini e azioni, le micropartiture fisiche, l'adesione empatica ai personaggi, la capacità di sospendere lo spazio e il tempo con lo stupore e l'incantamento sono alla base delle invenzioni affabulatorie dell'autore-attore di *Kohlhaas*

Marco Baliani

La recente e silenziosa incursione di Marco Baliani nei territori del romanzo ha sortito negli ambienti letterari consensi unanimi e convinti. In particolare, nelle recensioni di *Nel Regno di Acilia* emerge, sulle ragioni di ordine linguistico e stilistico, l'elogio di una narrazione intensa e coinvolgente che, proprio nell'immediata trasparenza delle sue intenzioni, non si preoccupa di poter essere considerata datata e fuori tempo, ribadendo così il valore e la lunga durata di un'istanza affabulatoria resistente a ogni periodica liquidazione di generi, forme o modelli. *Nel Regno di Acilia* conserva effettivamente il piacere di un flusso narrativo sempre intatto, irrobustito da una scrittura sensibile alla ricercatezza espressiva e agli accostamenti polifonici e plurilinguisti-

Giorni d'erba e giorni di paglia il tempo e l'arte del racconto

di Fabrizio Fiaschini



ci, ma nello stesso tempo rigorosamente concreta ed economica, piegata alla descrizione dei fatti e delle azioni più che al loro approfondimento. Una prova quindi di maturità, le cui radici non affondano tuttavia nella tradizione del racconto scritto, ma nella pratica del racconto teatrale: di qui forse l'efficace anacronismo del romanzo e probabilmente le ragioni di quell'impeto e di quella freschezza che ha tanto favorevolmente colpito i recensori. Il caso letterario di Marco Baliani testimonia pertanto come i principi creativi e l'esercizio del racconto teatrale, prevalentemente corporei e mimetici, oltre a colmare un bisogno diffuso di storie che la letteratura non sempre riesce a soddisfare, possano oggi anche sostanzialmente una scrittura originale, innervandola di una fisicità capace di riattivare nel lettore i canali profondi della partecipazione emotiva. *Nel Regno di Acilia* può dunque essere interpretato come il precipitato letterario del linguaggio che connota l'oralità teatrale, con parole che trasmettono la densità e la forza evocativa del corpo narrante quando si illumina delle sue visioni. Tale condizione porta infatti il raccontatore a stare concretamente in presenza delle cose e dei fatti della storia, a respirare con loro, senza preoccuparsi di analizzarli e spiegarli. Uno stato psicofisico di ipersensibilità e di empatia che l'attore realizza lavorando su esperienze inscritte nella propria memoria psicofisica, ma anche ricreate come pura invenzione percettiva. Senza tuttavia favorire meccanismi introspettivi di immedesimazione. Non si tratta di rivivere flussi di coscienza ma di sentire organicamente impulsi e modificazioni del corpo. Anche perché, come in ogni narrazione tradizionale, prevale sui percorsi di interiorizzazione l'urgenza epica di tradurre rapidamente le emozioni profonde in immagini ed azioni che facciano procedere il racconto. Stati d'animo, psicologia e carattere dei personaggi sono pertanto condensati nella vivida concretezza di pochi gesti subito consegnati alla corrente impetuosa della voce narrante.

Epica + sentimento = *Kohlhaas*

Una modalità affabulatoria che, prima della recente traduzione sulla carta, Baliani ha negli anni sottoposto a continue sperimentazioni, a partire dalle esperienze maturate nel contesto del teatro scuola (*La strega Jamauba e Nino*, del 1986-1989) e approdate all'archetipo esemplare di *Kohlhaas* (1990), divenuto per molti origine e modello di un nuovo modo di raccontare a teatro: il palco nudo, il narratore costretto sulla sedia a una compressione creativa deflagrante nel succedersi di gesti e parole con cui si materializzano i personaggi del racconto, l'utilizzo di micropartiture fisiche come catalizzatori di suoni e azioni provenienti dall'universo della storia: lo scalpito dei cavalli, il rumore del vento, la morte di Lisetta, la tensione della corda che si stringe intorno al collo di Kohlhaas. Un racconto a suo modo perfetto nella capacità di tradurre la prosa kleistiana nella lingua orale della narrazione, governato da una voce epica che sa tuttavia continuamente aderire empaticamente alle emozioni e ai sentimenti dei personaggi. Con *Tracce* (1998), la ricerca intorno alla narrazione ha un'ulteriore svolta: attraverso la mediazione del pensiero affabulante del filosofo

Per saperne di più

Pubblicazioni

Marco Baliani, *Pensieri di un raccontatore di storie*, Comune di Genova, 1991.
 Marco Baliani e Felice Cappa, *Francesco a testa in giù*, Garzanti, Milano, 2000, con videocassetta allegata.
 Marco Baliani e Remo Rostagno, *Kohlhaas*, Edizioni Corsare, Perugia 2001.
 Marco e Mirto Baliani, *Il signor Ventriglia*, Editore Orecchio Acerbo, 2002, con cd audio allegato.
 Marco Baliani, *Corpo di Stato. Il delitto Moro*, Rizzoli, Milano, 2003.
 Marco Baliani, *Nel regno di Acilia*, Rizzoli, Milano, 2004.
 Fabrizio Frascuni e Alessandra Ghiglione, *Marco Baliani. Racconti a teatro*, Loggia de' Lanzi, Firenze, 1998.

Dove vederlo

febbraio

4, 5 e 6 - *Corpo di Stato - Tracce - Kohlhaas*, Pescara, Teatro Florian.

19 - *Corpo di Stato*, Montebelluna (Tv)

dal 22 febbraio al 20 marzo - Rassegna "Il viaggiatore incantato": *Il viaggiatore incantato* (prove per un racconto orale dal romanzo *Nel paese di Acilia*, 22 febbraio), *Kohlhaas* (23-27 febbraio), *Piccoli angeli* (1-6 marzo), *Tracce* (8, 9 e 13 marzo), *Il sole è un'ignara gialla* (10-12 marzo), *Corpo di Stato* (15-20 marzo), Milano, Teatro dell'Elfo, tel. 02.716794, www.elfo.org

marzo

12 - *Kohlhaas*, Soragna (Parma), Teatro Comunale, dall'1 al 20 - vedi rassegna "Il viaggiatore incantato" (22 febbraio-20 marzo), Milano, Teatro dell'Elfo.

22 e 23 - *Kohlhaas e Corpo di Stato*, Udine, Teatro CLUB Auditorium Zanon.

dal 29 marzo al 10 aprile - *Corpo di Stato*, Roma, Teatro Ambra Jovinelli.

Ernst Bloch, Baliani tenta infatti la strada di un primo approccio metanarrativo: un racconto che parta dal senso profondo e del farsi stesso della narrazione. Nel suo progressivo dipanarsi, lo spettacolo richiama esplicitamente l'idea della mappa, indice dello sforzo di seguire i sentieri di un territorio, quello dell'esperienza narrativa, che si rivela in tutto il suo intricatissimo fascino, segnato da confini continuamente cangianti, condivisi tra memoria autobiografica, eredità storica e culturale dell'Occidente e i mondi possibili dell'invenzione artistica. La sola luce disponibile al narratore viator per orientarsi nel suo labirintico ambiente è la lanterna dello stupore e dell'incantamento, che, oltre a rappresentare il filo quasi perduto dell'antica disponibilità panica di sentire l'anima del mondo, connotano egualmente la sensibilità dell'infanzia e quella del narratore di fronte al racconto: solo stupendosi e "incantesimandosi" si aprono infatti quei varchi nella realtà in cui i corpi, le cose e le azioni quotidiane diventano altro da sé, facendo sì, per citare Peter Brook, che «l'invisibile diventi visibile». In questo stato di "durata", di primigenia sospensione dello spazio e del tempo sta dunque la via della narrazione e il suo intimo legame con

In apertura Baliani
 ritratto da Achille
 Lepora.

la scheda

Marco Baliani, attore, autore e regista, è nato a Verbania nel 1950. Formatosi nell'ambito del teatro-ragazzi (ha fondato nel 1975 il gruppo Ruotalibera e nel 1991 la compagnia Trickster-Bricconi Divini), a partire dal 1988 inizia ad approfondire la ricerca sulla narrazione orale, sia come interprete che come autore. Tra i titoli più significativi ricordiamo *Storie* (1989); *Kohlhaas* (1991), tratto dal racconto di Heinrich von Kleist; *Frollo e Piccoli angeli* (1993); *Tracce* (1996), dall'omonima opera di Ernst Bloch, e *Corpo di Stato* (nato come progetto televisivo e trasmesso il 9 maggio 1998), in cui ripercorre un pezzo di storia italiana in chiave personale, intrecciando la vicenda del rapimento di Aldo Moro con la fine altrettanto tragica del giornalista Peppino Impastato. Come regista ha firmato *Corvi di luna*, da Calvino (1989); *Antigone delle città* (1991) e *Antigone della terra* (1992), per l'anniversario della strage di Bologna; *Memoria del fuoco* da Galeano (1992); *Peer Gynt* di Ibsen (1995); *Lola che dilata la canna* (1996); *Migranti* (1996), collage di storie sul Mediterraneo; *Gioventù senza dio* di Horváth (1997); *Giugù* (1997) e *Il sole è un'iguana gialla* (2003). All'attività registica unisce costantemente quella didattica e di animazione (*I porti del Mediterraneo*, progetto triennale affidatogli dall'Eti dal 1996 al 1998), intervenendo spesso in realtà difficili: esemplare il recente progetto di allestimento di *Pinnocchio* realizzato nella periferia di Nairobi con l'Amref, un'organizzazione umanitaria non governativa. Ha recitato nei film *Teatro di guerra* di Mario Martone, *Il più bel giorno della mia vita* di Cristina Comencini e *Domani* di Francesca Archibugi. Ha pubblicato con Felice Cappa *Francesco a testa in giù* (2000), con Mirto Baliani, il libro per bambini *Il signor Ventriglia* (2002), *Corpo di Stato. Il delitto Moro* (2003) e il recente romanzo *Nel regno di Acilia* (2004), edito da Rizzoli.

Il mondo dei più piccoli, di cui il raccontatore tenta forse ogni volta una disperata protrazione, come per prepararsi all'ultimo incantamento: quello della morte, che chiude infatti la mappa di *Tracce*. Il ritmo magico di un narrare aperto alla scoperta della vita nascosta delle cose sembra di colpo infrangersi nel duro impatto con la Storia. *Corpo di Stato. Il delitto Moro* (1998) è infatti come l'amaro controcanto di un'infanzia intossicata dal male di vivere, segnata da un conflitto irrisolto tra padri e figli, che ha portato, quasi senza accorgersene, al cupo cielo degli anni di piombo. La cifra visionaria e sensoriale della narrazione di Baliani riesce tuttavia a trasformare anche il peso e la fredda sostanza di quegli anni apparentemente irriducibili. *Corpo di Stato* non assume infatti la forma prevedibile del racconto civile. La lucida ricostruzione della vicenda e il montaggio di fonti e documenti legati alla morte di Moro o, lo stesso giorno, di Peppino Impastato, sono ancora una volta attraversati e volutamente frammentati dallo stupore del raccontatore che si coglie come confuso e quasi impreparato di fronte a un precipitare troppo rapido e incomprensibile degli eventi, dai sogni di eguaglianza e di giustizia alla clandestinità della lotta armata: stupito è il giovane Marco delle facce scure che respingono l'ironia del suo teatro politico, del fatto che abbiano rapito Moro e non Cossiga, dello strano linguaggio

sovversivo improvvisamente usato nei collettivi, dello sguardo di Moro rapito immortalato sui giornali, di quello duro della bella Sara, con la mano alzata a P38, mentre lui, imbambolato nel mezzo della riunione, non riesce neppure a capire cosa stia accadendo. Un'impotenza intrisa di quell'ingenuità che introduce nella narrazione continue fratture e aperture poetiche, rivelando, in una struggente e dolorosa trasparenza, l'odio cieco, muro contro muro, che ha finito col contagiare una generazione di adulti incapaci di comunicare e «una gioventù con troppo Dio», con una fede urlata fino allo sparo delle armi. Alla luce di questa inesaurita tensione sperimentativa intorno ai modi e al senso della narrazione teatrale, vale la pena ritornare sul romanzo. *Nel Regno di Acilia* non è infatti solo un libro scritto con la lingua del teatro, è anche quello che, citando Taviani, si potrebbe definire un teatro-in-forma-di-libro, ossia un tentativo, da parte di Baliani, di conservare e comunicare mediante la scrittura la propria arte di raccontare. Il cuore del romanzo sta infatti nella celebrazione del tempo del Regno, una notte speciale in cui Rana, Achille, Sorcio e Polmone compiono il loro assassinio rituale, uccidendo il Ragno, un ex informatore dei nazisti che invano Catrame ha cercato di ammazzare, divenuto poi magnaccia del quartiere, protettore della madre e poi della sorella del Sorcio, l'incantevole Francesina. Il clima in cui questo atto più onirico che reale si consuma è quello di un tempo sospeso dove, grazie ad un rito appreso da Corvina, i quattro «incantesimati» riescono improvvisamente a entrare in sintonia con la vita occulta della natura, fondendo i loro corpi trasfigurati nella luce e nei suoni stessi di un universo elettrizzato e fluorescente che li guida verso la tana cupa del Ragno. A questo primato iperestesico del Regno li aveva peraltro iniziati lo stesso Catrame, parlando di un tempo speciale «che nessuno vede finché non ci sei dentro [...], nascosto sotto al tempo normale», paragonandolo a «giorni di erba nascente, mai nata prima. Tutti gli altri sono giorni di stoppa, tempo normale che brucia come paglia secca, si consuma, non dura». Le stesse parole Baliani le aveva già adoperate in un volumetto intitolato *Pensieri di un raccontatore di storie per descrivere la condizione del narratore rispetto al tempo dell'esperienza e della sua assimilazione in forma di racconto*: è necessario, aggiungeva poi, «un tempo dell'essere, uno stare fermo nel movimento [...], un tempo ove la natura stessa del suo scorrere possa essere percepita; poiché non è l'esperienza a dover essere eccezionale, ma la qualità della sua percezione a renderla tale». La dimensione del Regno in cui si trovano Rana e i suoi compagni è dunque la stessa dell'attore raccontatore quando col corpo riesce a diventare conduttore della storia, attivando quell'apertura sensoriale in grado di visualizzare immagini, suoni e odori che vengono come da un altrove, da una realtà extraquotidiana pulsante di vita. Una capacità sicuramente maturata con la tecnica e l'esercizio, ma che non si può comunque raggiungere se non si sono prima fatte esperienze da custodire per essere raccontate. Lo afferma più volte Baliani parlando del suo mestiere, ma lo raccomanda nel romanzo ancora una volta Catrame, tra una citazione e l'altra di Macbeth: per entrare nel Regno «bisogna avere una storia tra le mani, una bella storia lucente». ■

Laura Curino

Una per tutti tutti per una



di Michela Marelli

Quando tiene dei laboratori di narrazione o di scrittura, Laura Curino inizia sempre dicendo che il laboratorio dovrebbe chiamarsi: «lo faccio così!». E poi precisa che quello che insegnerà è il suo metodo attuale di lavoro, in futuro potrebbe cambiare. Altri narratori usano infatti metodi differenti e altrettanto validi. Laura invita gli allievi a studiare anche quei metodi e poi a trovare il proprio. La prima volta che ho seguito un laboratorio in qualità di assistente di Laura, ci è capitato di incontrare per caso un'elegante signora: la contegnosa dama, scoperto che Laura era attrice, esclamò rapita: «Che bella cosa la cultura!» con un gorgheggio degno di un soprano. Qualche sera dopo quel contegno e quel gorgheggio appartenevano alla contessa che nel caffè d'Ivrea, malignava alle spalle di Camillo Olivetti. In poche parole, come consiglia sempre di fare ai suoi allievi, l'attrice aveva copiato dal vero. Aveva trasferito in teatro un personaggio reale, arricchendo lo spettacolo con una continua improvvisazione d'autore. Un *labor limae* esercitato continua-

mente sia sull'interpretazione che sul testo in un protrarsi vitale del processo creativo. Come ha dimostrato Gerardo Guccini la scrittura narrativa, per Laura Curino, nasce dalla drammaturgia di gruppo degli spettacoli corali di Laboratorio Teatro Settimo. Ne ripropone la stessa prassi comportamentale. Questa prevede: la creazione attraverso l'improvvisazione d'attore, la concezione aperta del testo come luogo abitato dai personaggi, il montaggio di diverse fonti letterarie e verbali e la compresenza di più autori. Il primo spettacolo di "teatro narrazione" di Laura Curino è *Passione*. *Passione* racconta la giornata di una ragazzina di periferia che va a teatro per la prima volta; è la storia di una vocazione. *Passione* nasce nel momento in cui Laura, invitata a presentare un *recital d'attrice*, mette in fila uno dopo l'altro tutti i personaggi

dei precedenti spettacoli. Sono tutte "madri sostitute": la maestra elementare di *Citrosodina*, la segretaria del direttore di *Signorina*, la baby sitter di *Kanner Puro*, Fedele, la serva veterana di *Elementi di struttura del sentimento* e *Demetra*, la sorella maggiore di *Nel tempo tra le guerre*. Il *recital* riunisce tutte queste madri, ciascuna con il suo monologo di presentazione, e finisce con la Madre per antonomasia: Maria. In quel periodo Laura sta studiando *Maria alla croce* di Dario Fo: copia dall'arte, registra tutte le immagini «di deposizioni, di pietà, di

La scrittura narrativa della Curino nasce dalla drammaturgia di gruppo degli spettacoli di Laboratorio Teatro Settimo - L'improvvisazione d'attore e d'autore, il testo come luogo abitato da molti personaggi, il montaggio di diverse fonti letterarie, verbali e figurative sono alla base di *Passione*, la sua prima prova da "solista", così come successivamente di *Olivetti* e di *L'età dell'oro*

dei precedenti spettacoli. Sono tutte "madri sostitute": la maestra elementare di *Citrosodina*, la segretaria del direttore di *Signorina*, la baby sitter di *Kanner Puro*, Fedele, la serva veterana di *Elementi di struttura del sentimento* e *Demetra*, la sorella maggiore di *Nel tempo tra le guerre*. Il *recital* riunisce tutte queste madri, ciascuna con il suo monologo di presentazione, e finisce con la Madre per antonomasia: Maria. In quel periodo Laura sta studiando *Maria alla croce* di Dario Fo: copia dall'arte, registra tutte le immagini «di deposizioni, di pietà, di

sante occhi al cielo» che vede. Da queste deduce il modello gestuale per i personaggi. Modello che diventerà definitivo quando incontrerà il *Compianto* di Niccolò dell'Arca nella chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna. L'attitudine fisica dei personaggi è ricalcata esattamente sulle terracotte di quel gruppo scultoreo: sono «Marie sterminatamente piangenti». Quando Laura Curino decide di trasformare il *recital* in uno spettacolo, all'interno di questa teoria di donne costruisce una rete di relazioni e di rapporti: il lavoro di tramatura viene affrontato e risolto esattamente come farebbe il drammaturgo di una compagnia di fronte ai diversi attori. Laura Curino, Roberto Tarasco e Gabriele Vacis, gli autori di *Passione*, operano esattamente come hanno operato nei loro precedenti

Per saperne di più

Publicazioni

Laura Curino, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis, *Passione*, Interlinea, Novara, 1998.

Laura Curino e Gabriele Vacis, *Olivetti Camillo: alle radici di un sogno*, Baldini & Castoldi, Milano, 1998.

Laura Curino e Michela Marelli, *L'età dell'oro*, in *Hystrio* n. 1, 2004.

Roberto Canziani (a cura di), *Dedica, monografia teatrale dedicata a Laboratorio Teatro Settimo*, Associazione Provinciale per la Prosa, Pordenone, 1995.

Gerardo Guccini (a cura di), *A Goethe. Storie di Laboratorio Teatro Settimo*, in *Prove di Drammaturgia* (con 1 saggio: Gabriele Vacis, *Il disegno e la casa*, e Laura Curino, *La vicenda del testo*), n. 1/1996.

Gerardo Guccini (a cura di), *Laura Curino: laboratorio di narrazione*, in *I Quaderni di Prove di Drammaturgia*, marzo 2002.

Gabriele Vacis, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Rizzoli/ Holden Maps, Milano, 2002.

Gerardo Guccini, Michela Marelli, *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del "teatro narrazione"*, le ariette-libri, Bologna, 2004 (distribuito da www.teatrodelleariette.it)

Dove vederla

febbraio

dall'1 al 13 - *Una stanza tutta per me*, Settimo Torinese, Teatro Carybaldi.

18 e 19 - *Una stanza tutta per me*, Firenze, Teatro Everest.

25 - *Una stanza tutta per me*, Valenza, Centro Comunale di Cultura.

26 - *Una stanza tutta per me*, Villadossola (Al), Teatro La Fabbrica.

marzo

5 - *Una stanza tutta per me*, Oleggio (No), Teatro Civico.

7 - *Una stanza tutta per me*, Salerno.

dall'8 all'11 - *Una stanza tutta per me*, Bari, Teatro Mazzitelli-Paolo Grassi.

15 e 16 - *Una stanza tutta per me*, Brescia, Teatro Sociale.

30 e 31 - *Olivetti*, Bolzano, Teatro Verdi.

aprile

dal 5 al 17 aprile - *Tela*, Milano, Teatro Libero.

30 - *Una stanza tutta per me*, San Lorenzo al Mare (Im), Teatro dell'albero.

info: www.lauracurino.it

spettacoli. Innanzitutto quale sito dell'azione scelgono un luogo a cui tutti i personaggi possano fare riferimento: la maggioranza delle "madri" proviene da Settimo Torinese, le altre possono esservi ricondotte. Il set sarà quindi Settimo Torinese, anche se in *Passione* la scenografia è puramente verbale. Gli autori possono disporre della stessa libertà che aveva Shakespeare: spostarsi da un luogo all'altro semplicemente nominandolo.

Nelle case Fiat o nelle case del popolo

L'azione si può quindi svolgere nelle case Fiat, in piazza del Municipio, nella villa abbandonata, nella Casa del Popolo... In questi luoghi le "madri sostitute", i differenti personaggi interpretati tutti dalla Curino, vengono fatti incontrare e messi in relazione. Vengono improvvisate e scritte scene in cui sono presenti e interagiscono due o tre personaggi. Da questa genesi deriva la caratteristica dei monologhi di Laura: il "monologo dialogato". In *Passione* la parte veramente dialogata è ridotta a brevi brani di conversazione che descrivono l'ambiente e i personaggi: però anche i monologhi delle "madri", sono in realtà parole rivolte ad un ascoltatore dichiarato all'interno del testo. Con gli spettacoli successivi la zona del dialogo si estende sempre di più, l'azione drammatica procede attraverso il confronto fra i personaggi. Si ripropone un montaggio quasi cinematografico del testo con frequenti spostamenti di set. E come in cinema sui set figurano numerose comparse, anche in questi spettacoli appaiono numerosi personaggi che con le loro battute descrivono la situazione e fanno procedere l'azione. In *Passione* compaiono trentacinque "personaggi parlanti", in *Olivetti* venticinque, ne *L'età dell'oro* ventiquattro più una 600 Fiat. Ognuno di questi personaggi è caratterizzato da una sua maschera fonica, verbale e gestuale. Non è il loro numero a impressionare: è la capacità di Laura Curino di farli effettivamente coesistere e dialogare. Due sono gli accorgimenti attoriali: la capacità di passare rapidamente dall'attitudine di un personaggio a quella di un altro; e un attento uso della prossemica degli sguardi e degli atteggiamenti. Così Laura colloca i diversi personaggi nello spazio, riuscendo a dare al pubblico la loro esatta posizione: chi è a destra, chi è a sinistra, chi è più alto, chi arriva alle spalle... Il "monologo dialogato" di Laura Curino trasferisce di fatto in modalità narrativa una drammaturgia compiuta e recupera il dramma come vicenda agita. Intrecciando il dialogo con momenti di narrazione utilizza una costruzione del racconto molto vicina al romanzo. La scrittura di Laura si avvicina alla letteratura anche per la qualità stilistica del testo. L'autrice è alla continua ricerca del «solo verbo per dare vita e del solo aggettivo per descrivere» qualunque cosa voglia dire. In *Olivetti* l'io narrante è un personaggio. Nel primo capitolo, capitolo del gusto, l'infanzia e la giovinezza di Camillo sono raccontate dalla madre Elvira Sacardoli. Nel secondo capitolo, capitolo della vista, a parlare della creazione della M1, la prima macchina da scrivere italiana, è la moglie di Camillo Luisa Revel. In *Una stanza tutta per sé* Virginia Woolf scrive che: «Per secoli le donne hanno avuto la funzione di specchi dal potere magico e delizioso di riflettere la figura dell'uomo ingrandita fino a due

volte le sue dimensioni normali». Quando ha deciso di raccontare la storia degli Olivetti, la storia di due uomini - Camillo, il padre fondatore dell'azienda, e Adriano che trasforma la Olivetti in un'esperienza industriale, artistica e culturale unica al mondo - Laura Curino ha scelto di vedere questa storia di uomini attraverso lo specchio delle donne che li hanno circondati, sostenuti, incoraggiati, consolati; che hanno permesso loro di essere quello che sono stati. Il progetto originale prevedeva un unico spettacolo diviso in cinque capitoli, due su Camillo (capitolo del gusto, capitolo della vista) e tre su Adriano (capitolo del tatto, capitolo dell'udito e capitolo dell'olfatto). Laura ha raccontato l'intera storia in cinque capitoli solo nella prima presentazione del lavoro sugli Olivetti, *Visto che siamo qui, attorno a questo fuoco*, il 23 marzo 1996 nella Sala Anita del Teatro Garybaldi a Settimo Torinese. Il racconto, iniziato dopo un altro spettacolo, durò fino all'alba, fra un capitolo e l'altro ci si fermava per mangiare, bere, riposarsi. La storia degli Olivetti è poi stata trasformata in due spettacoli distinti: *Olivetti - Camillo: alle radici di un sogno* e *Adriano Olivetti - Il sogno possibile* interpretato anche da Mariella Fabbris e Lucilla Giagnoni. Io ho partecipato, in qualità di assistente alla drammaturgia, alla scrittura del secondo spettacolo. Ho visto come la scrittura autorale di Laura o di Gabriele Vacis sia stata rielaborata durante le prove a seconda delle improvvisazioni delle attrici. Ho visto come questo materiale prodotto sia stato formalizzato, dal lavoro drammaturgico di Laura e Gabriele, in un testo che era anche partitura ritmica e gestuale: un testo vivo, abitato dai personaggi e dalle attrici. Questo stesso processo si è riprodotto fra me e Laura nella scrittura di *L'età dell'oro*. Definirei circolare la dinamica che si crea fra scrittura autorale, improvvisazione e drammaturgia. Circolare o meglio spiraliforme in quanto alla fine del processo la drammaturgia si fa nuova scrittura autorale, e quindi viene riverificata dall'improvvisazione attoriale, nuovamente contenuta da una revisione drammaturgica... E poi di nuovo da capo, salendo sempre più in alto, come in una spirale, in una continua tensione al miglioramento che Laura Curino porta avanti di replica in replica. Per questo credo sia giusto definire improvvisazione *d'autore* questo continuo lavoro creativo. Il punto di partenza - l'inizio della spirale - è lo studio. Se per trovare le attitudini vocali e fisiche dei personaggi Laura Curino copra dal vero o dall'arte figurativa, per comporre il linguaggio dei personaggi si rivolge, a seconda delle epoche e dei tipi, alla letteratura, al cinema, al documento. Il parlare in terza persona di Elvira Sacerdoti, l'andamento delle sue frasi, i termini desueti che ne caratterizzano il linguaggio, sono ripresi da romanzi ottocenteschi. Per i personaggi che hanno lasciato scritti o epistolari, come Camillo Olivetti, vengono utilizzate le loro stesse parole, e il margine d'invenzione è ristretto. Quando c'è, l'inven-

zione nasce da una così approfondita conoscenza da risultare perfettamente plausibile. Laura si immedesima totalmente nei suoi personaggi, da grande autrice. Autrice, non solo attrice, poiché il personaggio, pure se storicamente esistito, le appartiene in modo totale, irremissibile, e la sua decisione è autorevole rispetto alla sua esistenza. Durante le prove di *Adriano Olivetti. Il sogno possibile* qualcuno insisteva per imporre una nuova battuta a Camillo. La Curino rispose con la voce «acidula e infantile» di Camillo Olivetti: «Eh no, io non direi mai...». A proposito: quella voce «acidula e infantile», così strana associata al carattere volitivo e all'aspetto da patriarca di Camillo Olivetti, Laura non se l'è inventata. Gliel'ha suggerita Natalia Ginzburg dalle pagine di *Lossico familiare*. E Natalia Camillo lo aveva conosciuto. Personalmente. ■

la scheda

Laura Curino è nata a Torino il 26 gennaio 1956. È tra i fondatori del Laboratorio Teatro Settimo, nonché autrice e attrice, tra gli altri, degli spettacoli *Esercizi sulla tavola di Mendelcev* (1984, Premio "Francesca Alinovi"), *Elementi di struttura del Sentimento* (1985) da *Le affinità elettive* di J.W. Goethe (Premio Ubu), *Nel Tempo tra le guerre* (198), *Istinto Occidentale* (198), *Stabat Mater* (1989, Premio Città Urbino, Premio Fringe Festival di Edimburgo), *La Storia di Romeo e Giulietta* (1990) da Shakespeare (Premio Ubu 1992), *Passione* (1992, Premio Milano '90 - Il Contemporaneo nel 1993), *Villeggiatura, smanie, avventure e ritorno* (199), *Canto per Torino* (1995), *Canto delle Città* (1996), *Olivetti - Camillo: alle radici di un sogno* e *Adriano Olivetti - Il sogno possibile* (1996 e 1998, entrambi scritti con Gabriele Vacis), *Cwi* (1999) progetto speciale in collaborazione con l'Etu condotto da Laura Curino, Roberto Turasu e Gabriele Vacis, *Geografie* (1999), *Fenicie* (2000), *Macbeth Concerto*, (2001) da W. Shakespeare per il quale ha curato la traduzione e *L'età dell'oro* (2002, scritto con Michela Marelli). Attualmente è

in tournée con *Tolai* (2003) di Luca Scarlini e con *Una stanza tutta per me, ovvero: se Shakespeare avesse avuto una sorella* (2004, scritto con Michela Marelli). Tra i numerosi riconoscimenti ha ricevuto anche il premio Napoli Tassello D'Argento come miglior attrice per *La storia di Romeo e Giulietta*, il Premio della Critica-Anet (1998) e il Premio Hystrio alla drammaturgia (2003). Ha al suo attivo anche spettacoli e letture dalle opere di Alfonsina Storni, Isabel Allende, Derek Walcott, Yeats, Carmelo Bene, Carlo Goldoni, Virginia Woolf, Marcel Schwob, Carlo Pontiggia; conferenze, seminari e laboratori presso diverse Università, nonché laboratori per allievi attori e progetti di formazione per insegnanti. Nel cinema ha lavorato con Franco Piavoli, Mimmo Calopresti ed Enrico Verra.

In apertura e a lato: Laura Curino in *L'età dell'oro* (foto Giorgio Sottio).





da Cuticchio a Enia

L'antica arte siciliana, anomala forma di "teatro di narrazione", rivive negli spettacoli di Mimmo Cuticchio come strumento di tradizione, ma anche di nuove mitologie (il calcio), di cronaca (l'uccisione di Borsellino) o innestato in altri generi (la lirica) - La trasmissione pedagogica e l'importanza di saper "rubare" il mestiere, come in un certo senso ha fatto Davide Enia raccontando la Palermo devastata dai bombardamenti in maggio '43 e quella euforica del Mundial 1982 in *Italia-Brasile 3 a 2*

Ladri di cunto

di Massimo Marino

Non è teatro, non è narrazione. Non è riducibile alle categorie della nostra scena comunque borghese. Niente è distante da un luogo di ritrovo con palchetti, platea, palcoscenico, sipario, pubblico e attori come una piazzetta di Palermo, o di un paese dell'interno della Sicilia, con un crocchio di gente intorno a uno che racconta storie epiche, di paladini, di guerra, amore, incantazione, rivalità. E non è neppure "teatro di narrazione", nel

senso, anche molleplice che questo termine ha assunto negli ultimi anni, qualcosa che ha a che fare, comunque, con il mercato del teatro. Il "cunto" è una sopravvivenza di un mondo antico, pre-borghese, plebeo e aristocratico, di un'attitudine fantastica che il mondo odierno va sempre più spogliando. È un nominare cose e sentimenti vicini ricorrendo ad antichi eroi; è un ragionare per *exempla*, ritrovandosi nell'eroismo, nel tradimento, nel coraggio a viso aperto e nell'astuzia del sotterfugio per atterrare il più forte. È una visione epica della vita, diversa da quella tragica e da quella comica, e ancora di più da quella quotidiana dei nostri tempi televisivi. Anche se nel "cunto" ci sono tragedia e commedia, e anche spiriti assolutamente quotidiani. Davide Enia, uno degli esponenti di punta del cosiddetto "teatro di narrazione", in un intervento a un

festival in Moldavia, pubblicato sul suo sito, www.davideenia.org, scrive che il problema oggi non è "come" narrare, ma "cosa" narrare. Le storie da raccontare, storie che abbiano una prospettiva "mitica", per reagire al deserto dello sradicamento, ancorate alla biografia, al luogo e allo spazio, alla lingua che si abita. E il suo particolarissimo modo di ricreare con le parole e gli scatti fisici di un solo interprete uno scenario affettivo carico di voci, presenze, umori, lontano e vicinissimo insieme, affonda nella sua città, nel suo dialetto, nella memoria, nel calcio, nella guerra. Palermo è il luogo dell'esperienza dei suoi due spettacoli, *Italia-Brasile 3 a 2 e maggio '43*. Il primo si svolge in un caseggiato del capoluogo siciliano; attraverso la memoria di un ragazzino la famosa partita dei Mondiali del 1982 si riverbera come uno scontro fra umanissimi titani in tutto il palazzo, dai pianerottoli, dai balconi, come un evento che unisce voci, famiglie, tempi ed ere diversi. L'altro spettacolo, costruito su testimonianze di anziani, narra la guerra, il mercato nero, lo sfollamento, il bombardamento di Palermo, visti ancora dall'esterno, da un ragazzino che ci fa entrare negli eventi, emozionalmente.

A bottega da Celano

Alle spalle di entrambi i lavori credo ci sia, in questa ricerca del "cosa" che non trascura, in realtà, il "come", la forza del "cunto". L'antico modo di raccontare storie come lo ha rivissuto uno dei maestri del nuovo teatro siciliano e italiano, Mimmo Cuticchio, un figlio d'arte che ha passato la vita a creare nuovi territori per tradizioni che sembravano in via di estinzione, quindi a inventare una cultura di domani, tracciando panorami ulteriori anche per quell'arte lievemente polverosa che ancora chiudiamo nella definizione storicamente determinata di teatro. La tradizione non si trasmette in scuole, in corsi, in master. Si impara a bottega, guardando i maestri mentre si fanno i lavori più umili, domandando mentre si riparano armature per i pupi, portando gli oggetti o semplicemente accompagnando in giro il cuntista. Mimmo Cuticchio lo ha raccontato più volte: lui il mestiere lo ha "rubato", prima a un padre padrone che non accettava dissensi o opinioni personali, poi al maestro elettivo, Peppino Celano, l'ultimo cuntista di Palermo, seguendolo, ascoltandolo, lavorando con lui a costruire i pupi. Non c'è stata un corso di studi e neppure un giorno il mae-

Per saperne di più: Mimmo Cuticchio

Pubblicazioni

La Fascinazione della parola - dalla narrazione orale al teatro: I Cuntastorie, a cura di Guido Di Palma, Bulzoni Editore, Roma, 1991.

Dal Cunto all'Opera dei Pupi - Il Teatro di Cuticchio, a cura di Valentina Venturini, Dino Audino Editore, Roma, 2003.

Tra le numerose pubblicazioni editte dall'Associazione Figli d'Arte Cuticchio segnaliamo:

La macchina dell'Opera, fotografie di Nostrat Panahi Nejad, testi di Mimmo Cuticchio, Palermo, 1995.

La macchina dei sogni, diciottesima edizione, a cura di Mimmo Cuticchio, Palermo, 2001.

Visita guidata all'Opera dei Pupi, a cura di Roberto Giambrone, Palermo, 2001.

La macchina dei sogni, diciannovesima edizione, a cura di Mimmo Cuticchio, Palermo, 2002.

I sentieri dei narratori, a cura di Roberto Giambrone, Palermo, 2004.

Dove vederlo

dal 25 al 30 gennaio - *Don Giovanni all'Opera dei Pupi*, Roma, Teatro Valle.

1 e 2 febbraio - *Don Giovanni all'Opera dei Pupi*, Gorizia, Teatro Verdi.

21 febbraio - *La Spada di Celano*, Roma, Teatro Duse.

dal 20 al 30 maggio - *Don Giovanni all'Opera dei Pupi*, Mosca.

Tra marzo e aprile andranno in onda 30 puntate su *Don Cluscioth* a Radio Tre Suite.

A Palermo, l'abituale programmazione, incentrata su episodi della Storia dei Paladini di Francia, va da gennaio a dicembre (tranne luglio ed agosto) tutti i sabato e domenica al Teatro dei Pupi "Santa Rosalia".

Dal 6 al 10 luglio 2005 avrà luogo, a Polizzi Generosa (Pa), la ventesima edizione del Festival Teatrale La Macchina dei Sogni.

Info: www.figlidartecuticchio.com, tel. 091.323400



la scheda

Mimmo Cuticchio nasce nel 1948, quando il padre Giacomo, puparo "camminante" (girovago) si stabilisce a Gela (Cl). La sua infanzia è segnata dal mondo fantastico dell'"opra", ma la giovinezza non è un idillio fiabesco. Pur ricevendo un'educazione improntata a un assoluto rispetto per la tradizione, si trova ad affrontare una realtà sempre più estranea ai valori culturali della cultura popolare. La sua biografia è segnata da esperienze importanti e da incontri come quello con Salvo Licata che lo sosterrà nella sua ostinata ricerca di una vita "contemporanea" all'Opera dei Pupi. Nel 1963 partecipa al VI Festival dei Due Mondi di Spoleto. Nel 1967, trovandosi a Parigi con il padre per uno spettacolo, decide di restare e per alcuni mesi dirige un teatrino di pupi al Boulevard St. Michel. L'insoddisfazione per la disciplina paterna va oltre il conflitto generazionale. Nel 1970 Mimmo avverte la necessità di un altro maestro, che riconosce nel puparo e cuntista Peppino Celano. Alla morte del maestro, Cuticchio si dedica al proprio teatrino che apre nel '73 e nello stesso tempo scrive il suo primo copione, *Giuseppe Balsano conte di Cagliostro*, cui fanno seguito *la Passione di Cristo*, *Genoveffa di Brabante* e il recupero di alcune farse della tradizione. Nel '77 fonda l'Associazione Figli d'Arte Cuticchio con la quale realizza alcuni lavori importanti, tra i quali *L'infanzia d'Orlando* (1990), *Don Turi e Cano di Maganza* (1994). Nel 1983, a dieci anni dalla morte del maestro, realizza in pubblico il suo primo spettacolo sul conto, *La spada di Celano*. Dal 1989, per Cuticchio inizia il periodo di equilibrio fra la presa di distanza e l'assenza di distacco dal patrimonio di cui è erede. Nascono gli spettacoli *Visita guidata all'Opera dei Pupi*, *Francesco e il Sultano*, *L'Urlo del Mostro*. Parallelamente, sviluppa un percorso nel teatro musicale, mescolando pupi, attori, musicisti, "opra" e opera lirica e mette in scena *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, (1990), *Tosca* (1998), *Manon* (1999), *La terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria* (1999, con musiche di Salvatore Sciarrino), *Macbeth* (2001), *Don Giovanni all'Opera dei Pupi* (2002, con le musiche di Mozart), *Alla ricerca di Troia* (2004, con musiche di Giacomo Cuticchio) e *El Retablo de Muese Pedro* (2004, con musiche di De Falla).



stro gli ha detto: prova, ti ascolto, ti correggo. Gli ha regalato, quando sentiva che non sarebbe vissuto più a lungo, la sua spada, l'unico attrezzo usato per narrare di Orlando, Rinaldo, Gano e i Mori, distendendosi in fatti dispiegati con cura, in voci maschili e femminili, accelerando nelle battaglie, quando il piede batte un ritmo che spezza le parole, altera gli accenti, ed è come se, trasformandosi in un vortice, rallentasse le azioni per trascinare l'ascoltatore dentro i colpi, lo parate, i corpo a corpo, in una zoomata mentale, in un ansimare che ingrandisce e avvicina, che rende protagonista la nostra pelle, i nostri nervi, tenendoci nella tranquilla posizione della distanza di spettatori. La magia di questa forma di arte popolare, di intrattenimento, di creazione di mondo e di giudizio su di esso, Cuticchio l'ha indossata lentamente su se stesso, per osmosi e acutezza dell'ascolto. L'ha provata in silenzio, saggiandone le possibilità, la precisione e le nuove prospettive. L'ha trasformata in un originale forma flessibile con il suo primo spettacolo, *La spada di Celano*, del 1983, quasi dieci anni dopo la morte del maestro, "cunto" ma anche percorso nella memoria di un mondo che scompariva, e ricerca di mito (ancora questa parola) nel mondo contemporaneo. Raccontava, lì, una partita di calcio fra i paladini, per far vedere come lo strumento poteva essere utilizzato per nuove mitologie (ancora il calcio). In seguito ha dilatato le possibilità del suo strumento confrontandolo con storie come l'*Odissea*, ma anche con la cronaca politica e criminale, narrando l'uccisione di Borsellino. Ha ripercorso le generazioni duellando con il figlio Giacomo nell'*Infanzia di Orlando*, i temi della scomparsa della tradizione in *Visita guidata all'Opera dei Pupi*, un vitalissimo.

la scheda

Davide Enia è nato a Palermo il 2 aprile 1974. Passa l'infanzia a giocare a calcio in mezzo alla strada, poi prende la maturità classica e la laurea in lettere moderne. Si forma nei laboratori e nei seminari di Danilo Manfredini, Corte Sconta, Rena Mirecka, Tapa Sudana e Laura Curino. Nel 1998 scrive, dirige e interpreta *Studio per 2 petali di rosa*, un dittico composto da *Orfeo ed Euridice* e *Gola Pesce* che nel tempo si trasformano in due spettacoli distinti e autonomi. Degli anni successivi sono *Il Calciatore*, *Studio sulla giovinezza in endecasillabi* (1999), un'opera per parole, canto e danza; *La cantata del tempo nel labirinto* (2000), esito di un laboratorio teatrale con i ragazzi a rischio della Scuola Interculturale della Cascina Popolare "La Chiaia" (Berzano San Pietro, To), uno degli episodi di *Malinconia* (2001), che narra di tre angeli che scortano una bambola ballerina in un mondo sconvolto dalla guerra. *Italia-Brasile 3 a 2*, racconto di splendori e miserie del gioco del calcio, è del 2002, mentre maggio '43, sui bombardamenti di Palermo visto con gli occhi di un dodicenne è del 2003, anno in cui riceve anche il Premio Ubu. Nel settembre 2003 vince il Premio Pier Vittorio Tondelli (sezione under 30 del Premio Riccione) con *Scauna*, messo in scena l'ottobre scorso alla Biennale di Venezia.

affatto rassegnato rito funebre sullo sfondo della Palermo bombardata nella seconda guerra mondiale e del pericolo di estinzione del mestiere di puparo. Ha portato il "cunto" in opere come *Tosca*, *Manon Lescaut*, *Dan Giovanni*, collegando il melodramma alle sue fonti narrative.

Trasmettere oltre la scuola

Ha anche provato a costruire un percorso più "moderno" per la trasmissione pedagogica, fondando una scuola per pupari e cuntisti, dalla quale sono usciti artisti come Vincenzo Pirrotta e altri proscrittori e variatori dell'arte. Ma la scuola ha dovuto chiuderla, finiti gli effimeri appoggi istituzionali (quanto ha faticato, in questi anni, per far riconoscere i pupi e il "cunto" come forme d'arte!).

Cultocchio ha molto disseminato, e il suo "cunto" ancor più, per i più diversi canali. Lo stesso Enia sembra aver osservato, tanto, e "rubato". Ovvero preso senza chiedere il permesso, e fatto suo. Ossia trasformato, reso diversamente vitale, pieno di umori che affondano in una terra. Che hanno una lontana prospettiva, ma che provano a provocare orizzonti diversi. Il furto, in questi casi, è l'unico modo per gene-

rarare, per dare fattezze non clonate ma pulsanti di verità a un'esperienza. Osservare, rimeditare, indossare, sprofondare dentro di sé e riportare alla superficie. Con quel ritmo che ci desta, con quell'immensa dilatazione prima del tiro di Eder che può di nuovo far precipitare, al novantesimo, la partita, simile al terribile colpo di spada del saraceno contro

l'eros paladino. Con quel guardare ai fatti come se fossero mito, esempi di passioni semplici ed estreme su un aperto palcoscenico dove si intrecciano le voci della strada e delle vite. Per proiettare la visione individuale, sempre di più solipsista, in una condivisione significativa, verso la necessità di un universale assolutamente intimo. ■



ITALIA - BRASILE 3 a 2



maggio '43

Per saperne di più: Davide Enia

Pubblicazioni

Italia-Brasile 3 a 2, *Maggio '43* e *Scanna* saranno pubblicati in un unico volume da Ubulibri nel maggio 2005.

Dove vederlo

gennaio

22 e 23 - *Scanna*, Udine, Teatro San Giorgio.
dal 26 al 30 - *Scanna*, Prato, Fabbricone.

febbraio

dall'1 al 6 - *Italia Brasile 3 a 2*, Napoli, Nuovo Teatro Nuovo.

15 - *Italia Brasile 3 a 2*, Bucine (Ar).

16 - febbraio *Italia Brasile 3 a 2*, Siena.

17 - *Italia Brasile 3 a 2*,

Sinalunga (Si).

19 - *Italia Brasile 3 a 2*,

Campiglia Marittima

(Li).

dal 22 al 27 - *maggio '43*,

Napoli, Galleria Toledo

marzo

8 - *maggio '43*, Rubiera (Re).

9 e 10 - *maggio '43*,

Piacenza.

11 e 12 - marzo *maggio '43*,

Cervia.

14 - *maggio '43*, Imola.

15 - *maggio '43*,

Bagnacavallo.

16 - *Italia Brasile 3 a 2*,

Sant'Agata Bolognese.

17 - *Italia Brasile 3 a 2*, San Lazzaro di Savena (Bo).

18 - *Italia Brasile 3 a 2*, Paderno Dugnano (Mi).

19 - *Italia Brasile 3 a 2*, Nembro (Bg).

aprile

dal 5 al 10 - *Italia Brasile 3 a 2*, Teatro Stabile di Catania.

dal 12 al 17 - *maggio '43*, Teatro Stabile di Catania.

18 - *Italia Brasile 3 a 2*,

Coniso.

23 - *Italia Brasile 3 a 2*,

Marsala.

maggio

12, 13 e 14 - *maggio '43*,

Lisbona, Teatro Taborda.

dal 17 al 22 - *Italia Brasile 3 a 2*,

Milano, Teatro

Leonardo da Vinci

dal 24 maggio al 5 giugno -

maggio '43, Milano, Teatro

Leonardo da Vinci.

Info: www.davideenia.org

In apertura Peppino Colino e Mimmo Cuticchio nel laboratorio di via Buri all'Ovella a Palermo nel 1973 (foto: Studio fotografico Scalfio); nella pag. seguente Cuticchio tra i pupi del Macchò (foto: R. Scamporrà); a lato Davide Enia e le locandine di due suoi spettacoli

Ascanio Celestini



Lettere in tuta

di Emanuela Garampelli

HYSTRIO - *Come e quando Fabbrica è diventata racconto teatrale in forma di lettera?*

CELESTINI - Molto tardi. Mancavano circa tre settimane al debutto dello spettacolo a Benevento nel settembre 2002. Stavo sul Monte Amiata per raccogliere materiale sulla storia della miniera, e una persona m'ha portato la fotocopia di una lettera scritta da un minatore a sua madre. A quel punto mi è venuta l'idea di raccontare *Fabbrica* attraverso una lettera: l'ultima che l'operaio-narratore scrive alla madre, dopo averne scritta una al giorno per cinquant'anni, saltandone solo una. Ma in realtà all'inizio pensavo a un percorso palude-miniera-fabbrica (abbandonata), volevo parlare di queste diverse percezioni del lavoro. Nel primo studio di *Fabbrica* presentato il 1° maggio 2002 iniziavo infatti con le paludi. Per me la storia legata alla bonifica è bellissima. Chi ci va per lavorare arriva in luoghi deserti, dove non ha mai abitato nessuno, non è come l'emigrazione degli operai verso l'urbanizzazione.. Ma poi l'idea di fare laboratori sulle paludi nell'Agro Pontino o in Maremma mi è passata, mi sono reso conto che i racconti che raccoglievo erano di qualità diversa, molto epici. In più le persone e i nuclei arrivati nei luoghi delle bonifiche parlano ancora il loro dialetto, restano legatissimi alla tradizione e alla cultura d'origine, perché non ne trovano un'altra sul posto. E poi mi è passata anche l'idea della miniera. Il grosso delle miniere è stato abbandonato negli anni '50, la solidarietà sul lavoro era molto forte e diversa da quella sindacale della fabbrica, il minatore era ancora tanto contadino e il suo

lavoro artigianale, lo poteva gestire e di conseguenza gestiva anche la sua coscienza-identità-memoria-racconto: insomma l'idea della catena di montaggio in miniera non c'è mai stata. Per cui alla fine sono arrivato a parlare solo di fabbrica, con residui di miniera.

HY - *Torniamo alla forma lettera. Nel libro *Fabbrica*, uscito per Donzelli, al testo dello spettacolo sono state aggiunte cinque lettere, che qui pubblichiamo. Come nascono?*

C. - Si tratta di materiale che non stava nello spettacolo e che avevo in parte utilizzato per alcune puntate di *Il tempo del lavoro* per Radio Rai, e per alcuni studi. Ci ho rimesso mano e l'ho scritto apposta per il libro, come fossero lettere precedenti al racconto di *Fabbrica*. I testi dei miei spettacoli invece io non li scrivo, e quando c'è necessità, sbobino la registrazione di uno spettacolo. Diciamo che per formazione personale, se scrivo, cerco di arrivare a scrivere una scrittura orale. E la lettera è molto vicina alla parola detta, è un ottimo mezzo per questo avvicinamento tra lettera

scritta e scrittura orale: le due per me devono essere il più possibile vicine, e comunque penso che non ci sia una differenza sostanziale tra un libro e un racconto teatrale.

HY - *Come sono costruite le cinque lettere?*

C. - Due sono molto vicine alla struttura tipica della fiaba. Quella che porta la data 18 marzo 1949, come la fiaba inizia da una mancanza, il dito tagliato, per andare alla sua ricerca;

Dell'autore-narratore romano, Premio Hystrio alla drammaturgia 2004, pubblichiamo cinque lettere tratte dal volume *Fabbrica*. Da queste partiamo per ricostruire, dalla sua stessa voce, il metodo di lavoro utilizzato, dalla raccolta dei materiali per arrivare alla messinscena e, infine, alla scrittura

damento, anche quando se ne sta fuori, perché il terrore di non rientrare per tempo lo risolve proprio con la chiave della fabbrica, cioè la concentrazione su un oggetto, in questo caso una pietra.

HY - Con il tempo e le diverse idee adottate, ad esempio quella della lettera, ha modificato il suo modo di narrare?
C. - Scegliere una lettera, il monologo interiore o far raccontare a mio padre è una questione tecnica, che tiene insieme il racconto. Quello che a me serve è che ci siano un narratore e un destinatario nella narrazione, e che siano chiari i termini: c'è una persona che racconta e una che ascolta. La prima volta che mi si è chiarito questo fatto è stato con *Radio clandestina*, dove io racconto alla Bassetta (e dunque racconto allo spettatore quello che le ho raccontato). Mentre nel caso di *La fine del mondo*, Maddalena racconta ma non si capisce a chi, e in *Vita morte miracoli* sono io che racconto di Mariona. In *Fabbrica* invece c'è l'operaio che scrive alla madre, in *Scemo di guerra* ci sono tanti nar-

la scheda

Ascanio Celestini è nato a Roma nel giugno 1972. Inizia a lavorare con la compagnia Teatro del Montevaso di Livorno e con il gruppo musicale Canti per l'Agresta di Roma, che raccoglie e rielabora canti e musiche popolari del centro e sud Italia. Del 1998 è *Cicoria. In fondo al mondo Pasolini*, scritto e interpretato con Gaetano Ventriglia sull'immaginario nell'opera di Pasolini. Tra il 1998 e il 2000 porta in scena, con il Teatro del Montevaso, *Millelino*, trilogia sulla narrazione di tradizione orale composta da *Biscialà, il racconto dell'acqua, Vita Morte e Miracoli* e *La fine del mondo*. Con la compagnia Agresta produce *Radio clandestina* (2000) sull'eccidio delle Fosse Ardeatine; *Succarina cinque al soldo!*, racconto per voci e musica attraverso i ghetti di Lodz e Roma, realizzato con Olek Mincer e il gruppo musicale Klezroyim; *La gallina canta* (2001) sulle fiabe della tradizione popolare. *Fabbrica*, spettacolo sulla storia del lavoro in Italia, è del 2002, *Le nozze di Antigone*, interpretato da Veronica Cruciani, del 2003 e *Scemo di guerra. Roma, 4 giugno 1944*, sul giorno in cui Roma viene liberata dagli americani, del 2004. Attualmente sta preparando un lavoro sull'istituzione manicomiale per uno spettacolo prodotto dallo Stabile dell'Umbria, il cui debutto è previsto per l'estate 2005. Per Radio Tre ha realizzato il documentario *Guerra e pace. Millennio. Racconti minuenti buffonti, Bella ciao e Fabbrica*, *Radio clandestina* e *Fabbrica* sono stati trasmessi da Rai Due nell'ambito del programma l'alcosecchio. Ha pubblicato, per Donzelli Editore, *Cecafano, Fabbrica e Radio clandestina* (in uscita a gennaio), mentre *Le nozze di Antigone* è uscito sulla rivista *Artò* e *Scemo di guerra* vedrà la luce prossimamente per i tipi di Einaudi. Numerosi i riconoscimenti: *La fine del Mondo* è tra i vincitori del premio Sette spettacoli per un nuovo teatro italiano per il 2000, *Le nozze di Antigone* ha vinto il Premio Oddone Cappellino ed è stato segnalato al Premio Riccione 2002, dello stesso anno sono il premio dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro e il Premio Ubu, del 2004 il Premio Hystrio alla drammaturgia.

blu

e quella del 29 febbraio 1972, sul peggiore dei mestieri, che contiene tre storie infilate una dentro l'altra. L'ultima lettera, datata 16 marzo 1974, è invece in buona parte un'intervista che ho raccolto alla Piaggio di Pontedera nel 2002, dove ho incontrato Marisa, l'operaia che montava 500 molle all'ora su una ganascia a freno, e in seguito a questo lavoro ha avuto la deformazione alle mani, ma è successo quando era già in pensione ed è rimasta senza indennità. La lettera del 6 gennaio 1949, la prima, è in realtà l'ultima che ho scritto e mi serviva a dare un senso a tutto il racconto di *Fabbrica*. Qui l'operaio-narratore è ancora militare e annuncia il suo futuro: andrà a lavorare in fabbrica, imparerà a scrivere e manderà tutti i giorni una lettera alla madre. Si parla anche della guerra finita da poco: la storia del re Vittorio Emanuele, che prima scappa e poi vende l'Italia per un uovo fresco. L'ho letta su qualche libro e ci gioco sopra per parlare di questo personaggio che ipocritamente si tira indietro. Invece il fatto che in fabbrica sotto i bombardamenti non facevano suonare le sirene per non interrompere la produzione, l'ho saputo a Torino dagli operai della Fiat. Infine c'è la lettera della passeggiata, del 7 luglio 1960. Questa si rifà a un racconto fatto da Martina, una delle donne che partecipano al laboratorio con gli anziani a Rubiera; da ragazzina fu mandata a servizio a Legnano, aveva solo due ore libere il pomeriggio della domenica e andava a fare una passeggiata, ma stava sempre lì a chiedere l'ora per sapere quando doveva tornare indietro. Mi sembrava proprio la storia dell'atenazione... Allora l'ho spostata nella fabbrica, lì funzionava ancora di più e automaticamente sono venute fuori una serie di cose. L'ora è diventata quella della pausa pranzo, gli altri operai mangiano e l'operaio narratore lascia il luogo del lavoro per farsi una passeggiata: ma la fabbrica gli dà lo stesso ritmo, l'an-

Per saperne di più

Pubblicazioni

Ascanio Celestini, *Cecafumo*, Donzelli Editore, Roma, 2002, con cd audio allegato.

Ascanio Celestini, *Fabbrica*, Donzelli Editore, Roma, 2003, con cd audio allegato.

Ascanio Celestini, *Le nozze di Antigone*, in *Art'o*, n. 10, gennaio 2002.

Ascanio Celestini, *Radio clandestina*, Donzelli Editore, Roma, gennaio 2005, con dvd allegato.

Ascanio Celestini, *Scemo di guerra. Roma, 4 giugno 1944*, Einaudi, Torino, giugno 2005.

AA.VV., *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, a cura di Andrea Porcheddu, Il principe costante Edizioni, marzo 2005.

Dove vederlo

gennaio

12 - *Fabbrica*, Brunelles, Teatro Rideaux, in lingua francese con Angelo Bison e la regia di Pietro Pizzuti.

14 - *Cecafumo*, Festival di Liegi.

15 - *Scemo di guerra. Roma, 4 giugno 1944*, Festival di Liegi.

18/30 - *Scemo di guerra. Roma, 4 giugno 1944*, Roma, Teatro Ambra Jovinelli.

febbraio

1 - *Radio clandestina*, Civitanova Marche Teatro Cecchetti, tel. 0733.817550.

2 - *Radio clandestina*, Fano Teatro della Fortuna, tel. 0721.887525-6.

3 - *Vita, morte e miracoli*, Macerata Teatro Lauro Rossi, tel. 0733.230735, www.amat.marche.it

4 - *Scemo di guerra. Roma, 4 giugno 1944*, Buti, Teatro Francesco Di Bartolo, tel. 0587.724548.

5 - *Scemo di guerra. Roma, 4 giugno 1944*, Siena.

6 - *Radio clandestina*, Torrita di Siena.

7 - *Radio clandestina*, Poggibonsi, Teatro Verdi.

8 - *Scemo di guerra. Roma, 4 giugno 1944*, Grosseto.

11 - *Le nozze di Antigone*, Schio, Teatro Civico.

18 - *Le nozze di Antigone*, Ghedi (BS), Cinema Il Gabbiano.

marzo

11 - *Scemo di guerra. Roma, 4 giugno 1944*, Spello

12 - *Vita, morte e miracoli*, Trevi.

13 - *Vita, morte e miracoli*, Magione

17 - *Le nozze di Antigone*, Padova, MPX Multisala Pio X, tel. 049.8774325, www.arteven.it

aprile

1 e 2 - *Radio clandestina*, Ostia (RM), Teatro delle Sirene.

5/10 - *Scemo di guerra. Roma, 4 giugno 1944*, Torino, Teatro Aurora.

12/17 - *Scemo di guerra. Roma, 4 giugno 1944*, Bolzano.

18 - *Radio clandestina*, Rezzato (BS).

21 - *Scemo di guerra. Roma, 4 giugno 1944*, Prato Teatro Metastasio, tel. 0574.608501 www.metastasio.it

30 - *Scemo di guerra. Roma, 4 giugno 1944*, Imola, teatro Comunale dell'Osservanza.

maggio

3 - *Fabbrica*, Ierago con Orago.

4 - *Fabbrica*, Bergamo, Teatro Donizetti.

Info: www.ascaniocolestini.it

ratori e destinatari. continuamente c'è uno che racconta a un altro. Questo ha cambiato molto, per lo meno nel lavoro di drammaturgia. Ed è fondamentale a prescindere dal fatto che io vado in scena da solo, e che ho scritto cose dove tendenzialmente c'è un unico attore (nessuno poi vieta di fare *Fabbrica* per molti attori, io non lo indico mai): se vuoi questa è anche una banalizzazione mia, perché penso che la percezione del personaggio ci sia indipendentemente dal fatto che sia io a dire le parole: nessuno sovrappone me all'operaio che scrive alla madre. In scena ci sta Ascanio Celestini che racconta allo spettatore, ci sta la storia che l'operaio racconta alla madre, ma non ci stanno né l'operaio né la madre: in scena è agita la storia, non il personaggio. E chi parla e chi ascolta, tutte e due stanno nella storia.

HY - Di interpretazione, quindi, neanche l'ombra...

C. - Il personaggio sarebbe dannoso al mio lavoro se a un certo punto prevalessse la sua oggettività, se si chiudesse intorno alla sua psicologia. È chiaro che un equivoco c'è sempre: per convenzione teatrale, se uno va in scena, interpreta... Ma io ho cominciato a pensare sempre più chiaramente che la storia se la immagina lo spettatore, a pensare che il linguaggio sia linguaggio di immagini e non di parole o di gesti: l'immaginario è il linguaggio stesso. Dunque il personaggio non deve stare in scena se non si toglie allo spettatore la possibilità di immaginarlo. Nel caso del teatro, e comunque delle arti in generale, c'è un linguaggio che prescinde dai mezzi che si usano, e questo linguaggio è legato alle immagini: che io scriva o che racconti in scena, è sempre l'immagine a permettermi di comunicare. Nello stesso tempo, devo dire che i personaggi a me servono: se no come faccio a dare concretezza alla storia?

HY - Come acquisisce gli elementi concreti?

C. - Con il lavoro di recupero del materiale, che significa seguire le prospettive individuali, ricostruire le storie partendo dalla concretezza dei racconti delle persone. Più che parlare dell'alienazione degli operai, mi sembra interessante parlare delle mani di Marisa con le dita piegate, perché lei montava la molla e nessuno adesso sa più com'è fatta la molla di una ganascia a freno, nemmeno io, però credo che sia

In apertura una scultura di foto di Celestini, realizzate nell'ordine da Maia Iacovelli e Fabio Zayed, Guccio Laudani, Max Botticelli in basso. Un ritratto di Maia Iacovelli e Fabio Zayed.



chiara l'immagine di queste mani che prendono la forma della molla.

HY - *In che modo poi viene utilizzato il materiale raccolto?*
C. - Il materiale che raccolgo e registro, non lo riascolto più. A volte qualche pezzettino, ma solo dopo che lo spettacolo ha debuttato. Il mio lavoro è soprattutto di ascolto. A me pare di fare il biografo più che l'antropologo. Io mi faccio assorbire dalla persona, con me non accade che la persona sia assorbita dal ricercatore, così lavorava Ernesto De Martino... Mentre la persona parla, cerco di fare in modo che mi si fissino delle immagini. Ma anche dopo, è come se stessi costantemente in ascolto. Mi fisso su alcune immagini che diventano delle ossessioni, ci penso in continuazione nel corso della giornata, perché è molto più il tempo in cui sto zitto che quello in cui parlo, e sto sempre lì a riflettere sulle storie e su come si incrociano. Io ne ho in testa un centinaio che mi racconto ininterrottamente. E raccontando raccontando, piano piano le storie si avvicinano l'una all'altra, si incastrano, altre si allontanano da quella centrale. Si formano anche un sacco di buchi. Non è che ho scelto di raccontare una storia dentro una storia come *Le mille e una notte*. È una questrone legata alla mia tecnica mnemonica. Se inizio a raccontare una cosa, me ne viene in mente un'altra e poi un'altra, il lavoro sta nel chiudere queste digressioni! Ad esempio la storia degli scarafaggi di *Scemo di guerra* l'ho sentita un giorno per caso da due amici miei che avevano la casa invasa. In *Scemo di guerra* questo modo di procedere per digressioni è molto chiaro: parto da elementi concreti, dal reale rastrellamento di Roma, via via il fatto si allontana e l'evento del raccontare ha il sopravvento, accade il racconto e il racconto si prende delle libertà.

HY - *Nei suoi racconti però non manca mai un riferimento alla Storia...*

C. - Sì, ma anche la Storia cerco sempre di raccontarla attraverso la prospettiva di una persona che mi presenta l'evento storico come sfondo rispetto al suo vissuto personale: mi interessa la soggettività, più che l'oggettività. *Radio clandestina* di tutti gli spettacoli miei è quello in cui c'è la presenza più precisa della grande Storia. In *Fabbrica* pensavo al periodo storico del Fascismo, ma non mi veniva in mente cosa metterci. Così il Fascismo è entrato all'ultimo,

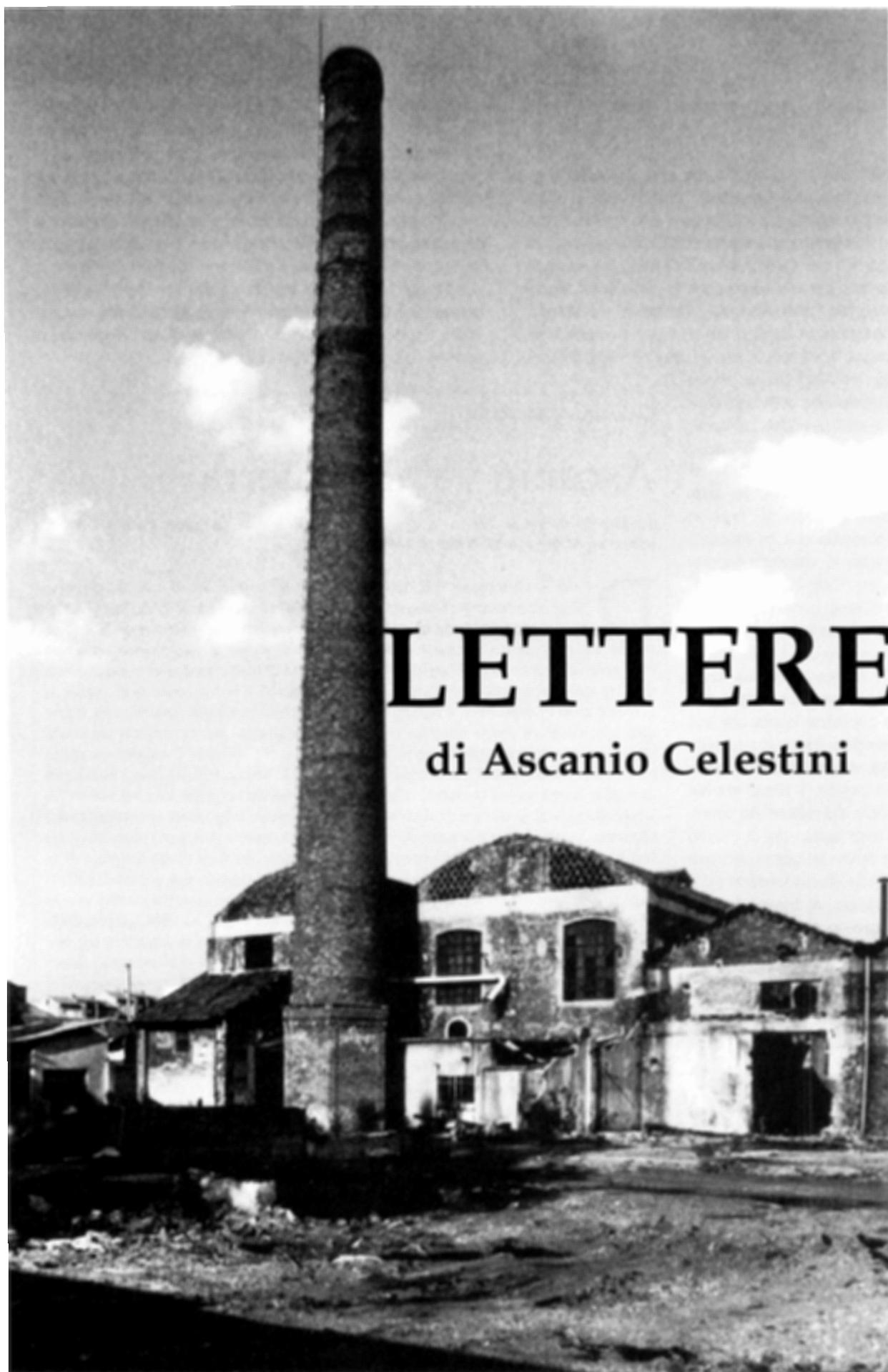
dopo che a Pontedera mi hanno parlato di Giovanni Berta, un fascista che in realtà non è mai andato in fabbrica e le mani sembra che gliel'abbiano schiacciate e non tagliate, e poi gli hanno fatto anche la canzoncina. Devo anche dire che per costruire una storia, per me è molto importante partire dalla concretezza di oggetti e luoghi. In questo senso, dato che la leggenda tende a spiegare il significato di qualcosa - perché in un posto ci sta una rocca o un'impronta, a che serviva una cosa o perché uno c'ha una faccia così - e che quindi è un genere che sta nella realtà più della fiaba, considero racconti come *Fabbrica* e *Scemo di guerra* legati alla leggenda, al mito, e nello stesso tempo epici. ■

l'ultimo spettacolo

Ascanio va alla guerra

SCEMO DI GUERRA. Roma, 4 giugno 1944, di e con Ascanio Celestini. Prod. Fabbrico, ROMA -La Biennale di VENEZIA.

Da dove cominciare? È difficile e impudico parlare di un capolavoro. "Soggettivizzando l'evento" secondo l'etica-estetica di Celestini e adottandola per riferirmi al suo lavoro, posso dire che, ascoltando *Scemo di guerra*, mi è sembrato che tutte quelle magnifiche storie girassero attorno a una cosa sola, la morte: ma andandole incontro senza disperazione, per vedere e raccontare quali e quante sembianze la morte prende, e se con essa ci si possa in qualche modo rapportare, e misurarla nel suo andirivieni con naturalezza. E che quel girotondo di storie danzato per la morte era fatto per rimetterla dentro la vita, per intrecciarle quietamente insieme. Più forte di tutte e indelebile, dello spettacolo mi sorge poi l'immagine dell'uomo, il barbiere dalle mani belle, che raccoglie morti su un carretto, iniziando in verità da un cane che lui stesso ha ammazzato, e al quale vuole dare sepoltura. Monatto folgorante come quelli del Manzoni, impastato come pane di crudeltà e pietà, nostra Antigone scalcinata del secolo degli olocausti, quest'uomo è un vivo-morto che va e viene di qua e di là dalla soglia, resuscita se stesso e altri morti, e per questa sua soprannaturale facoltà non assume su di sé nessun potere, ma l'attitudine dolcissima del vivere senza giudicare. Narra questo monologo la storia del 4 giugno 1944, giorno della Liberazione di Roma e dell'arrivo degli americani, così come lo vissero e raccontarono il padre e il nonno di Ascanio. Vicende e personaggi si intrecciano intorno all'acquisto di un maiale, che alla fine per altro morirà, di fame. Sempre ci conduce nella storia il tema della morte. A partire dal padre di Ascanio che riceve il nome del fratello nato morto, e che ragazzino rischia di morire, sotto il fuoco di un cecchino a cui ruba una cipolla, e sotto quello di un tedesco a cui fa pipì nell'elmetto. C'era la guerra e quella era la vita dei ragazzini. Tutto stava mischiato e confuso: pare i soldati, a un certo punto non si capiva più quali fossero i tedeschi e quali gli americani. C'erano vivi che si fingevano morti e capitava di seppellire qualcuno che ancora si muoveva. Pura e netta c'era solo la notte, in guerra. Scendeva allora un silenzio assoluto che pareva la fine del mondo. Come a onorare quel momento sacro, nominando la notte, Celestini si alza in piedi, mentre risuona una musica. *Scemo di guerra* ti strega dall'inizio alla fine. Perfetto per narrazione di storie inanellate che si spalancano l'una dentro l'altra, per la tensione etica salutare, per la visumarietà già sperimentata in *Fabbrica* e qui portata a culto dell'immagine, per i momenti di vera ilarità leggiadra e surreale, il monologo vola ben oltre il teatro e si sedimenta nello spettatore come un piccolo patrimonio personale. L'oralità di Ascanio Celestini altro non è che la nostra memoria. Lo percepiamo fisicamente, con un sobbalzo del cuore che riconosce un volto o una voce amati. Di suo padre mancato nel 2003, immaginato ragazzino per tutto lo spettacolo, alla fine ascoltiamo la voce che riprende da principio il "suo" racconto. Non c'è stata frattura, né interruzione. Il dolore ci prende umile, la gioia piccola, morte e vita si sono intrecciate, hanno narrato gli uomini, grazie ad Ascanio, la loro storia. *Emanuela Garampelli*



LETTERE

di Ascanio Celestini

Premio Hystrio alla drammaturgia 2004

6 gennaio 1949

Cara madre

vi scrivo questa lettera che è la prima lettera che vi scrivo. Non ve n'ho mai scritte di lettere che a scrivere non sono ancora capace, ma sotto al militare ho conosciuto una persona che mi sta imparando. Voi fate bene a scrivermi, che tanto ci sta lui che me le legge le lettere vostre. Perciò vi prego di scrivermi più spesso che potete, ché per me è un vero conforto leggere le vostre lettere... e specialmente vedere le parole scritte. Ché per leggerle ci vuole ancora qualcuno che me le legge, ma anche quando nessuno me le legge me le posso guardare e guardare quante volte mi pare. Ché per farmele leggere devo pagare. Ma per guardarmele soltanto... me le posso guardare pure gratis... e quante volte mi pare!

Cara madre

sento che per prendere la mia lettera v'è toccato pagare altri 30 centesimi: 15 di tassa e 15 di multa. È proprio vero che con l'anno nuovo sono cresciuti i franchi-bolli. Ma io non sapevo niente. E io ci misi il bollo da 25, come prima, mentre ora ci vogliono 40 centesimi per mandare una lettera. Ma voi potete mandarla sempre con due soldi, che tanto a lettera quella viene lo stesso.

Qui in città, coi bombardamenti la fabbrica ci ha messo diverso tempo per ritornare a funzionare. Il giorno che siamo tornati l'abbiamo vista dal alto la fabbrica. Ci mancava tutto il tetto e si vedeva dentro che pareva trasparente. Coi bombardamenti tanti operai sono morti. Para che nella fabbrica suonavano i fischi della sirena come preallarme dei bombardamenti. Dice: 5 fischi, di 15 secondi ciascuno, intramezzati da 15 secondi di silenzio. Ma la fabbrica nostra come tutte le fabbriche veniva sempre bombardata e allora la direzione ha deciso che non dovevano più suonare i fischi della sirena. La direzione diceva che era calata la produzione per via di queste sirene. Diceva che l'operaio è un soldato della fabbrica e i soldati in guerra mica vanno ai rifugi quando ci sta la battaglia. Anzi è proprio quello il momento che a zano la festa, i soldati! Così le sirene non l'hanno più fatte suonare e anche se ci stavano i bombardamenti è cresciuta la produzione lo stesso, ma sono cresciuti pure i morti. E una volta che i morti sono stati più di un centinaio alla fabbrica è venuto addirittura il re co' la regina a trovare i operai... e alla fabbrica lo hanno preso a sassate al re co' la moglie...

Cara madre,

raccontano che il re pe' le sassate che ha preso dall'operai della fabbrica nostra non ha più smesso di scappare. Scappando scappando, nel frattempo è cominciata l'occupazione tedesca e il nostro re ha continuato a scappare, tanto che è arrivato fino a Brindisi. Dice che quando gli americani incontrano a Brindisi il re Vittorio Emanuele, lo trovano tutto impaurito che troma. Dice che ci sta la nave nel porto coi motori accesi e che il re è pronto a scappare ancora. Gli americani, un po' per cortesia un po' perché devono incominciare a fare i patti co' l'Italia, gli chiedono se c'ha bisogno di qualche cosa adesso che so' arrivati loro. E lui gli dice che la regina cercava le uova fresche e non arrivava a trovarle. Così, allora gli americani portano l'ovo fresco al re e quello in cambio gli consegna l'Italia. Sarà che forse non si trovava spiccioli in tasca per pagarlo quel ovo... Sarà che era un ovo americano. Sarà che tanto... per quello che era diventata l'Italia mo' che era tutta bombardata valeva anche meno di un ovo... e così gli ha consegnato l'Italia. Così il re consegnò l'Italia a l'americani in cambio di un ovo fresco.

Cara madre,

poi la guerra è finita e a la fabbrica hanno incominciato i lavori. Per un poco al consiglio di amministrazione ci hanno messo un vecchio socialista, che tutti ne parlano che è una brava persona. Io l'ho visto parlare in piazza, una sera davanti alla fabbrica e mi faceva strano che portava gli occhiali scuri, ma uno del sindacato ha detto che è per via delle palpebre degli occhi. Dice che i fascisti gli hanno bruciato le palpebre degli occhi coi mozziconi di sigaretta, che adesso deve portare gli occhiali scuri pure di notte. E adesso questo vecchio socialista dice che le assunzioni non ci saranno più. Che non è colpa sua, ma adesso arrivano i licenziamenti, e per questo motivo lui si è licenziato per primo e se ne è andato dal consiglio di amministrazione della fabbrica. Ma la buona notizia che vi devo dare, cara madre, è che a me la lettera di assunzione mi è arrivata lo stesso. Ci deve essere stato un errore, perché da ottobre hanno già licenziato 300 operai. Ma a me mi hanno preso lo stesso e tra pochi giorni incomincerò a lavorare alla fabbrica. E per la precisione marcherò il mio primo cartellino alle ore 22 00 del 16 marzo prossimo. Così ho deciso di chiudere con la carriera militare e da qualche tempo faccio la vita del civili.

le. Però al cinema non glielo dico alla cassiera che sono diventato civile e mi fanno lo sconto come quando ero soldato. Con cinque soldi i militari tengono la convenzione che ci possono stare pure tutta la notte al cinematografo, con cinque soldi. Se vedeste che cinem che ci stanno quassù... altro che l'nostro cinema che sembra un disotto! E alla mattina me ne vado al fiume a pescare, ché dal magazzino militare prima di lasciare la caserma sono riuscito a portarmi via certe bombe a mano tipo Balilla. L'ho tirate ai pesci nel fiume facendo una gran pesca, che nommanco san Simone pescatore il giorno del a pesca miracolosa, quando Gesucristo gli dice: «Fino a mo' non avete pescato niente, ma adesso tornate in barca e pescherete!»!

Cara madre,

quei santi poi ritornarono in barca e riempirono le reti. Che si sono fatti aiutare dag' altri pescatori che tanti pesci insieme non l'avevano visti mai. Che Gesucristo gli dice che fino a mo' hanno pescato il pesce... ma adesso: «Con me sarete pescatori di uomini!». Io al fiume con le bombe faccio pure io la pesca miracolosa e i pesci dopo lo scoppio del a bomba affiorano sul pelo dell'acqua. E certi pesci da tanto che saltano fuori da l'acqua che li ritrovo fino sulla ghiaia. Li trovo immobili co' la pancia all'aria come lucerole drogate dal sole.

Poi la sera mi vado a guardare la fabbrica. Adesso che l'hanno ricostruita ci sta tutto un muro intorno, che il dentro della fabbrica non si riesce a vederlo. Ci sta solo una finestra che ogni tanto si affacciano l'operai che si stanno a cambiare. E per questo che io credo che si tratta della finestra dello spogliatoio.

Cara madre,

la fabbrica è immensa. Io la guardo e mi pare che per lavorarci dentro bisogna essere immensi come la fabbrica. Mi dico: «L'operai che ci lavorano dentro saranno alti dieci metri! Saranno fatti tutti di ghisa e d'acciaio!». Vista di notte la fabbrica sembra come quando guardi un uomo girato di spalle. Tu pensi che se si girasse e ti mostrasse la faccia riusciresti a capire pure quello che pensa. Riusciresti a capire quello che c'ha nel cervello. Lo guardi e aspetti solo il momento che si gira. Ma la fabbrica non si gira verso nessuno. E pure quando ci giri intorno sembra sempre che la prendi dalla parte sbagliata. Quello che sta dentro al cervello della fabbrica non si riesce a capire. La fabbrica sta sempre girata di spalle.

Cara madre,

vi ho scritto questa lettera che è la prima lettera che vi scrivo. A scrivere bene non sono ancora capace, ma sotto al militare ho conosciuto una persona che mi sta imparando e anche adesso che sono civile continua a darmi lezioni. Le lettere vostre è lui che me le legge. Perciò vi prego di scrivermi ancora, che per intanto mi guardo le parole scritte che non mi costa niente. Voi mi dite di scrivere, mi dite: «Scrivi scrivi!», e io vi prometto che per le prossime lettere mi sarò imparato a scriverle da solo. E quando mi imparo a scrivere vi giuro che vi scriverò una lettera al giorno.

Cara madre,

per ora non ho altro da dirvi. So' che ci salutarmi voi affettuosamente il babbo e tutti che vi dimanda di me.

18 marzo 1949

Cara madre,

vi scrivo questa lettera per tranquillizzarvi della vostra apprensione per la disgrazia che mi è capitata. Ieri non mi è riuscito di scrivervi, ma già da oggi posso ricominciare a scrivervi lettere. La disgrazia mia è di aver perso un dito nel mentre che altri operai che lavorano qui alla fabbrica c'hanno avuto disgrazie peggiori della mia. E poi è solo il dito anulare della mano sinistra, che è un dito che non serve a niente. In particolare, vi voglio ricordare del mio capoforno Fausto, che la disgrazia sua è stata di perdere la gamba destra. Ma non una gamba ne, senso che è zoppo alla gamba... proprio gli manca la gamba tutta. Dalle chiappe in giù niente gamba. E, per la verità, vi devo dire che la disgrazia che c'ho avuto io è stata una vera benedizione, perché quelli che non c'hanno la «disgrazia» qui alla fabbrica li licenziano. Dice Fausto che la mia assunzione alla fabbrica deve essere stato un errore, e senza la disgrazia che c'ho avuto mi sarebbe subito arrivato il licenziamento o la revoca dell'assunzione.

Cara madre,

io dico che in quanto a disgrazia Fausto c'ha una disgrazia che è molto peggiore della mia, perché Fausto sta senza una gamba, ma lui è contento lo stesso. Fausto dice che adesso quelli con la «disgrazia» non li manda via manco Gesù Cristo. Fausto di queste cose è uno pratico per via che lui lavora alla fabbrica da generazioni. Pure il nonno suo di Fausto ci stava alla fabbrica e pure il padre. Cara madre, il padre di Fausto e il nonno di Fausto si chiamavano Fausto pure loro. Fausto il nonno, Fausto il padre e Fausto il figlio che sarebbe lui! È proprio vero come dite voi, cara madre, che il morto porta il vivo. Nel senso che quando uno muore dentro a una casa poi nel ritorno di poco tempo ci nasce subito un altro per riportare a paro le cose. Come dite voi, cara madre, il morto porta il vivo, ma il vivo deve portare avanti la vita del morto e portarcela anche il nome. Per questo Fausto si chiama Fausto come suo padre e come suo nonno. Per portare avanti la vita del morto.

Cara madre,

Fausto dice che al tempo di suo nonno era l'«età dei giganti». Che al tempo di suo nonno l'operai erano alti dieci metri. Ci stavano certi che mica c'avevano i nomi dei santi. Ci stavano quelli che si chiamavano Comunardo o Riba'ra. Quelli che si chiamavano Libero, Avanti, Pensiero e Ideale. Ci stava un'operaia donna che l'hanno chiamata Veraspitanova. E sai quanti ce n'erano che l'avevano chiamati Acciaio, Dinamo o Bakunin. In particolare, Fausto mi racconta di questo Bakunin che gli era successa una disgrazia come la mia. Dice Fausto che questo Bakunin lavorava alla fornace alluminio. L'alluminio fonde a 620°. C'è lo stufino spruzzava olio e grafite su l'interno dello stampo, quello che si dice la «conchiglia». Col ramaiolo metteva l'alluminio fuso nella conchiglia. Chiudeva la conchiglia e col pedale azionava il pistone che spinge l'aria compressa nella conchiglia, per fare quella che si chiama pressofusione. Riapriva lo stampo e col tenaglio tirava fuori il pezzo che scottava ancora a 300°. Lo metteva sul nastro e il pezzo partiva per l'assemblaggio. Ma una volta a Bakunin gli tocca il turno di notte e mentre sta a lavorare si addormenta. All'alba del giorno appresso si sveglia urlando che l'anulare della mano sinistra gli è finito nello stampo. Bakunin urla e strilla ma il dito s'è già staccato. Chiamano l'infermiera, lo portano all'ospedale e il giorno appresso ritorna alla fornace a lavorare... ma senza un dito. Ma adesso Bakunin al dito suo anulare sinistro non ci sta manco a piangere sopra fino a quando gli capita che si fida con una ragazza. Tutto pare che gli va bene, ma dopo qualche mese decidono che si vogliono sposare. Quando va dalla promessa sposa quella gli mostra l'anello per misurarselo e subito quella si accorge che il futuro marito suo sta senza il dito anulare della mano sinistra. La donna gli fa, dice: «Il dito anulare sinistro ti serve per l'anello. Senza dito... niente anello. E senza anello... niente matrimonio!». Allora Bakunin, ancora con l'anello in mano se ne torna di corsa in fabbrica che per la strada pensa: «Io senza il dito mio non ci voglio stare - dice. - Me lo voglio rattaccare, che adesso c'ho da sposarmi e su il dito anulare della mano sinistra ci devo infilare l'anello. Il dito... il dito voglio che me lo ridanno indietro!». Allora incomincia con le richieste.

Parla col responsabile di linea e gli fa, dice: «Io c'ho da sposarmi e il dito anulare mi serve per infilarmi l'anello. Ridatemi il dito mio che ho lasciato nello stampo e io mi sposo felice e contento!».

E il responsabile di linea gli dice che in fabbrica niente va perso e il dito suo starà pure da qualche parte, ma per andarlo a cercare c'ha bisogno del permesso di circolazione. Il responsabile di linea gli fa, dice: «Tu va dal caporeparto e fatti dare per me un ventilatore che vicino alla fornace a 620° si muore di caldo. Portami il ventilatore e io ti do il permesso di circolazione».

Bakunin va dal caporeparto e dice: «Caporeparto, io c'ho da sposarmi e mi serve di ritrovare il dito anulare cascato nello stampo della fornace. Il responsabile di linea mi ha mandato da voi. Datemi un ventilatore per il responsabile di linea che vicino alla fornace a 620° c'ha caldo, che lui mi dà il permesso di circolazione nella fabbrica per cercare il dito mio perso nella fornace. Perché senza dito... niente anello e senza anello... niente matrimonio!».

Quello, il caporeparto dice: «Io ti do il ventilatore, ma tu passa all'assemblaggio e prendimi un motore assemblato per il nastro trasportatore, perché il motore si è rotto e il nastro non riesce più a trasportare».

Allora Bakunin se ne va all'assemblaggio e fa, dice: «Assemblatori assemblatori, datemi un motore nuovo per il nastro trasportatore della fornace che lo porto al caporeparto... che mi dà il ventilatore per il responsabile di linea... che il responsabile di linea in cambio mi dà il permesso di circolazione nella fabbrica per cercare il dito mio perso nella fornace. Perché senza dito... niente anello e senza anello... niente matrimonio!».

niente matrimonio!».

E gli assemblatori dell'assemblaggio gli fanno, dice: «Noi il motore assemblato te lo possiamo dare ma tu vai dal cronometrista e fatti dare un poco di tempo... che col tempo tutto si può fare, e se ci rimane un poco di tempo possiamo assemblarti il motore per il nastro trasportatore della fornace».

Così Bakunin va dal cronometrista e fa, dice: «Cronometrista cronometrista, dammi un poco di tempo per gli assemblatori dell'assemblaggio, che col tempo tutto si può fare e se gli rimane un poco di tempo mi possono assemblare il motore per il nastro trasportatore della fornace, che lo porto al caporeparto... che il caporeparto mi dà il ventilatore per il responsabile di linea... che il responsabile di linea mi dà il permesso di circolazione nella fabbrica per cercare il dito mio perso nella fornace. Perché senza dito... niente anello e senza anello... niente matrimonio!».

E quello, il cronometrista gli fa, dice: «Io ti do tutto il tempo che vuoi per gli assemblatori dell'assemblaggio, ma tu va dal cuoco della mensa aziendale... che se tutti c'abbiamo più tempo... io il tempo mio lo voglio passare a mensa e mangiare per tre: tre primi, tre contorni, tre secondi e bere per tre. Tre bibite e tre caffè».

Allora quello, Bakunin va dal cuoco e gli fa, dice: «Cuoco, cuoco della mensa aziendale, fammi il favore di cucinare per tre: tre primi, tre contorni, tre secondi e da bere per tre. Tre bibite e tre caffè. Che il cronometrista mi dà il tempo per gli assemblatori, che mi assemblano un motore nuovo per il nastro trasportatore della fornace che lo porto al caporeparto... che mi dà il ventilatore per il responsabile di linea... che mi dà il permesso di circolazione nella fabbrica per cercare il dito mio perso nella fornace. Perché senza dito... niente anello e senza anello... niente matrimonio».

Il cuoco della mensa aziendale gli risponde: «È meno male che sei arrivato tu che sei l'operaio della fornace. Tu dammi un po' di fuoco della fornace tua... che nella fornace il fuoco è a 620°... che il fuoco della fornace lo metto nel forno mio e con 620° di calore ci metto un terzo del tempo a cuocere il mangiare della mensa aziendale!».

Bakunin gli porta il fuoco della fornace. Il cuoco della mensa aziendale lo mette nel forno suo e tre primi, tre contorni, tre secondi, tre bibite e tre caffè cucina per il cronometrista. Il cronometrista dà il tempo agli assemblatori per assemblare il motore del nastro trasportatore al caporeparto della fornace. Il caporeparto della fornace gli dà il ventilatore per il responsabile di linea e il responsabile di linea gli dà a Bakunin il permesso di circolazione.

Cara madre,

Bakunin si mette a girare per la fabbrica. All'assemblaggio gli fanno, dice: «Noi c'abbiamo i pezzi da assemblare, né un pezzo di più né uno di meno... e se ci capitava un dito ce ne saremmo accorti». Al montaggio gli dicono: «...Figuriamoci - dice. - Se non te l'hanno trovato all'assemblaggio il dito tuo che c'hanno i pezzi ancora grezzi... figuriamoci da noi, che montiamo solo i particolari e le rifiniture». Alle verniciature: «Se ci capitava un pezzo piccolo come un dito neanche lo avremmo visto che con l'acqua sui piedi, la vernice addosso e la sabbia negli occhi a malapena vediamo i pezzi più grossi...». Agli uffici gli impiegati maneggiano solo scartoffie e documenti. Agli uffici della direzione i dirigenti, poi, di dita tagliate non ne vogliono manco sentir parlare, che dice: «Se lo sanno i sindacati che questa è una fabbrica che taglia le dita... ci fanno pure la vertenza e ci mettono su un bello sciopero». Insomma, quello gira... Gira nel piazzale di cemento armato e cerca sulla panchina e vicino al perastro, l'albero di pere selvatiche. Gira per tutte le otto ore del turno ma il suo dito non si trova. Viti e bulloni ce ne stanno da buttare via, ma di anulari sinistri non se ne trovano.

Cara madre,

Bakunin se ne torna a la fornace a lavorare e per la stanchezza ci aver girato tutta la fabbrica si addormenta di nuovo. Nel mezzo della notte si sveglia che tutti hanno staccato il turno. La fabbrica è vuota e da lontano sente i passi di uno che cammina. Segue il rumore e vede un operaio che smonta e rimonta le macchine. Dalla pressa tira fuori una sbavatura, dalla linea di montaggio delle ganasce raccoglie una mola, dalla conchiglia della fornace stacca un rivolo secco di alluminio colato... Che Bakunin gli fa, dice: «E tu chi saresti, che io non ti ho mai visto in fabbrica?». «Io sono il manutentore - gli fa lui. - Quando la fabbrica è spenta io giro per le macchine. Con la mia tabella in mano seguo una per una tutte le segnalazioni di guasti e di imperfezioni che stanno nelle macchine. Alle volte si tratta di una vite lenta e mi basta stringere la vite. Alle volte è un guasto che ci mette pure due o tre notti di seguito a ripararlo per bene. Alle volte è un difetto di fabbricazione e la macchina deve essere tolta, e alle volte è un danno procurato dal cattivo uso che ne fa

l'operaio. Ma quando passo per le macchine mi succede di trovarci dentro le cose più strane. Pezzi e pezzetti che rimangono incastrati negli ingranaggi e negli interstizi. Alle volte si tratta di un topo o una chiave inglese. Alle volte e solo una sbavatura. Alle volte pure un capello rosso o una forcina ci donna». Che Bakunin gli fa subito: dice: «E un dito, un dito ti è mai capitato di trovarcelo?». «Hai voglia - gli fa, dice il manutentore. - E mica solo uno. Nelle macchine ci trovo più dita che bulloni. Ci trovo dita, mani intere e qualche volta pure un orecchio». «E un dito anulare sinistro - gli fa, dice Bakunin - e un dito anulare sinistro ti è mai capitato di trovarcelo?». «D questo anulare in particolare - dice il manutentore - mo' adesso non mi ricordo lo c'ho poca memoria ma sono molto ordinato». E si prende Bakunin e se lo porta in una stanza sotto alla fabbrica. «Questo è il mio magazzino - fa il manutentore. - La fabbrica vuole che i pezzi avanzati dalla manutenzione si buttino nella fornace per essere fusi. Ma io c'ho un magazzino grande, i pezzi che trovo li metto da parte e prima o poi qualcuno li viene sempre a reclamare. Fosse pure un bullone... ma io l'ho tenuto da parte». Dietro a una porta vede il magazzino del manutentore con tanti barattoli e scatolette piene di viti, bulloni, forcinette e pezzi di ombrelli. Tutto è messo in ordine e catalogato. Nella stanza ci sta pure un armadio e nell'armadio ci stanno dita tagliate delle mani e dei piedi, mani intere e qualche orecchio... un occhio, due rotule e una gamba. «Il dito mio - fa, dice Bakunin - è l'anulare della mano sinistra!». E in una scatoletta vuota del tonno ci trova il dito suo tutto bello arcinato e piegato a modo. Bakunin se lo riprende e se lo riattacca per bene. «Ecco - fa lui - mo' adesso che pure il dito è tornato a posto mi posso anche andare a sposare. Grazie tante per avermi messo da parte il dito mio... che senza la vostra pazienza sarei rimasto senza dito e senza moglie!».

Cara madre,

Fausto il mio capofomo dice che il giorno appresso Bakunin si andò a sposare e continuò negli anni a lavorare alla fornace: sbuffa l'olio con la grafite, versa l'alluminio chiudi la conchiglia, aziona il pedale, muovi il pistone, aria compressa, pressofusione!... Così per 27 anni fino al mese di ottobre scorso, quando Bakunin è stato licenziato.

Cara madre,

all'operai che c'hanno avuto la disgrazia la fabbrica non li licenzia mai, ma Bakunin è uno di quelli che stanno nel sindacato. È uno che sciopera e sta nel a commissione interna. Uno che l'hanno trovato con la lessera del sindacato e quello è bastato per licenziarlo. Bakunin in quasi trent'anni di lavoro ha perso altre due dita nella conchiglia ed è pure diventato sordo per il fischio dell'aria compressa. Prima del licenziamento ha fatto di tutto per recuperare almeno le dita, ma non c'è riuscito. Dice Fausto che il nuovo manutentore assunto dall'azienda è uno poco paziente e molto disordinato. Di notte passa rapidamente a controllare le macchine quello che trova lo butta in un secchio e alla mattina appresso tutto è già fuso a 620°.

Cara madre,

per ora non ho altro da dirvi. Solo che di salutarvi voi affettuosamente il babbo e tutti che vi dimanda di me.

7 luglio 1960

Cara madre,

vi scrivo questa lettera per dirvi che non vi dovette preoccupare per la salute mia. È inutile che insistete a dire che devo mangiare a pranzo, io tanto non mangio lo stesso, lo c'ho altro da fare all'ora di pranzo. Ormai c'ho preso l'abitudine che non mangio mai e nel o stomaco non mi ci entrerebbe niente manca a sforzarmi. E poi alla pausa pranzo io non lingo tempo per mangiare. Vi ho detto che all'ora di pran-

Mi presento...

Mi chiamo Ascanio Celestini, figlio di Gaetano Celestini e Comin Picra.

Mio padre rimette a posto i mobili, mobili vecchi o antichi, è nato al Quadraro e da ragazzino l'hanno portato a lavorare sotto padrone in bottega a San Lorenzo.

Mia madre è di Tor Pignattara, da giovane faceva la parrucchiera da uno che aveva tagliato i capelli al re d'Italia e a quel tempo ballava il liscio.

Quando s'è sposata con mio padre ha smesso di ballare.

Quando sono nato io ha smesso di fare la parrucchiera.

Mio nonno paterno faceva il carrettiere a Trastevere.

Con l'incidente è rimasto grande invalido del lavoro, è andato a lavorare al cinema Iris a Porta Pia.

La mattina faceva le pulizie, pomeriggio e sera faceva la maschera, la notte faceva il guardiano.

Sua moglie si chiamava Agnese, è nata a Bedero.

Io mi ricordo che si costruiva le scarpe coi quanti vecchi.

Mio nonno materno si chiamava Giovanni e faceva il boscaiolo con Primo Carnera.

Mia nonna materna è nata ad Anguillara Sabazia e si chiamava Marianna.

La sorella, Fenisia, levava le fatture e lei raccontava storie di streghe.

zo c'ho gli impegni. Cara madre, voi mi chiedete che impegni tengo a l'ora di pranzo che mi impediscono di mangiare e io vi rispondo subito. Gli orari della fabbrica li conoscete e sapete pure quando suonano le sirene. Alle 11.50 suona la sirena di preavviso del pranzo. Alle 11.50 l'operai sanno bene che mancano dieci minuti e poi ti stacchi dalla macchina, spegni il motore, lasci che il trapano avvitalore resti appeso alla linea... insomma, alle 11.50 ti prepari per mangiare.

Mo' adesso alle 11.50 ognuno s'è già fatto il programma di quello che gli tocca fare. Mica tutti l'operai mangiano alla stessa maniera. C'è quello che se ne va sempre a mensa. Che non gliela fa a non mangiare la pasta. Che senza la pastasciutta della mensa non ci riesce a stare in piedi. Quello alle 11.50 stacca il cervello dalla macchina e comincia a pensare alla sua pasta. Si pensa, dice: «Oggi mi daranno la pasta col tonno. Meglio sarebbe la pasta con le olive che il tonno resta secco secco sulla pasta aziendale della mensa. E poi magari la fettina panata per seconda. le patate lesse di contorno. Oggi ci stanno sicure e patate lesse che è una settimana che c'è sempre l'insalata di contorno... vedrai che oggi ci sta patate lesse e fettina panata... e speriamo che ci sta la pasta colle olive: pasta alle olive di primo, fettina panata di secondo e contorno di patate lesse. Speriamo che ci stanno le patate lesse, va', che è una settimana che non ci stanno le patate le patate lesse». Ci sta quello che da dieci minuti pensa alle sue patate lesse e c'ha testa solo per quelle. Dalle 11.50, che è suonata la sirena di preavviso del pranzo, dalle 11.50 s'è fatto tutto il suo terno di piatti che spera che se li troverà alla mensa appena che stacca il turno. Che spera che alla mensa gli danno quel bel terno di piatti come un terno al lotto. Primo, secondo e contorno: pasta alle olive, fettina panata e patate lesse. In particolare le patate... che non escono da una settimana. Ci sta quello che, invece, gli fa schifo la mensa. Che gli fa schifo la pasta colle olive e pure col tonno. Quello che la fettina panata se la mangia a casa. Nemmanco a casa sua che non gli piace nemmeno la fettina panata come gliela fa la moglie. Quello che la fettina panata se la mangia solo a casa della madre. Che la madre nemmeno la chiama fettina panata. La chiama cotoletta. La chiama cotoletta alla milanese... la madre. Che la madre è milanese e ci tiene a dire che non si dice fettina. Si dice: «cotoletta». Dice che l'hanno inventata a Milano. L'hanno inventata e gli hanno messo il nome i milanesi. Come i grandi scienziati che trovano una malattia, scoprono il bacillo, e gli danno il nome loro. Il dottor Parchinson che trova il morbo e lo chiama col nome suo. Lo chiama «il morbo di Parchinson». I milanesi hanno scoperto la fettina panata e l'hanno chiamata «cotoletta alla milanese». Gli hanno dato il nome loro come a una malattia...

Poi ci stanno quelli che si portano il pranzo da casa. Quelli che si portano il pane col salame, la lonza, il prosciutto, la mortadella. E quelli che si portano il primo, il secondo, il pane e il dolce tutto insieme nello stesso contenitore. Quelli che hanno il thermos e il pranzo se lo vogliono tenere caldo. Quelli che hanno il contenitore di metallo. Di acciaio, qualcuno. Di alluminio, qualcun altro. Lo chiamano gamel a. dicono, portacibo, tascapane, baracchino. Io... m'hanno imparato sotto al militare a chiamarlo gavetta. Io il barattolo che ci metti il pranzo per portarlo in fabbrica per la pausa pranzo lo chiamo «gavetta»... m'hanno imparato a dire gavetta sotto al militare. Quelli che si portano il pranzo nella gavetta, si mettono a mangiare il pranzo nella gavetta nel piazzale della fabbrica. Tutti chiacchierano o stanno zitti. Si guardano o non si guardano e tutti mangiano soddisfatti della loro bella pausa pranzo. Tutti mangiano soddisfatti il loro pranzo nella gavetta mangiano nel piazzale di cemento armato della fabbrica. Ma io, la gavetta, non me la porto.

Cara madre,

la pausa del pranzo dura un'ora. Attacca alle 12, dopo quattro ore di lavoro e finisce alle 13, dopo un'ora di pausa pranzo. E dopo la pausa pranzo si lavora altre 4 ore fino alle 5 del pomeriggio.

Voi lo sapete bene che dal paese nostro prendo il treno alle 5.25 e arrivo alla stazione della fabbrica col treno che arriva alle 7.43. Arrivo attento per timbrare il cartellino ed entrare in fabbrica. Quattro ore di lavoro... e dopo quattro ore di lavoro ci sta un'ora per il pranzo. Alle 13 riattacco a lavorare e vado avanti per altre 4 ore. Alle 5 del pomeriggio stacco e alle 5.12 sto in stazione per ritornarmene al paese. È per questo che dopo 3 ore e 50 minuti di lavoro, appena che suona la sirena di preavviso del pranzo io mi preparo per la mia passeggiata.

Mi preparo con la testa. Appena suona la sirena delle 12, la sirena della pausa pranzo ho già staccato dalla macchina. Scendo al cancello. Timbro il cartellino e traverso il piazzale della fabbrica. Traverso il piazzale in mezzo a quelli che mangiano il pranzo dei loro panini e il pranzo freddo delle loro gavette fredde. E il loro pranzo caldo dei loro thermos caldi di pranzo caldo. Io traverso il piazzale e mi fermo appena un attimo quando arrivo al cancello della fabbrica. Un attimo per girarmi e guardare l'operai della pausa pranzo che mangiano il loro pranzo caldo o freddo. Come scimmie dietro alla gabbia che mangiano la loro banana. Come scimmie che sono contente della loro banana speciale e di tanto che stanno contente, non vedono oltre alla loro banana. Mi giro appena un attimo a guardarmi l'altri operai col la gavetta in mano. «Scimmie - m'ucco - scimmie e banane». Mo' che si apre la gabbia... si apre solo per me. Si è aperta per tutti ma le scimmie stanno strette alla loro banana. Si apre per tutti ma soltanto io lascio la mia banana a marciare nella gabbia e fuoriesco dalla gabbia medesima. Senza banana. Pensano di stare come stanno i leoni sopra al loro pasto da leoni. Sopra alla loro carne sanguinolenta. Si credono di averla cacciata loro la bestia che si stanno a mangiare come leoni. E invece è solo una bistecca. Si credono di fare i leoni cacciatori, si credono di avere cacciato la bestia... ma è solo una bistecca. Hanno cacciato una bistecca morta e dissanguata. Hanno guadagnato una banana con il loro misero lavoro da scimmie. Cacciatori di banane! Scimmie travestite da leoni. Banane travestite...

Mi giro appena un attimo a guardare la fabbrica e incomincio la mia passeggiata.

Quanto tempo precisamente ci metto per arrivare fino al cancello non saprei dire. Non ci viene permesso di avere gli orologi a noi della fabbrica. In fabbrica niente orologi! Però posso con precisione dire il tempo che mi ci vuole per arrivare all'angolo della strada. Che a l'angolo della strada è l'angolo che incontro la prima persona che non sta in fabbrica. Il primo che non è un operaio e che ha l'orologio. Ci sta l'edicola tabaccheria e io chiedo all'edicolante. Insomma... se tutto va bene, per arrivare all'angolo della strada ci metto 3 minuti. Dico io a quello che incontro, «Che ore sono?». Dice quello: «Le 12 e tre minuti». Manco rispondo. È questo il preciso momento che devo pensare alla direzione. Scelgo una strada. Manco ci sto a pensare troppo. Per non perdere tempo. Prendo una strada qualunque e incomincio a camminare dritto per la strada. Ogni tanto mi fermo... ma quando è possibile mi cerco qualcuno che cammina sulla mia stessa direzione... per non stare a perdere tempo a farmarmi. Dico «Che ore sono?». Dice quello: «Le 12 e 10 minuti». «Bene - penso io - 10 minuti. Solo 10 minuti...». Manco mi guardo intorno e continuo la mia passeggiata.

Devo stare attento. Non c'è tempo da perdere. Ci vuole concentrazione per non fare stupidaggini. Basta una distrazione per perdere l'andamento. È tutto un fatto di andamento. L'ho già detta questa cosa dell'andamento? È importante l'andamento. Se l'ho detto, lo ripeto. È come quando lavoro alla macchina, come quando

stai sul pezzo. È come quando stai in fabbrica sulla linea. Non importa se rallenti o se va più veloce: l'importante è che non perdi l'andamento. Se parti troppo forte, resti fregato, buggerato, sfiatato. Ma se parti troppo lento... non recuperi più. Ci sta che ci vuole l'«andamento». Non ci sta che sei forte di corpo. Non è una cosa di muscoli. Manco una cosa di testa. È solo l'andamento che ti attacca alla macchina. È con l'andamento che puoi andare un po' più forte o un po' più piano. Con l'andamento stai concentrato proprio nel mezzo della tua forza, del tuo muscolo e del tuo cervello. Con l'andamento sotto controllo fai la produzione, stai nella tabella dei coltino. Con l'andamento stai concentrato e non ti fai male. Con l'andamento già stai curando la macchina: non la sfrutti e non la fai arrugginire. È l'«andamento».

Dopo tre minuti sto fuori dalla fabbrica e cammino lungo la strada in una direzione precisa. Manco mi guardo intorno. Mi concentro. Cammino e chiedo: «Che ore sono?». Dice: «Le 12 e 18». Bene, bene... mi dico. Mi pare che sto giusto col l'andamento. Continuo la mia passeggiata. Dico: «Che ore sono?». Dice: «Le 12 e 27»... Ecco, ecco... mi dico. Ci siamo quasi con l'ora e andiamo bene con l'andamento, mi pare. Fino a che dico: «Che ore sono?». «Le 12 e 30...», dice. È passata mezz'ora precisa dalla mia partenza dalla fabbrica. Mezz'ora dalla sirena della fabbrica. Dalla sirena della pausa pranzo. Mezz'ora precisa ci ho messo per arrivare a quel punto preciso che sono arrivato. Mezz'ora ci ho messo... e mezz'ora mi resta per tornare indietro e fare la stessa medesima strada per tornare alla fabbrica. E dopo mezz'ora della mia passeggiata mi fermo.

Mi fermo.

Mi guardo intorno.

E ritorno indietro.

Bisogna soltanto fare attenzione all'andamento. Bisogna tenere lo stesso andamento della passeggiata che ho fatto all'andata. Stare concentrato proprio nel mezzo della tua forza, del tuo muscolo e del tuo cervello. Con l'andamento sotto controllo fai la produzione, stai nella tabella dei coltino. Con l'andamento stai concentrato e non ti fai male. Con l'andamento già stai curando la tua passeggiata. È l'«andamento». Arrivato all'angolo della strada mi fermo appena un attimo all'edicola tabaccheria e chiedo per l'ultima volta: «Che ore sono?». Dice: «Le 13... meno 2 o 3 minuti». Porto l'andamento senza rallentare, senza accelerare e torno dentro il cancello. Gli ultimi operai sul piazzale hanno chiuso le loro gavette... o gamelle, portapranzi, baracchini... insomma, come le chiamano loro. Gli ultimi operai tornano dalla mensa. Leoni rincoglioniti da giardino zoologico. Scimmie, scimmie finte con le loro finte banane tornano nel loro angolo della fabbrica, nella loro finta gabbia che sembra proprio una gabbia vera. Timbro il cartellino, rientro. Non ho perso neanche un minuto. Sono preciso io... conosco il mio andamento. Adesso posso tornare alla mia macchina, alla mia linea. Prendere il trapano avvitatore e continuare la mia mansione fino alla sirena di fine turno.

Cara madre,

una volta ho pensato che potrei distrarmi. Dimenticarmi di chiedere l'ora all'ultimo momento. Dire «Che ore sono». E quello: «Le 12 e 45». Potrei sbagliarmi e camminare per tre quarti d'ora per un'ora... magari anche per due ore e allontanarmi troppo dal cancello della fabbrica. Mi ci vorrebbero altri tre quarti d'ora per tornare indietro, un'ora... due ore... Magari potrei accelerare un po' il mio andamento... ma il tempo potrebbe essere irrecuperabile. L'andamento troppo accelerato potrebbe stancarmi, sfiancarmi. Alle volte mi penso che dopo mezz'ora... potrei arrivare un metro più avanti. E poi un metro dopo. E poi un altro. E già mi sarebbe impossibile di tornare alla fabbrica. Bastano pochi metri. Basta una distrazione... e la fabbrica diventa lontana come l'Africa, come la luna. Impossibile ritornarci. Impossibile per qualsiasi andamento.

Una volta, per una settimana, preso dalla paura di non tornare più alla fabbrica, ho smesso di fare la mia passeggiata. Andavo a mensa: pasta col tonno, patate e colofetta. Ma poi ho imparato il trucco. È il trucco è precisamente a metà della mia passeggiata. Ho imparato il modo e la maniera per ritornare in tempo e non perdere l'andamento. A metà della mia passeggiata prima mi capilava di scambiare due parole, di distrarmi dietro a un ragazzino che giocava, a un autobus che passava. E quella distrazione avrebbe inchiodato il mio andamento a quell'autobus, a quel bambino. Tutto il segreto è nell'oggetto che guardi a metà della via. Dopo mezz'ora a'zo la festa e guardo un oggetto. Uno solo bisogna guardarlo. Bisogna guardare la cosa che l'occhio gli cade sopra. Tutto può andare bene. Una donna seduta, magari. Una finestra verde. Una pietra. Tutto va bene... anche una pietra. E non bisogna guardare altro. Pensare a una cosa sola. Sempre a quella. Non alzare mai la testa. Non farsi distrarre da niente.

Cara madre,

Io guardo sempre una pietra. Guardo la pietra e ritorno indietro. In tanti anni penso di essere passato e ripassato un'infinità di volte nel a stessa strada, sullo stesso marciapiede. Non importa. Mezz'ora ci metto per arrivare in un punto qualsiasi della città. E arrivato in quel punto alzo la testa, guardo una pietra e ritorno indietro. Io sono uno che c'ho buona memoria. Mi guardo la pietra e me la ricordo. E quella pietra per me è precisamente il pezzo della città che mi ricordo di portarmi quando ritorno a lavorare alla macchina, alla fabbrica. Torno indietro lungo la strada, chiedo l'ora e penso alla pietra. In mezz'ora torno alla fabbrica e penso a la pietra. Lavoro alla linea in fabbrica, e penso alla pietra fuori della fabbrica. Stacco il trapano e penso alla pietra. Parlo col cronometrista, faccio il cottimo e penso alla pietra. Stacco il turno, prendo il treno e penso alla pietra. Ceno a casa e penso alla pietra. Esco, vado al bar, gioco carte e penso alla pietra. Torno a casa, mi metto a dormire e alle volte me la sogno pure di notte... diciamo... la pietra. Riparto alle 5.25 dal paese, torno in fabbrica, timbro e mi rimetto a la linea, accendo il trapano e sempre penso alla pietra del giorno prima. Alla pietra... diciamo così... della mia passeggiata. Fino a nuovo preavviso di pranzo. Fino alla sirena delle 12.00. Fino a quando riprendo la mia passeggiata penso sempre a quella stessa casa. Penso alla pietra. Solo quello c'ho in testa. Solo una pietra... nel cervello. Ecco: il mio trucco, cara madre. Basta essere concentrati, basta pure una pietra. E tenere l'andamento sotto controllo.

Cara madre,

per ora non ho altro da dirvi. Solo che di salutarmi voi affettuosamente il babbo e tutti che vi dimanda di me.

29 febbraio 1972

Cara madre,

vi scrivo questa lettera che è notte tardi, ma solo adesso sono riuscito di ritornarmene a casa. Dite bene voi quando dite che certi giorni bisognerebbe restare a letto a dormire. E in particolare certi giorni, come questo 29 febbraio, che cade solo un anno su quattro con l'anno bisestile. Oggi 29 febbraio 1972, in fabbrica non mi riusciva proprio di restare attaccato alla macchina a lavorare. Mi toccava ogni cinque minuti di chiedere il permesso di andare al gabinetto. Il responsabile di linea dice che uno non ci può stare mica tutto quel tempo al gabinetto. Ma io andavo al gabinetto e non mi riusciva di farla. Chè quando uno è stitico mica ci riesce coi tempi che danno alla fabbrica. Così io mi facevo 'sti viaggi inutili di andata e ritorno dal gabinetto, senza che mi riusciva di produrre niente. A metà del turno mi riesce di andarci e di produrre nel tempo giusto. Ma, cara madre, appena che esco dalla porta del gabinetto la guardia mi viene a controllare se c'ho il disco di circolazione, il permesso che mi ha dato il responsabile di linea per spostarmi dalla macchina. Ma il disco l'ho lasciato attaccato alla giacca, dico, al blusetto e per la fretta di non perdere tempo utile per il gabinetto non mi sono ricordato di portarmelo dietro! E quella, la guardia, senza che manco mi fa parlare... prende e mi fa la multa.

Cara madre,

dite bene voi che certi giorni bisognerebbe restarsene al letto e non fare niente per non combinare danni. E in particolare, dite voi, certi giorni come questo 29 febbraio che cade nell'anno bisestile. Stacco il turno che tutto quello che ho guadagnato oggi me lo sono perso con la multa del gabinetto! Esco dal reparto e mi fermo nel piazzale di cemento armato. Mi siedo sulla panchina vicino al perastro, l'albero di pere selvatiche. Mi cerco in tasca e mi trovo che c'ho soltanto tre pezzi di pane e manco un sodo. Che mi scappa di dire che il lavoro dell'operaio alla fabbrica è proprio il peggiore dei mestieri. Peggio di questo mestiere non ci sta un altro mestiere al mondo! Manco se campo a in cent'anni lo trovo un mestiere più derelitto di questo! «E che ne sapete voi di mestieri - mi fa uno sconosciuto che lo trovo seduto sotto il perastro - a malapena conoscete il mestiere vostro e pretendete di giudicare pure gli altri? Proprio sotto a un perastro come questo una volta ci stava un cacciatore che la storia sua è peggio della vostra».

Cara madre,

lo sconosciuto mi fa, dice: «Se mi date un pezzo di pane io ve la racconto la storia di quel cacciatore e poi mi direte se il mestiere suo non è più disgraziato del vostro».

Il mestiere del cacciatore

Io gli do il pane e quello fa, dice, che c'era un cacciatore che si ferma dietro una frasca proprio vicino a un perastro. C'aveva il fucile in braccio e il colpo in canna pronto a sparare. In cima all'albero ci sta uno scemo che si guarda una pera acerba. Lo scemo pensa: «Se la pera la raccolgo adesso è ancora acerba e non si può mangiare. Ma se torno domani forse si è già maturata e qualcun altro l'ha raccolta prima di me. Mo' adesso resto a fare la guardia a la pera fino a quando non si è maturata per bene... ecco che si sta maturando... ecco che è quasi matura... eccola, eccola, ecco...»

A un bel momento passa una volpe e il cacciatore gli spara, ma la manca. Lo scemo slaccia la pera acerba e gliela tira, ma nemmeno lui la prende. La volpe gli prende un accidente per la paura e muore di crepacuore. Il cacciatore fa, dice: «E mia!». E lo scemo: «No, secondo me è mia, ma se vuoi facciamo un patto. A stomaco pieno si ragiona meglio. Vieni nella mia baracca che ci mangiamo questa pera acerba. Tanto ormai la pera l'ho raccolta, ce ne mangiamo mezza per uno e poi decidiamo». «E no - fa il cacciatore - vieni tu a casa mia che io dentro a una baracca sporca a mangiarci mezza pera acerba non ci vengo». Il matto se ne va a casa del cacciatore dove trovano una bella tavola imbandita. Mangiano carni speziate, bevono vino dolce e dopo mangiato il cacciatore fa, dice: «Allora? Di chi è la volpe?». E lo scemo: «Adesso che abbiamo mangiato si fa difficoltà a decidere. La notte porta consiglio. Io torno a dormire nella mia baracca e domani si decide. Propongo che chi ha fatto il sogno più bello si prende la volpe». «E intanto - fa il cacciatore - chi se la prende in consegna la volpe?... Senti... senza che l'orni nella baracca tua è meglio che rimani a dormire a casa mia e domani si decide». Si mettono a dormire, ma a metà della notte lo scemo si sveglia col la fame e si mangia la volpe.

La mattina appresso il cacciatore si sveglia, va dallo scemo e gli fa, dice: «Mo' ti racconto il sogno mio e vediamo a chi tocca 'sta volpe. Nel sogno mio io mi trovavo dietro alla frasca sotto il perastro, proprio come ieri. A un bel momento vedo la volpe... come ieri. Sto per mirare, ma la volpe è scomparsa e al posto della volpe ci sta una scala tutta d'oro. Monto sulla scala e salgo. Scalino dopo scalino arrivo sempre più in alto. È più salgo e più arrivo in paradiso. E più sto in paradiso e più arrivano gli angeli, i cherubini, i serafini che cantano melodi e incantatrici e più cantano e più io sono felice e contento... E più ero felice e più pensavo che un sogno più bello di questo non si può fare... Eh? Ti pare un bel sogno questo qui? E tu che sogno hai fatto?».

«Io - gli fa, dice lo scemo - io, dentro al sogno mio, mi trovavo come ieri sopra al perastro a controllare la pera acerba che manco nel sogno si maturava. Dall'albero l'ho visto a te dietro al perastro, proprio come ieri. A un bel momento vedo la volpe... come ieri. Vedo che stai per mirare, ma la volpe scompare e al posto della volpe ci sta una scala tutta d'oro. Ti vedo montare sulla scala e vedo che sali. Scalino dopo scalino vedo che arrivi sempre più in alto. E più sali e più arrivi in paradiso. E più stai in paradiso e più arrivano gli angeli, i cherubini, i serafini che cantano melodie incantatrici e più cantano e più vedo che sei felice e contento... E così ho pensato: vedrai che uno tanto felice e contento... tanto che sta felice lassù in cima al paradiso che non scende più dal a scala! Allora mi sono svegliato e mi sono mangiato la volpe!».

Cara madre,

io a quel sconosciuto gli dico che a ora il mestiere del cacciatore è il peggiore dei mestieri. Peggio pure del mestiere mio di operaio. «E che ne sapete voi di mestieri - mi fa, dice, quello che sta seduto sotto il perastro - a malapena conoscete il mestiere vostro e pretendete di giudicare pure gli altri? Almeno il cacciatore c'aveva da mangiare a casa sua. La volpe se scappata... ma qualcosa da mangiare non gli mancava mai. Proprio sotto a un perastro come questo un sacrestano che se ne stava per i fatti suoi ci ha incontrato il parroco della chiesa, che se non lo incontrava tanti guai non ce li avrebbe avuti. Se voi mi date un altro pezzo di pane io vi racconto la storia sua».

Il mestiere del sacrestano

E così gli do il secondo pezzo di pane e quello si mette a raccontare. Dice che il sacrestano incontra il parroco che gli fa, dice: «Va' in chiesa a spolverare le campane che le campane sono tutte piene di polvere!». Il sacrestano arriva alla chiesa e spolvera le campane quanto che a un bel momento scoppia la guerra. Quel o si chiude dentro alla chiesa e passa un giorno intero. Un giorno è passato che il sacrestano ancora non si è mangiato niente. Allora si mette a fare, dice: «Gesucristo aiutami tu, Gesucristo aiutami tu, Gesucristo aiutami tu...». Che arriva Gesucristo e gli fa,

dice: «Che ti serve?». «Che mi serve? - fa, dice il sacrestano - è un giorno che non mangio e la guerra pare che non vuole finire... tu che sei Gesucristo rimediami almeno un pezzo di pane!». E Gesucristo: «Abbi fede e aspettami!». Ed esce dalla chiesa in mezzo alla guerra. A un bel momento Gesucristo ritorna col un pollo morto e gli fa, dice: «Spennalo, coccollo e mettilo in padella. Mangialo tutto e lasciam solo il petto». «Gesucristi - je fa il sacrestano - ma io ve ne lascio pure mezzo de pollo...». «No - je fa, dice Gesucristo - io torno in mezzo alla guerra. Forse torno e forse non torno in chiesa da te. ma tu abbi fede e lasciam solo il petto del pollo, solamente quello». E se ne torna in mezzo alla guerra. Il sacrestano spenna il pollo, lo cuoce in pacella e incomincia a mangiarcelo. Mangia 'na coscia, mangia quell'altra, mangia la testa... fino a che non rimane in padella soltanto un petto del pollo. Quel'ò, il pollo è una bontà e la fame del sacrestano è assai. Passa un'ora, ne passano due... che il sacrestano fa, dice: «È un peccato a buttarlo via 'sto petto del pollo. Se Gesucristo ancora non è tornato vedrai che non ritorna più. Sarà andato a far miracoli da qualche altra parte». Così, senza starci a pensare troppo, il sacrestano si mangia il petto del pollo e a quel'ò stesso momento ritorna Gesucristo che je fa, dice: «Hai mangiato il pollo mio?». «Certo Gesucristi», fa quello. «Era buono il pollo mio?». gli chiede Gesucristo. «Certo Gesucristi, proprio buono il pollo vostro!» «E me l'hai lasciato il petto del pollo?». Quel'ò, il sacrestano, che mica je poteva stare dire che il petto se l'era mangiato lui, gli fa, dice: «Gesucristi, voi non ce crederete, 'na cosa strana, ma... il pollo vostro era senza petto! È evidente che quel petto se lo ceve essere mangiato qualcun altro...». «Se me lo dici tu - je fa Gesucristo - io ce credo» e in quel momento Gesucristo tira fuori un bel secchio d' pere. Prende una pera e la capra, la sbuccia per bene. Al sacrestano gli offre la buccia della pera. Lui che è Gesucristo si prende il torcolo, mentre la polpa, la parte buona della pera la mette da una parte. Nel mentre che mangiano il sacrestano je fa, dice: «Gesucristi... voi ve magnate il torcolo, io me magnò la coccia, ma la polpa della pera, la parte buona chi se la magna?». «La polpa - fa, dice Gesucristo - la polpa della pera, la parte buona la lasciamo per quello che s'è mangiato il petto del pollo mio!». Allora, subito il sacrestano tanto che ci aveva a voglia di mangiarsi una pera, je fa, dice: «Gesucristi, allora ve lo confesso subito, adesso il petto del pollo vostro me lo so' magnato io!». Fece appena in tempo a dire 'sta cosa che scomparve Gesucristo e tutto il secchio di pere e il sacrestano rimase un'altra volta a bocca asciutta.

La guerra continuava e lui pregava: «Gesucristo aiutami tu, Gesucristo aiutami tu Gesucristo aiutami tu»...

... ma Gesucristo non tornò più.

Cara madre,

io a quello sconosciuto gli dico che allora il mestiere del sacrestano è il peggiore dei mestieri. Peggio dell'operaio e peggio pure del cacciatore! «E che ne sapete voi di mestieri - mi fa, dice, quello che sta seduto sotto il perastro - a malapena conoscete il mestiere vostro e pretendete di giudicare pure gli altri? Almeno il sacrestano le cocce della pera je so' rimaste e un po' lo se l'era mangiato. Proprio qui, sotto a un perastro come questo una volta ch'ho incontrato uno straccione, un mendicante, che m'ha chiesto un pezzo di pane come ve lo sto a chiedere io a voi. Se mi date 'l'ultimo pezzo di pane che vi è rimasto in tasca vi dico quello che m'è successo».

Il mestiere del contadino

Già da l'ultimo pezzo di pane e quello mi fa, dice: «Io c'avevo un campo e ci lavoravo. C'avevo il campo, le galline per le uova e pure le capre che mi davano il latte. Un giorno arriva il padrone che aveva visto la moglie mia. Bella, giovane... E il padrone mi fa, dice: «Alla moglie tua non la vedi mai, ché tutto il giorno stai a lavorare. Dala a me, che la faccio diventare una signora!». «E no - dico - io vi posso dare quello che vi spetta, ma la moglie mia che cosa c'entra? La moglie è mia e sta con me perché ci sta l'amore!». «Peggio per te», dice il padrone. E parte. Passano tre giorni che arriva la grandine. Il raccolto è da buttare e quando torna il padrone vuole la metà del raccolto. Faccio, dico: «Il raccolto non ci sta... è venuta la grandine e non vi posso dare niente!». «Allora - fa il padrone - al posto del raccolto, dammi tua moglie!». «E no - dico - la moglie è mia e sta con me perché ci sta l'amore! La moglie mia non ve la posso dare!». «Peggio per te», dice il padrone e al posto del raccolto si prende il campo tutto intero. Passano tre giorni che arriva la siccità. Muoiono capre e galline. Arriva il padrone che fa, dice: «Sono pronte le uova, ci sta il latte?». Dico: «No, non ci stanno né uova, né latte, ché sono morte capre e galline!». «Allora - fa il padrone - al posto delle uova e del latte dammi tua moglie!». «E no - dico - a moglie è mia e sta con me perché ci sta l'amore! La moglie mia non ve la posso dare!». «Peggio per te» dice il padrone. E al posto delle uova e del latte si prende la casa mia e parte. Tanta

mia moglie e mi trova seduto sul ciglio della strada che sono rimasto senza niente. Senza il campo e pure senza la casa. Mi fa, dice: «Stupido, cretino, imbecille! Tutto lo sei fatto portare via... non sei manco capace di rispondergli al padrone! Non sei buono marco ad aprire bocca quando ti parla il padrone! Adesso che ti ha portato via tutto vorresti che io rimanessi con te a dividere la tua miseria? Non lo sai che la disgrazia è tanto grande che anche divisa in due resta una disgrazia enorme? Adesso anche io me ne vado via!». E mia moglie se ne andò dal padrone. A metà della via mi trovai qua sotto a un perastro che manco e pere ci stavano e l'ultima pera se l'era mangiata il corvo. Solo un pezzo di pane tenevo in tasca. Sotto al perastro ch'ho incontrato uno straccione, un mendicante che m'ha chiesto un pezzo di pane come ve lo sto a chiedere io a voi. Gliel'ho dato e lui se è messo a parlare, diceva raccontava... è lui che mi ha detto del cacciatore, è lui che mi ha raccontato del sacrestano. E mentre parlava spezzava il pane che tenevo in mano. Parlava e spezzava il pane. E più parlava e più lo spezzava... e più lo spezzava e più quel pane aumentava. Alla fine della giornata arrivò la sera. E la sera c'era ancora tanto pane da spezzare che c'avevo mangiato io, voi e mezzo paese. Era Gesucristo quello straccione e m'ha detto, dice: «Per una vita intera sei stato zitto, hai fatto il mestiere del contadino e la bocca ti è servita solamente per mangiare. Mo' adesso ti faccio poeta e tutto quello che ti ho raccontato col mestiere da poeta lo racconterai tu. Per ascoltarti la gente ti darà un pezzo di pane. La bocca tua che è stata sempre zitta, la bocca tua che ha sempre mangiato... adesso che sei poeta sarà la bocca tua a darti da mangiare!».

Cara madre,

dite bene voi quando d'ite che certi giorni bisognerebbe restarsene al letto e non fare niente per non combinare danni. E in particolare, dite voi, certi giorni come questo 29 febbraio che cade nell'anno bisestile. Così mi pare una cosa strana che un giorno tanto rognoso come questo del 29 febbraio è finito con l'incontro di questo poeta. Ché i poeti mica s'incontrano tutti i giorni... e in particolare nei giorni rognosi. Difatti questo giorno è già finito, ché il giorno s'è già fatto notte. E con la notte comincia ormai il giorno nuovo. Quel giorno rognoso ero uscito dalla fabbrica che tutto quello che avevo guacagnato me l'ero perso con la multa del gabiretto! Adesso incomincia il 1° di marzo, che mi pare che è cominciato bene con l'incontro di questo poeta. Adesso incomincia il 1° di marzo che di rognà c'ha soltanto che mi tocca di andare al lavoro.

Cara madre,

per ora non ho altro da dirvi. Solo che di salutarmi voi affettuosamente il babbo e tutti che vi dimanda di me

16 marzo 1974

Cara madre

vi scrivo questa lettera oggi che c'è stata la consegna della medaglia per i 25 anni di lavoro alla fabbrica. La medaglia me l'hanno consegnata a me e ad altri cinque operai in causa del fatto che ci hanno preso a lavorare nel 1949, e a me pressamente il giorno 16 marzo, e adesso che è il marzo del 1974 sarebbero proprio 25 anni di lavoro. Quei erano anni che l'operai li licenziavano, e del 1949 su quasi 500 licenziati solo in 6 siamo stati assunti alla fabbrica. Fausto, il mio capoforno, che voi lo sapete bene chi è, in questo giorno di festeggiamenti mi ha fatto conoscere gli altri operai che stavano alla fabbrica da prima che ci arrivavo io. Quasi tutti tengono una disgrazia. Molti sono sordi e in maniera particolare quelli che hanno lavorato al laminatoio e alla pressofusione. Alcuni hanno problemi di respirazione, altri hanno lasciato le dita nella macchina, come m'è successo pure a me, e direi che siamo quelli che stanno più in salute di tutti.

Ma più degli altri mi ha fatto strano di vedere una donna anzianissima che tiene una disgrazia alle ossa delle mani. Ha compiuto quasi novant'anni e per un operaio della fabbrica è davvero un miracolo di campare tanto. Ha lavorato alla fabbrica fino al 1954 e precisamente al montaggio. Dice che in quell'anno a montaggio ci lavorava una donna sola su 375 uomini che facevano il giro di tre turni e che la donna era proprio lei. Lavorava alla linea di montaggio di un blocco applicato sulla ruota di un carrello di scarico-materiale per rotaie. La sua postazione era la mansione di operaio semplice che monta le molle della ganascia-freno. È entrata durante la prima guerra, quando la fabbrica faceva pure i cannoni per l'esercito. Nella prima guerra mondiale la fabbrica consegnò più di 3000 cannoni sui 13 000 prodotti in Italia e fabbricò il 90 per cento degli elementi sgrassati delle bocche di

fuoco e migliaia di tonnellate di corazzate e proiettili...

E lei nella famiglia sua lei era l'unica donna di sette fratelli tutti maschi. Glieli avevano mandati in guerra 5 su 6 o lei se n'era dovuta andare in fabbrica a montare le molle sulla ganascia dei freni di un carrello di scarico-materiale per rotaie.

Marisa si chiama questa donna anzianissima, Marisa dice che s'è fatta due guerre in fabbrica. La prima e la seconda. Dice che s'è fatta due guerre e 37 anni di montaggio di molle sulla ganascia dei freni. Dice che la prima guerra l'abbiamo pure vinta e alla fine di quella guerra si pensava che sarebbe cambiato tutto. Dice che i fratelli suoi dalla guerra ci ritornarono solo in quattro, che uno c'era morto in guerra. Ma a quelli che tornavano dice che gli promettevano la terra, l'indennità, la pensione, il lavoro. A la fine della guerra poi l'avevano saputo che in Russia mica ci stava più il re. Que' lo che i russi in Russia lo chiamano «lo zar di Russia!» Marisa dice che l'avevano saputo che in Russia c'era stata la rivoluzione del popolo russo. Marisa dice che adesso ci stava la repubblica dove che comincavano l'operai sui padroni, in Russia. Marisa dice che lei non era mai stata manco a Roma... figuriamoci se poteva arrivare in Russia! Ma era contenta lo stesso.

Cara madre,

dice Marisa che passata la guerra la fabbrica licenzia l'operai perché ci sta il soprannumero, dice. Dice che la Russia co' tutta la rivoluzione stava lontana dalla fabbrica sua quanto il paradiso. Dice Marisa che finita la guerra è finito pure il lavoro. Al reparto loro su 700 operai che lavoravano durante gli anni della guerra ne sono rimasti meno di 400 e la terra ai soldati che tornavano a casa se no parlava sempre di meno. Dice Marisa che la volevano licenziare pure a lei: e che le dicevano: «Tu fai un lavoro da uomo. Mo' adesso te ne devi ritornare a casa. Fai lavorare un uomo al posto tuo. Che una donna 'sto lavoro alla catena di montaggio non lo può mica fare!». E Marisa gli risponde che lei mica fa la produzione di guerra. Marisa monta le molle! Le monta su un blocco applicato alla ruota di un carrello di scarico-materiale per rotaie. Che centra co' la produzione di guerra? Lei fa un lavoro da uomo, ma lo sa fare come un uomo... e pure meglio di tanti operai maschi! Marisa dice che gli faceva vedere che lo sapeva fare bene 'sto lavoro. Dice che è per questo che lei non l'hanno mandata via. Le altre donne, invece, l'avevano licenziate tutte. E tanto che non l'avevano licenziate, se n'erano andate via da sole. Tante donne l'avevano messe a fare la guardia ai bidoni della monnezza. Stavano in mezzo a la spazzatura per otto ore senza fare niente. Que' le gli veniva la depressione e si licenziavano da sole. Spesso si cercavano un marito qualunque, uno che le brava fuori dalla monnezza della fabbrica. Tanto... se dovevano stare in mezzo a la monnezza, almeno era la monnezza di casa loro. E qualcuna più sveglia si era proprio sistemata bene, come quell'Assunta, quella che tanto che era bella che s'era trovata un aristocratico nobile per marito.

Cara madre,

Marisa dice che questa Assunta era proprio bella, una Madonna, il volto di pietra sco' pito. Assunta lavorava alla catena insieme a Marisa. Montavano le molle sulla ganascia del treno e Assunta non ce la faceva più di lavorare alla catena. A quel tempo Assunta diceva che a lavorare in fabbrica si sentiva che si stava a marcire. Stava a diventare una vecchia e appena le è capitato di andarsene via l'ha fatto. S'è sposata un vecchio e s'è messa a fare la signora. Non se n'è mica cercato uno giovane, Assunta s'è cercato un vecchio e se l'è sposato. S'è sposata un vecchio che un paio di anni dopo il matrimonio gli hanno fatto subito il funerale. Dice Marisa che manco avevano fatto in tempo a seccarsi i fiori del buchiè de' matrimonio, che c'avevano fatto la corona da morto. Assunta s'era venduta tutta la possidenza del vecchio e s'era messa in piedi un'edicola tabaccheria, proprio davanti alla fabbrica e mo' faceva la signora. Era bella Assunta e mo' che non stava più alla fabbrica era più bella di prima. C'aveva una pelle che pareva quella dei santi e delle Madonne che stanno in chiesa. Pareva 'na statua di cera, Marisa l'andava a trovare all'edicola tabaccheria e Assunta le diceva di smettere di stare alla fabbrica. Che doveva uscire da la fabbrica prima che si marciva, prima che diventava una bestia. Le diceva: «Trovali un marito, un vecchio che ti sposa. Tanto i vecchi so' vecchi e devono morire. E se non muore lui... lo fai morire tu! Sposati e scappa dalla fabbrica, che senò diventi una bestia e ti marcisci!». E Marisa le diceva che no!, che non si marciva lei alla fabbrica e le faceva vedere le mani che erano belle come le mani dei santi che stanno in chiesa. E quando usciva da la fabbrica che staccava il turno Marisa passava davanti all'edicola tabaccheria di Assunta e gliele faceva vedere le mani sue che non erano mica le mani di una bestia. Le faceva vedere che le

mani sue erano sempre belle, belle come le mani delle statue de' santi della chiesa.

Cara madre,

quello era il tempo che la donna in fabbrica era considerata male. Il tempo che le donne facevano la maglieria. Lavoravano al o luffificio, al lanificio, le donne. Ma i lavori di linea, di catena di montaggio era 'na cosa che la donna si diceva che non li poteva fare. E col tempo la fabbrica diventava sempre peggio. Si stringevano i tempi e si velocizzava il lavoro. Il cottimo in 37 anni di lavoro si stringeva giorno per giorno. Marisa aveva iniziato nel 1917 con 120 molle l'ora e su un'ora di 60 minuti e c'aveva il tempo di montare co' le pinze le molle sulla ganascia del freno. Ma la tabella del cottimo si stringeva. Man mano che si stringe devi prendere la mano a infilare 'ste molle senza starci troppo a pensare. Poi diventarono 145 molle l'ora, 220 molle, 340 molle. Devi prendere la mano e infilare senza la panza, senza perdere tempo. Dopo 37 anni di lavoro ha lasciato la catena che montava 500 molle, 500 molle in un ora di 50 minuti che sarebbero 10 molle al minuto. Ma per ogni minuto ne devi montare più d' dieci di molle, che per stare nell'andamento de la tabella ti devi avvantaggiare co' le molle.

Quello era il tempo che la donna in fabbrica era considerata male. I lavori di linea, di catena di montaggio erano 'na cosa che la donna si diceva che non la poteva fare. E se la faceva diventava 'na bestia, un uomo! Allora Marisa ci si impegnava a mettere le molle. Lavorava come l'uomo. Pure meglio dell'uomo, lavorava. All'inizio del lavoro veniva alla catena che stava sempre pulita e profumata. Coi capelli raccolti per bene. Bella. Voleva essere bella. Voleva dire: «Faccio l'operaia, faccio un lavoro facile che lo può fare pure 'na scimmia ammaestrata, ma io mica so' 'na scimmia. Una donna sono, una donna. E pure 'na donna bella». E le mani, pensava, me le curavo le mani. Come per dire che mica per fare l'operaio uno ci deve avere le mani di un operaio. Uno ci può avere pure le mani belle pulite. Le mani curate e fare per lo stesso un lavoro fatto bene. E alla fine del lavoro passava davanti all'edicola tabaccheria di Assunta e gliele faceva vedere le mani e la faccia pulita. Lo faceva bene il lavoro e mica diventava un uomo, mica diventava. Mica diventava una bestia.

Cara madre,

nel 1954, dopo 37 anni di lavoro, Marisa se n'è andata in pensione co' la pensione da donna, «lo stipendio - dice Marisa - per le donne era più basso. E più bassa era pure la pensione». Pensione da donna, insomma. Ma poi, una volta che se ne stava in pensione le è successa la disgrazia.

Cara madre,

uno per una vita pensa sempre alla stessa cosa, ci mette testa per farla bene e poi tutta la vita li si rovescia addosso. E questa Marisa che vi sto raccontando mi dice che alle mani ci pensava come una cosa fatta di pelle, ma alle ossa che stanno sotto a quella pelle mica c'aveva pensato mai. E le ossa so' strane. Uno per una vita si cura la pelle perché è la pelle quella che si vede. Dici: la pelle mi si rovina. Mi curo la pelle. La pelle secca, la pelle grassa, la pelle e squamata. Di fuori la pelle resta bella, pulita e curata. Resta giovane e intatta, la pelle. Bella come la pelle rosa di cera delle statue dei santi. Dici: mi sto curando per bene. C'ho la pelle come una santa. Ma il fatto grosso sta dentro nelle ossa. Sono le ossa! Sulle ossa non c'arriva mica la crema. Non ti lavi le ossa quando ti lavi le mani. Non ti curi le ossa che stanno sotto alla pelle, e le ossa sotto alla pelle marciscono, e ossa si muovono e si piegano. Le mani restano belle come la faccia di que' lo che si vende l'anima al diavolo. Ma le ossa, dico, le ossa è come quell'anima di quello lì che si è venduto l'anima al diavolo. La faccia resta bella e l'anima già sta dentro all'inferno a bruciare e rincechirsi. Per 37 anni Marisa si è guardata le mani e ha visto solo la pelle. Per 37 anni si è guardata le mani e si è scordata delle ossa che stanno dentro a le mani. La pelle sta fuori e ti pensi che è tutto un fatto di pelle. La pelle del viso, delle gambe. E intanto le ossa in 37 anni gli si sono piegate, storte... Marisa mi dice: «Adesso, vedi? Le mani non le posso chiudere più di così. Più di così non le posso aprire. 500 molle al'ora montavo sulle ganascie-freno di un blocco applicato sulla ruota di un carrello di scarico-materiale per rotaie. Mi sono curata la pelle per 37 anni e intanto le ossa sotto alla pelle hanno preso la forma di quella molla di quella ganascia-freno!». Le mani non le può chiudere più di così e più di così non le può aprire. Mo' l'ossa so' proprio da butare via.

Cara madre,

io mi chiedo se si potrebbe fare come con gli scarti di lavorazione della fabbrica, :

pezzi che vengono male e vengono rimandati in fonderia per essere rifusi. Se uno potesse rifare l'assemblaggio delle ossa... se uno potesse rimuoverle le ossa e rifonderle in fonderia come a limatura di ferro, le viti coll'impanatura sbagliata o gli scarti di sbavatura. Ma questo non è possibile e le mani sue adesso se le deve tenere così, le ossa storte. La disgrazia se la deve tenere senza manco ricevere l'indennità, perché le mani si sono storte dopo che se n'era già andata in pensione. Cose che capitano, dico io. È un fatto di scelte che si prendono, di ruoli, mansioni e competenze. Uno che lavora alla sabbatura mica si mette a mettere bocca sul lavoro dell'assemblaggio o della verniciatura. Sono scelte che si devono fare? Marisa lavorava a macchina e pensava alle mani sue che dovevano restare belle. Ha lavorato e ha pensato alle mani per tutta una vita. Le altre operaie della fabbrica pensavano a trovarsi marito, a mettere su la casa per loro e per i figli. C'erano quelle che si prendevano la multiproprietà al mare d'estate. Quelle che s'andavano a fare la cultura a le scuole serali. C'erano quelle che andavano al letto col capo del persona e per fare carriera e farsi mettere all'ufficio. C'erano quelle che andavano ai circoli, quelle che scioperavano, quelle che prendevano la tessera del sindacato e facevano pure le delegate e a commissione interna. Lei invece per tutta la vita ha lavorato senza dire una parola. Non pensava né alla famiglia né ai criccoli, né alla camera né alle scuole serali. Marisa nel cervello suo pensava solo a curarsi le mani. Faceva un lavoro da sommia a maestra, è vero, e alle volte una giornata intera pensava solo alle mani. Pensava a la pe e dete statue dei santi. Alla pelle lucida e trasparente delle mani dei Gesucristi e delle Madonne. Pensava alle mani e la giornata le passava in un attimo, senza fatica. S'era fatta una ragione del lavoro e della fatica. Del salario basso e dei cassi sporchi. Delle perquisizioni continue, delle guardie che non ti mandano manco al bagno a pisciare. S'era fatta una ragione di tutto e nella testa sua ci stava solo l'amore per queste mani belle e pulite. È adesso che c'ha la disgrazia, che le ossa delle mani si sono storte e hanno preso la forma di quella molta che montava su la ganascia del frono, s'è fatta una ragione pure della disgrazia. Marisa dice che è una questione di scelte. Tant'anni fa ha scelto di curarsi le mani e non ha pensato alle ossa ma delle mani ha curato soltanto la pelle. Voleva dire che era un destino che doveva succedere quello che è successo.

Cara madre,
oggi, alla consegna della medaglia per i 25 anni di lavoro alla fabbrica, Fausto mi ha fatto conoscere questa anzianissima operaia che davvero mi ha fatto strano conoscere. Lei mi mostra la disgrazia che ha sulle mani e mi fa, dice: «Lo vedi? Le ossa sono brutte... ma hai visto che pelle sopra le ossa? Hai visto quanto è morbida e trasparente? Pare proprio la pelle rosa di cera delle statue dei santi!».

Cara madre,
per ora non ho altro da dirvi. Solo che di salutarmi voi affettuosamente il babbo e tutti che vi dimanda di me.

FINE

* *Lettere* è contenuto nel volume *Fabbrica*, di Ascanio Celestini, pubblicato, con cd audio allegato, da Donzelli Editore, Roma, 2003.

L'immagine di apertura: Raffaele Cimino e gli Affini di via Suzzani a Milano. Foto di Giovanna Bergese tratta da *Dovera la mia fabbrica*, Milano 1987, di Giovanna Bergese e Isabella Colonnello. Mazzotta Milano, 1987.



Breve storia delle mie storie di Ascanio Celestini

inizio

Sabato faccio spettacolo a Bologna e domenica sto a Reggio Emilia. Porto in tournée *Scemo di Guerra* che ha debuttato da un paio di mesi. Il teatro di Bologna è nella zona di San Lazzaro di Savena ed è gestito dal Teatro dell'Argine. È pieno di spettatori, molti restano fuori e qualcuno si siede in terra. Nel pubblico c'è Gloria Chiantini che durante la guerra era una bambina e in quei giorni ha scritto un diario. Durante lo spettacolo mi ricordo una storia che Gloria ha scritto in quel diario e la cito nel mio racconto quando parlo delle ragazze romane che lasciano un pegno agli alleati che hanno liberato Roma. Parlo di una ragazza che si stacca un bottone di vetro azzurro... e quella ragazza è Gloria che saluta un americano... uno a cui ha dato anche il suo primo bacio.

Domenica, invece, faccio spettacolo alla Cavallerizza di Reggio Emilia. Anche qui ci sono molte persone del pubblico che conosco. C'è Corrado della casa editrice Zoolibri, gli attori del Teatro delle Ariette e Anna Pozzi che è stata il sindaco di Rubiera e l'animatrice di un'esperienza fuori dell'ordinario, quella della Corte Ospitale di Rubiera, una città a metà strada da Modena e Reggio.

I

A Rubiera ci sono andato per la prima volta alla fine del 1999 per partecipare allo spettacolo di inaugurazione dell'ospedale del '500 nel quale lavora il centro teatrale. Per l'inaugurazione sono arrivate un migliaio di persone. Tutti noi attori ci siamo messi a fare da guide visto che per tutto il tempo delle prove avevamo lavorato su documenti che raccontavano la storia di quel posto. Ma durante la visita abbiamo incontrato decine di persone, soprattutto

to anziani, che raccontavano della loro memoria recente, di ciò che gli ricordava quel luogo, di quando era un'azienda agricola e della guerra. Con Anna abbiamo pensato di incominciare un lavoro di ricerca sulla memoria recente di Rubiera e così ho incontrato un gruppo di anziani dell'Università del Tempo Libero. Era il 2001 quando ho incominciato a raccogliere le loro storie sulle memorie dell'occupazione nazista e in particolare sul 25 aprile. È proprio il 25 aprile di quell'anno una quindicina di anziani sono montati sul palcoscenico del teatro comunale per raccontare alla città la loro storia.

Quel giorno ero seduto sul palco insieme a loro e ai due musicisti con cui lavoro da anni, Gianluca Zammarelli e Mattéo D'Agostino. Ho ascoltato i loro racconti insieme a mezza città che affollava il teatro. Era chiaro che non stavamo facendo uno spettacolo, ma non si trattava nemmeno di una chiacchierata in famiglia. Non era una riduzione teatrale di qualche trasmissione televisiva sulle storie personali, ma neanche un convegno o un incontro tra storici. Era teatro, ma un teatro molto particolare. Un teatro nuovo senza finzione e senza l'interpretazione dei personaggi, senza scenografie e coreografie, senza la quarta parete ma anche senza l'ostentazione del suo abbattimento. Eppure era teatro perché c'erano gli attori e la musica, il gesto e la parola, la voce e i corpi... perché c'era il linguaggio teatrale, lo spettatore e la drammaturgia. Ma era un teatro che portava in scena le persone con i corpi, la voci, le parole e i gesti veri... quelli che li accompagnano tutti i giorni, ma che possono essere attraversati dal teatro, da un linguaggio che li rende comunicabili, che trasforma la memoria in racconto, la vita in drammaturgia.

2

L'anno successivo ho ripreso il lavoro di raccolta e attorno al 1° maggio siamo andati in scena con un nuovo ciclo di racconti personali. Era il 2002 e abbiamo presentato racconti sul tema del lavoro. Nel 2003 il tema si è spostato sui racconti di festa e in particolare su storie di matrimoni e viaggi di nozze. L'evento al quale avevamo lavorato anche nei due anni precedenti si presentava per la città anche come un momento civile di rito laico. Se il 25 aprile del 2001 avevamo presentato racconti sulla guerra e all'inizio di maggio dell'anno successivo i racconti erano sul lavoro... quest'anno sarebbe stato bello che a ridosso dello spettacolo ci fossero stati dei veri matrimoni. E qui devo ricordare che nel 2002 ero fidanzato con Sara già da tredici anni. Anna mi ha detto «ma perché non ti sposi?» e così il 12 ottobre del 2003 io e Sara ci siamo sposati sul palco del teatro di Rubiera. Siamo rimasti seduti vicino ai nostri anziani che raccontavano di viaggi di nozze fatti a piedi per poche centinaia di metri, di spozalizi in mezzo alla guerra e balli degli anni '50. Dopo due ore di racconti Anna è salita sul palco con la fascia tricolore e ci ha sposato. Testimoni delle nozze sono stati i tredici anziani-narratori e gli spettatori che riempivano il teatro.

3

Se il primo anno le storie della guerra sono state quelle più condivise a livello civile e l'ultimo anno ha segnato il momento più vicino alla dimensione della festa, l'anno di mezzo è stato il più misterioso. Abbiamo parlato di contadini, di mondine e di operai ma anche di lavori ambulanti. E dico che è stato il momento più misterioso perché la guerra era stata raccontata molte altre volte anche attraverso la retorica delle celebrazioni ufficiali. La festa, le nozze e i balli vengono raccontati in momenti di incontro all'interno delle famiglie, ma il lavoro non viene raccontato quasi mai. Il lavoro raccontato è quello delle grandi battaglie, ma raramente si parla della propria percezione, della memoria intima, di ciò che accade giorno per giorno.

Così alla fine del 2001 incominciamo gli incontri in vista dell'apertura pubblica prevista per l'inizio del mese di maggio. Danna e Dolores raccontano della risaia e Argentina del suo lavoro col marito ambulante. Enrichetta parla della fonderia, mentre Giuliano, Ida e Paride parlano del lavoro dei contadini. Poi ci sono i racconti del lavoro in maglieria e ancora la fabbrica e i campi... e poi c'è la storia di Martina che li ha attraversati un po' tutti. Ha incominciato da bambina a lavorare come serva in casa di certi signori milanesi. Poi a quattordici anni è andata in risaia e ha chiuso gli ultimi anni prima della pensione facendo l'operaia in un'azienda di ceramica.

Facciamo una dozzina di incontri e ogni volta registro tutti gli interventi. Alcuni racconti si modificano, ma la storia di Martina resta sempre la stessa. Inizia col lavoro da serva e finisce con la fabbrica. Tutte le volte racconta la sua storia alla stessa maniera, ma un giorno fa una digressione: parla della pausa domenicale. Martina è una bambina di tredici anni, quel giorno ha due ore di libertà, ma non possiede l'orologio. Esce da casa e prende una strada qualunque. Cammina dritta in quella direzione e continuamente chiede l'ora ai passanti. Dopo un'ora di camminata si ferma e ritorna indietro arrivando in tempo allo scadere delle due ore di libertà.

È una breve digressione che viene fatta solo una volta. Un'interruzione del flusso orale che trova nella ripetizione uno dei suoi cardini. Martina racconta sempre la stessa storia, ma per una volta apre una breccia e ci infila dentro un'immagine. Nella ripetizione ha trovato una sicurezza che si è trasformata in drammaturgia. E la consapevolezza drammaturgica le permette di sovra-scrivere. Acquista la consapevolezza di una scrittura che spezza la linearità della "scrittura scritta" per l'accumulo tipico della "scrittura orale". I suoi tempi sono perfetti e proprio quando credevamo tutti di conoscere la sua storia deducendo un testo fisso... Martina torna a scriverci sopra. E questo nuovo racconto apre una prospettiva che porta una luce nuova in tutto il resto della storia. Questa è la digressione che parla dell'alienazione. Fino al giorno prima non conoscevo momenti di libertà nel lavoro di Martina e adesso ci viene raccontato proprio questo. Ma la libertà ha un tempo che non è quello della sensibilità umana... è il tempo dell'orologio. E qui c'è l'impossibilità di godere del momento libero perché Martina non possiede orologi.

La drammaturgia e la scrittura orale hanno bisogno di tempo. Che non è il tempo dell'orologio di Martina, ma il tempo del suo racconto. Bisogna ascoltare e riascoltare le stesse storie non per approfondire l'argomento (come può accadere per un testo scritto che nella ri-lettura si rivela in profondità), ma per dare la possibilità al narratore di sovra-scrivere sul suo stesso testo, di accumulare aprendo a ogni occasione una nuova immagine. Non bisogna farsi affascinare dall'illusione della scrittura scritta, ma tendere l'orecchio alla complessità e all'accumulo, alla ripetizione e alla stratificazione dell'oralità.

Da questo racconto sono partito per la scrittura di una delle *Lettere di Fabbrica*, quella del 7 luglio 1960.

fine

Sabato faccio *Scemo di Guerra* Bologna e domenica sto alla Cavallerizza di Reggio Emilia. Lunedì mattina sono a Rubiera per ricominciare gli incontri con gli anziani del mio laboratorio. Quest'anno vogliamo ri-raccontare le storie della guerra e qualcuno vuole narrare anche una nuova storia. Incomincio a registrare alle 10 di mattina e un paio d'ore dopo finisce l'incontro. Ci salutiamo in fretta perché la maggior parte di loro deve prendere l'autobus per andare in visita alla casa dei fratelli Cervi. Martina non ha fretta, lei è in macchina e può prendersela comoda. Mi chiede di accompagnarla al parcheggio e dalla sua Uno bianca tira fuori una crostata al limone. Tutte le volte che passo per Rubiera Martina mi porta una crostata. Anche questa è oralità, un lavoro sulla ripetizione. ■

oltre schemi e stereotipi

Rifare i conti con Pirandello

di Ugo Ronfani



«**T**roppi Pirandello», si è detto in questi anni, come si è detto «troppi Shakespeare», con qualche ragione per lamentare l'inflazione senza stile delle opere dei due autori sulle grandi scene, nei gruppi di ricerca o nelle filodrammatiche, non importa di chi e come allestite, senza rispetto per i contenuti, con vistose approssimazioni. In questo senso, come uso e abuso indiscriminato della sua drammaturgia, l'espressione «troppi Pirandello» si giustifica; non

però nel senso di un discorso chiuso, ché anzi con Pirandello dobbiamo continuare a fare i conti, liberandolo appunto dagli stereotipi e dagli schemi e - come oggi si usa dire - indagandolo nel sottotesto. L'occasione per riaprire il discorso, almeno su due punti - i rapporti fra Pirandello e la psicanalisi e la materia onirico-allucinatoria del suo teatro - ci è sembrata essere la ripresa da parte di Giulio Bosetti e della sua compagnia del Carcano di Milano di *Così è (se vi pare)*: un

allestimento fedele nella forma scenica al testo e ai suoi significati ma nel contempo innovativo quanto ai due punti chiave sopraindicati. Si dirà, ed è vero, che ricerche benemerite erano stati condotte nel tempo da grandi attori, da compagnie come quella dei Giovani, da registi come Squarzina o più raramente Strehler, con impegno e passione da Castri con i suoi affondi nei sottotesti, con figure dell'avanguardia come Perlino e, ovviamente, con le letture sistematiche di Macchia, Borsellino, Artioli, Alonge o della Angelini: ma la marcia di avvicinamento alla "verità" della drammaturgia pirandelliana era stata alla fine rallentata, in un panorama teatrale culturalmente sempre più fragile, da un diffuso, fastidioso "pirandellismo" di maniera. Tanto che in un incontro tenutosi nell'autunno del 2000 e promosso dall'Università di Verona, cui chi scrive ebbe modo di partecipare accanto al compianto Cesare Garboli e a Scaparro, Ferdinando Taviani si spinse ad affermare, non contraddetto, che «il peggior nemico di Pirandello era diventato proprio il pirandellismo». In altri termini - opinione che il sottoscritto condivide - che ha fatto torto a Pirandello averne rappresentato troppo spesso l'opera (a eccezione, s'intende, del manipolo degli innovatori sopraelogiati) ripetendo codici di lettura anteriori alla rogia critica, copiando allestimenti apprezzabili ma datati, inclinando ai roveli dialettici dei testi senza illuminarne il senso. O addirittura, per un malinteso senso di rispetto, riproducendo le stesse convenzioni teatrali alle quali, per essere compreso dal pubblico del suo tempo (impresa che, come sappiamo, fu tutt'altro

che facile, e che all'inizio gli riuscì meglio in Francia e in Germania che in Italia) lo stesso Pirandello fece uso delle forme e delle maniere allora in voga sulla scena italiana. Tirate le somme, e per dirla fino in fondo, il pirandellismo fu ed è stato anche di recente uno degli aspetti del ritardo della nostra cultura teatrale e della nostra cultura *tout court*. Veniva dai residui della cultura ottocentesca, dalla distanza che ci separava dal resto dell'Europa: il teatro del grottesco come succedaneo dell'espressionismo, il *vaudeville* e la *pochade* francesi circoscritti all'innesto sulla sceneggiata napoletana di

L'espressione «troppi Pirandello», così come si dice «troppi Shakespeare», ha un senso e una giustificazione se ci si riferisce alla pletora di allestimenti di maniera delle sue opere, ricalcati senza inventiva su stereotipi, che trascurano ancora oggi di scavare nei sottotesti o, all'opposto, che alterano intenzioni e significati - Andare oltre il pirandellismo significa, oggi, indagare sui rapporti fra Pirandello e la psicanalisi, e sugli aspetti visionari e onirici del suo teatro

Scarpetta, l'ignoranza autarchica della drammaturgia americana o via dicendo. In questo contesto Pirandello rappresentò, isolato, il nuovo in un ambito teatrale che, a parte i furoci d'artificio del Futurismo, fu avaro di ardimenti. E dunque - si diceva - lo stesso Pirandello, quando abbandonò l'iniziale fase naturalistica derivata dalla sua narrativa, destinata a Martoglio e a Musco, legata alla Sicilia e al dialetto, si servì delle forme del teatro del suo tempo, sia pure per minarlo alla base. Sono state cinque - hanno detto gli studiosi - le fasi di sviluppo del suo teatro. Quella naturalistica, siciliana e dialettale; quella razionalistica, del rovello esistenziale, che abbiamo identificato con interpreti come Ruggeri; quella "sperimentale" del Teatro nel Teatro, che ha demolito la convenzione della quarta parete; la fase "capocomicale" del Teatro dell'Arte intorno a Marta Abba, musa e interprete ideale i cui ruoli furono "scritti addosso" e, ultima, quella degli apologeti e dei miti in versione novecentesca, da *La nuova colonia* a *Lazzaro ai Giganti della montagna*.

Dialettica cartesiana e inconscio

Ma scorre nei suoi testi più significativi, come un fiume carsico, una costante meno individuata, proprio per l'inerzia del pirandellismo di maniera, che assume ed esprime, contro e in anticipo sul resto del teatro italiano, aspetti nuovi della cultura del Novecento: dall'espressionismo tedesco naturalmente, con cui Pirandello ebbe contatti nei suoi studi in Germania, all'intuizionismo di Bergson alla psicanalisi della scuola viennese. A proposito di quanto di Freud (o di Jung, se si pensa alla sua ultima produzione onirica) ci sia nell'opera di Pirandello è stato detto giustamente, da parte del francese Mannoni o

regia di Bosetti

La risata di Laudisi sul segreto di due anime

COSÌ È (SE VI PARE), di Luigi Pirandello. Regia di Giulio Bosetti. Scene di Nicola Rubertelli. Costumi di Carlo Ricotti. Musiche di Giancarlo Chiaramello. Con Giulio Bosetti, Marina Bonfigli, Luciano Roman, Massimo Loreto, Elena Croce, Sandra Franzo, Roberto Dilani. Prod. Teatro Carcano, MILANO.

Di *Così è (se vi pare)*, che Pirandello scrisse nel '17, quando si trovava nella "stanza della tortura" della follia della moglie, studiosi come Alonge hanno detto, con qualche ragione, che può essere assunta come un manifesto del relativismo teatrale. In ogni caso, la commedia è incontestabilmente il *coup d'envoi* della rivoluzione drammaturgica di Pirandello, il ceppo da cui da verranno *I sei personaggi* e altri capolavori altrettanto significativi. Ma perché questo risultasse, a quasi novant'anni dalla creazione, sufficientemente evidente oggi, occorre andare oltre il "giallo" ordito intorno al tema della presunta pazzia del Signor Ponza o della suocera, Signora Frola: non accontentarsi della "teatrabilità" di un *feuilleton* giudiziario di provincia e cercare nel sottotesto - sulla base dei segni lasciati qua e là dalla scrittura pirandelliana, didascalie comprese - il segreto che lega il Ponza e la suocera intorno al mistero della figlia di lei. Moglie segregata dalla gelosia del marito, che la dichiara morta nel terremoto del '15, o seconda moglie che la madre, cieca d'amore, si ostina a considerare sua figlia? Perché, pur accusandosi a vicenda di sraggiare, i due s'affannano a difendere con pietosa ostinazione la follia dell'altro? Dove sta la verità?, come chiede il Laudisi, spezzando con beffarda irriverenza i tentativi della burocrazia prefettizia e dei frequentatori del salotto Agazzi di fare luce sull'enigma? Nel suo *enciclopedia* milanese del Carcano, dove con un coraggio che merita elogi dati i tempi porta avanti un suo disegno di teatro d'arte e di cultura in un fertile confronto fra tradizione e modernità, senza steccati ideologici, Bosetti ha "scavato" nella vicenda (così come Pirandello dichiarò di aver fatto scrivendo) indagando, ma senza tozzi ingrandimenti scenici - del che bisogna dargli merito - l'allusiva complicità fra genero e suocera, il gioco contrastante fra attrazione e avversione nei loro comportamenti, spingendosi al confine di una sorta di connivenza amorosa, naturalmente più suggerita che esplicitata. Sicché ciò che è incomprensibile al "tribunale delle chiacchiere" di casa Agazzi (che la bella scenografia di Rubertelli colloca fra il salotto borghese e l'aula giudiziaria) risulta alla fine possibile, se non evidente, sul palcoscenico dei tropismi, del sottaciuto, dell'inconfessato. E si approda, finalmente!, ad una persuasiva rappresentazione, per il pubblico d'oggi, di quel teatro della psicanalisi che Pirandello aveva intuito. L'operazione risulta tanto più plausibile in quanto tutto l'allestimento è accompagnato da suggestive ed efficaci proiezioni fantasmatiche, sul fondoscena, che danno forza visiva alle didascalie e alla battute più intriganti, come fossero fantasmi dell'inconscio che premono in mezzo al *barandage* mundano del salotto Agazzi: quel panierino calato dall'alto con i bigliettini di Lina, o di Giuba, alla Signora Frola, quel pianoforte che dà forza alla memoria musicale del passato, e alla fine quel complice allontanarsi di genero e suocera in un'aura di dolorosa tenerezza, di misteriosa passione. Ne risulta una messinscena onirica, che sommerge la chiacchiera salottiera e i tentativi di inchiesta, cui Laudisi irride. Bosetti diventa, incarnando il *raisonneur* Laudisi con misura, il *mentur du jeu* dell'intrigo, lo stesso Pirandello che propone, alla fine, l'altra verità: quella che si nasconde nella profondità della psiche. Del tutto degna di elogio l'interpretazione che della Signora Frola ci offre Marina Bonfigli, che cosella il suo affanno segreto con le ragioni del cuore, e fa vibrare con sincerità, in bella dizione, gli smarrimenti cui l'ha trascinato il dramma familiare. Luciano Roman è il genero con tormentata amarezza, e dignità ferita. Tutto il cast è di buon livello, il che succede sempre più raramente oggi sulle nostre scene; abbiamo distinto Massimo Loreto, Elena Croce, Sandra Franzo, Roberto Milani. *Ugo Ronfani*

In apertura Luigi Pirandello al Teatro Carcano nel 1932; a lato: lo scritto autografo di Pirandello nel giorno del conferimento del Nobel, il 9 novembre 1934; nella pagina seguente: Rina Morel e Paco Sappa in *Così è (se vi pare)*, regia di Giorgio De Lullo, 1971

pagliacciate! pagliacciate! pagliacciate! pagliacciate!
 sei pagliacciate! pagliacciate! pagliacciate!
 oiate! pagliacciate! pagliacciate! pagliacciate!
 gliacciate! pagliacciate! pagliacciate! pagliacciate!
 pagliacciate! pagliacciate! pagliacciate! pagliacciate!
 pagliacciate! pagliacciate! pagliacciate! pagliacciate!
 pagliacciate! pagliacciate! pagliacciate! pagliacciate!
 te: pagliacciate! pagliacciate!

(Oggi 9 novembre 1934 mio Padre scrive a macchina su questo foglio molte "fotografie" - i cinematografi lo riprendono in presa - di Ruffano Rubertelli. (Continenti del cinema Nobel))

dell'italiano Gioanola, ch'egli non poteva certo anticipare la nascita di quel teatro psicanalitico che sarebbe venuto poi con Beckett, Pinter, Ionesco e gli altri autori dell'assurdo, ma che della strumentazione psicoanalitica egli fece uso in fin dei conti, per le vie rapide e sicure dell'intuizione artistica, opponendo le verità dell'inconscio individuale alle convenzioni della società borghese. E difatti, ad esplorare i sottotesti, si trovano le radici della ricerca freudiana, come l'idea di denegazione o la meccanica della compressione e della rimozione: tanto che il suo teatro, ben oltre le indicazioni terapeutiche dello psico e sociodramma di Moreno, risulta essere una lingua teatrale del subconscio e una vera e propria drammaturgia dei fantasmi della nevrosi. E ancora, a parte le implicazioni junghiane evidenti nell'ultima sua opera, *I Giganti*, resta ancora da chiarire, nonostante gli interventi di Macchia o Gioanola, quanto l'insieme della sua opera sia consistita in un'autoanalisi continua, in un ripercorrere attraverso metafore e apologhi la tragedia familiare della pazzia della moglie, in un esprimere la sua solitudine di intellettuale in un paese culturalmente arretrato (altro che adesione al regime, se non all'incrocio di una visione pessimistica della società italiana e di disincantati gesti di sopravvivenza!). Il che spiega quel suo

«buffonate!» pronunciato dopo l'assegnazione del Nobel, fino ai prescritti funerali con il carro dei poveri. Se ho suggerito che su questi punti non abbastanza indagati il discorso su Pirandello sia riaperto l'ho fatto - dicevo - dopo il recente e volenteroso allestimento di Bosetti. Dove il singolare rapporto fra il Signor Ponza e la suocera, Signora Frola, questo loro accusarsi di essere folli davanti al consesso giudicante del salotto Agazzi, va di pari passo, scena dopo scena, con la ricerca di scuse e giustificazioni per l'altro: in un'interpretazione nuova, sul piano dell'ipotesi sottotestuale, di un rapporto a due. In questa interpretazione controcorrente (perché non siamo più fermi al "gioco dei diversi" come nella lettura di De Lullo, con i due fregiati con la stella di Davide, o all'estraneità antropologica dei due *metèques* in *Isma* della Sarraute) la dialettica "cartesiana" dei contrari negli allestimenti tradizionali (chi dei due è pazzo) va oltre gli schemi del giallo giudiziario, contrappone una ben più intrigante congerie di supposizioni ed ipotesi, di paure e di speranze, di sentimenti ed emozioni. E se un'indagine siffatta non trovasse giustificazioni fra le pieghe del testo, didascalie comprese, si sarebbe compiuta una di quelle frequenti contraffazioni di un testo cui il nostro teatro ci ha con disinvoltura abituati. Ma non è così: il copione è folto

di segni allusivi, di calcolate reticenze fra i due nell'esposizione della loro verità, tanto da proiettare sul pubblico le ombre di un rapporto enigmatico. Fino al finale: un "come dovevasi dimostrare" in chiave psicoanalitica, della signora Ponza che in carne ed ossa, velata, dice, senza concludere, «per me, signori, io sono colei che mi si crede». Cioè figlia ritrovata dall'infelice Signora Frola o seconda moglie del Signor Ponza che ha indossato per compassione l'identità della morta: e il "giallo" qui sprofonda nella risata dissacrante dello scottico Laudisi, mentre gli inquisitori da salotto sono come frastornati dalle note al pianoforte, patetiche, della *Nina pazza per amore* di Paisiello. Ricordiamoci che in una molto articolata prefazione alla commedia di più di dieci anni orsono Paolo Puppa spiegava la «complicità nevrotica» - così la definiva - dei due con l'invadenza di un «fantasma incestuoso». L'ipotesi portava lontano, fino ad immaginare un'invasione di campo in casa Pirandello, qualche coincidenza con i tormentati rapporti con la sventurata Antonietta Portulano, che dell'intesa fra il marito e la figlia Lietta era getosa. Disse Pirandello nel '17, commentando la genesi di *Così è (se vi pare)*: «Un sogno, un incubo: vidi un cortile profondo senza uscita, da questa immagine paurosa nacque la commedia». E al figlio Stefano che, militare, era prigioniero a Mauthausen: «Io scavo, scavo e mi sono ridotto ad essere un pozzo». E dunque, per cercare "la verità" insieme a Pirandello-Laudisi, scaviamo anche noi, oltre il pirandellismo. Per scoprire che *Così è (se vi pare)* è stata la matrice della rivoluzione teatrale di Pirandello, quella dei *Sei personaggi*: da approfondire perché resti vitale, non da ripetere come uno stanco ritornello drammaturgico. ■



Stabili



in cerca di regole

di Massimo Marino

re la domanda. Faccio l'esempio del Teatro di Genova: grazie al suo lavoro una città di circa mezzo milione di abitanti ha visto moltiplicarsi i teatri.

HY - *Lei pensa, quindi, che gli Stabili costituiscano ancora dei punti di riferimento?*

D.F. - Rimangono la spina dorsale del teatro italiano. In tutta Europa il grande teatro di regia si identifica con i Teatri Stabili. Poi succede che in un momento come questo, in cui c'è pochissimo denaro pubblico, si tende a far carico agli Stabili di tutto ciò che non c'è. Allora si dice: dovrebbero curare di più l'attività di teatro-scuola. Oppure: fanno troppo repertorio, troppi classici, dovrebbero fare teatro di ricerca o più drammaturgia italiana...

HY - *Ma la formazione del pubblico, il sostegno alla nuova drammaturgia e molti altri, non sono compiti di teatri pagati con il denaro di tutti?*

D.F. - È molto difficile affidare a un teatro pubblico la risoluzione di tutto ciò che non va nel teatro italiano. Ovviamente, molto non va... Si potrebbe dire che la nuova drammaturgia dovrebbero curarla forse ancora di più i teatri commerciali. I teatri privati londinesi o parigini mettono in scena molte più novità di quanto succeda da noi.

HY - *Parlo della promozione della drammaturgia non commerciale.*

D.F. - Lo facciamo. La fa Genova. Bolzano ha svolto un lavoro meritorio su Paravidino, noi abbiamo allestito testi di Sanguineti, Manfredi e altri.

HY - *Cosa andrebbe rinnovato nei Teatri Stabili?*

D.F. - Bisognerebbe affidare funzioni diverse a ciascuno di essi, come succede all'estero: uno farebbe un tipo di repertorio, uno un altro genere, uno la nuova drammaturgia, un altro i classici... Questo unico grande teatro nazionale che sono gli Stabili finirebbe probabilmente per essere più completo. Ma bisogna ridisegnare, innanzitutto, il quadro con una legge, perché per ora abbiamo tutti gli stessi obblighi. Un'altra questione la toccava

Luca De Fusco, direttore del Teatro Stabile del Veneto (confermato fino al 2009) e da poco eletto presidente dell'Antad, l'associazione che raduna i teatri stabili, non aveva molto gradito, come altri, del resto, il nostro dossier sullo stato del teatro nell'epoca Berlusconi e in particolare la sezione dedicata ai Teatri Stabili. In una lettera che abbiamo pubblicato sull'ultimo numero, lamentava la nostra scarsa serietà a fronte del suo impegno e della sua responsabilità di guida «delle strutture basilari della prosa italiana in uno dei momenti più difficili della sua storia». Per dare modo a lui e agli altri membri dell'associazione di chiarire la natura di questo impegno, che a noi, nella nostra inchiesta, era sembrato in molti casi debole e invischiato in interessi di natura più politica che artistica, avevamo proposto un incontro-dibattito in redazione. L'iniziativa non è riuscita a prendere corpo. Ma abbiamo pensato che valesse la pena, intanto, di sentire la voce del rappresentante degli Stabili italiani.

HYSTRIO - *Qual è oggi la funzione del teatro pubblico?*

DE FUSCO - È una questione su cui è necessario, almeno in parte, rifare il punto. I teatri pubblici funzionano sostanzialmente secondo una logica che è quella dei primi teatri stabili, e quindi di un'Italia completamente diversa da quella di oggi. In realtà, ogni teatro pubblico riceve sollecitazioni a modificare la propria natura diverse da situazione a situazione. Ormai è ineliminabile, perché costretta dalle cose, la necessità di una legge sul teatro in cui venga ripensata anche la *mission* dei teatri Stabili. Devo dire che, però, alcune caratteristiche del teatro pubblico valgono ancora. Un teatro stabile serve a formare il gusto del pubblico a cui si rivolge, e, in qualche modo, addirittura a indur-

Ronconi in un'intervista al *Sole 24 ore*: sempre di più la comunità, cioè i nostri stessi soci, ci chiedono di fare altro oltre il teatro: una meritoria attività di animazione con i ragazzi, teatro-ragazzi, dibattiti, attività collaterali, editoriali, insomma cose che diano la sensazione di un'utilità sociale, come se il fatto di fare teatro non fosse di per sé un'attività socialmente rilevante. Ai teatri di Grassi e di Chiesa si chiedeva principalmente di produrre spettacoli di regia di grande livello, di grande qualità.

HY - *A proposito, gli Stabili oggi non sono un po' troppo poco teatri di produzione e molto luoghi di ospitalità?*

D.F. - Condivido. Diminuendo la produzione del teatro d'arte, la comunità che sta intorno chiede una programmazione più ampia, più ricca, più varia possibile. Quindi la comunità locale finisce per identificare il teatro stabile con la sala. Invece la comunità teatrale nazionale lo identifica come luogo di produzione. Da questo punto di vista è più che mai necessaria una legge che ridisegni le competenze degli enti locali e dello stato centrale. E siamo in un ritardo drammatico.

HY - *Drammatico quanto?*

D.F. - Dal 1° gennaio 2005 saremo privi di un regolamento. Quindi sarà impossibile allo Stato darci alcuna sovvenzione e noi non sapremo se stiamo giocando con le regole giuste o sbagliate. Questo è drammatico. È importante capire se i Teatri Stabili sono più un fenomeno locale o più un fenomeno nazionale, se sono un unico grande teatro nazionale che fornisce alla comunità la produzione del teatro d'arte oppure se sono fondamentalmente delle sale che offrono i cartelloni più vari possibili.

HY - *Lei per quale ipotesi propende?*

D.F. - Io credo che i Teatri Stabili siano principalmente luoghi di produzione a cui i soci chiedono di essere altro. Anche perché ci sono sempre meno soldi: il Fus non riceve un significativo aumento da tempo immemorabile, o invece tutto aumenta. E poi i teatri Stabili vivono anche con i contributi degli enti locali...

HY - *... che sono stati colpiti duramente dai tagli della finanziaria del governo di centro destra...*

D.F. - Mentre difendevamo il Fus, le giunte comunali dovevano decidere se tagliare la sanità o il teatro. Ed è evidente dove cadeva la scelta. Noi ormai lottiamo per far rispettare ai nostri soci gli impegni basilari, che dovrebbero dare una percentuale del bilancio totale e pagare il personale che tiene aperte le sale. Questa seconda cosa tende sempre di più a non esser fatta e quindi - non in tutti i Teatri Stabili - frequentemente si prendono risorse dalla produzione per evitare licenziamenti.

HY - *A questo proposito, trovo parziali i numeri del libro bianco che avete di recente pubblicato come Antad. Mancano completamente le percentuali di quanto si investe nella produzione, nella gestione della struttura, nella ricerca, nelle attività del territorio, nelle paghe, nella promozione eccetera. Il peso della "macchina" rispetto agli investimenti artistici è stata una delle cause di crisi come quella che ha estromesso Martone dal Teatro di Roma o Paganelli dal Metastasio a Prato. Il libro bianco non dà neppure una carta d'identità dei diversi teatri stabili, fornendo formule generalissime sulla mission e sulle attività, senza entrare in detta-*

gli significativi

D.F. - Un libro bianco non si pubblicava da moltissimi anni. È uno strumento perfezionabile. Raccogliamo suggerimenti. Alcuni dati ci sono, e sono indicativi. Per esempio, quello delle persone impiegate: in totale 532, un numero assai contenuto rispetto a quelli delle fondazioni liriche. Non spendiamo per esistere più di quello che spendiamo per fare.

HY - *I consigli d'amministrazione sono spesso luoghi di lottizzazione politica, di spartizione di potere. Non sarebbe il caso di riformarli o di abolirli del tutto? In fondo il direttore (o anche su questa figura bisognerebbe interrogarsi: doppio direttore? direttore unico?) viene nominato da un sindaco che è già un interlocutore politico, un rappresentante della comunità. Potrebbe avere più responsabilità e rispondere direttamente a chi lo ha designato?*

D.F. - I consigli d'amministrazione rappresentano più soggetti, comune, provincia, regione... È un criterio di delega tipico della democrazia. Il problema è come si usa questa delega, perché con un mandato popolare si possono fare delle nomine ottime o delle nomine pessime. Queste obiezioni vanno rivolte piuttosto al mondo della politica, che è quello che determina questa situazione, non ai teatri stabili, che la subiscono.

HY - *In molti casi nei consigli d'amministrazione ci sono membri di potenziali concorrenti, come i rappresentanti di teatri privati. Si potrebbe pensare che facciano i propri interessi piuttosto che quelli del teatro pubblico. Le nomine dei direttori spesso sono fatte sulla base di criteri discutibili... Un direttore francese ha un curriculum molto preciso...*

D.F. - Nei teatri nazionali francesi il direttore è anche presidente del consiglio di amministrazione e il direttore organizzativo è nominato dal ministro con l'assenso del direttore, che è il vero responsabile della "linea" del teatro.

HY - *Quel sistema garantisce un po' di più dalle ingerenze politiche. Con i cambi di governo il sistema culturale francese resta per lo più immutato.*

D.F. - Ma quelli sono teatri nazionali, con un'unica proprietà, lo Stato. Da noi i presidenti, quando esercitano bene il loro compito, hanno anche la funzione di fare da collegamento fra soci spesso di colore politico diverso.

HY - *Non sarebbe opportuno sganciare la cultura dalla politica e considerarla un grande patrimonio comune?*

D.F. - Certamente sì. Però chi altri se non la politica può determinare la struttura di questi teatri, che sono pubblici? Visto che sono i politici che pagano, sarebbe negativo uno sganciamento totale. Già sono pochi i soldi, se ne avrebbero ancor meno. Comunque non c'è dubbio che una riformulazione del rapporto proprietà, consigli, direttore sia auspicabile.

HY - *Cosa dice del sistema degli scambi di spettacoli?*

D.F. - Non sarei riuscito a fare andare in giro per l'Italia *Il viaggio a Venezia*, un lavoro tratto da un romanzo di Hofmannsthal, o un testo di Manfredi che si chiamava *I veneziani* se non fossi stato aiutato dagli scambi. In molti casi garantiscono la possibilità di fare operazioni antimercato. Naturalmente, se poi diventa che pur di piazzare la mia pro-

duzione io mi prendo qualsiasi cosa mi dia il collega e il collega fa lo stesso con me...

HY - Il problema è che i cartelloni sembrano spesso fatti casualmente. Si coglie poco un'idea, un progetto, un'identità.

D.F. - Questo è un discorso che andrebbe fatto cartellone per cartellone. È difficile che possano meritare o non meritare tutti.

HY - E, poi, sono troppo simili a quelli degli altri tipi teatri. Gli stabili sembrano rischiare molto poco. Soprattutto sull'innovazione.

D.F. - Per certi versi è vero. Chiesa, alla fine della sua carriera, si rimproverava di aver fatto cartelloni troppo prudenti. Potremmo fare di più. È anche vero che un direttore si fa scudo del fatto che tiene alto il livello delle presenze del pubblico. Nel momento in cui calano, si sente più debole e più attaccabile.

HY - Cosa pensa dei recenti tagli al settore della ricerca?

D.F. - Penso che i tagli più drammatici stiano per arrivare, perché nella nuova legge finanziaria c'è una decurtazione del Fus molto seria: questa volta toccherà proprio allo spettacolo dal vivo che per ora era stato più o meno difeso. Detto questo, trovo che la cosa più criticabile di quei tagli è stato il negare le sovvenzioni a partita quasi conclusa. Ma l'esigenza di diminuire il numero dei soggetti sovvenzionati è reale.

HY - Lei come farebbe a diminuire i soggetti sovvenzionati?

D.F. - I criteri sono estremamente difficili da individuare. Sembrò un grosso successo l'eliminazione dei rappresentanti delle categorie teatrali dalle commissioni, voluto da Veltroni. Io, con il senno di poi, credo che qualcuno che rappresenti il mondo stesso dello spettacolo dentro le commissioni ci vorrebbe.

HY - Ci sarebbe il conflitto di interessi...

D.F. - Ma il conflitto d'interessi c'è comunque, perché o non si capisce niente di teatro, o ci si lavora dentro e allora c'è sempre un possibile conflitto.

HY - Esiste un'attenzione a quello che si muove al di fuori dell'area stessa della stabilità? Come e dove si va a guardare quello che di nuovo emerge, il nuovo regista, il nuovo drammaturgo, il nuovo attore?

D.F. - Ci sono teatri che hanno l'attività del teatro di ricerca dentro la loro memoria storica. Penso, per esempio, a Prato o all'Er. Ci sono altri Teatri Stabili che hanno una tradizione basata su altri generi di attività. Non è detto che rispettare e stimare un'attività di ricerca che avviene nel tuo territorio voglia dire necessariamente coprodurre con quella compagnia, perché la si potrebbe snaturare immettendovi attori che vengono da un'altra cultura e da un'altra esperienza, e snaturarla una seconda volta mescolandola in un cartellone con un tipo di teatro completamente diverso. È evidente che quando gli Stabili si trovano in un territorio con una grande cultura teatrale alle spalle, per esempio il Veneto, devono fare innanzitutto Goldoni e Gozzi. Ci sono poi teatri che sorgono in zone che hanno una storia teatrale meno importante. E questi potrebbero essere

più deputati alla contemporaneità. Detto questo, io continuo a fare drammaturgia contemporanea. Ma il ruolo di tenere in vita e rinnovare una tradizione, mettendo in scena i classici, è fondamentale.

HY - Non crede che nei nostri teatri, in genere, sia troppa la reverenza per i classici? Non c'è un atteggiamento simile al corpo a corpo che, per esempio, si ingaggia in tutta l'Europa dell'est su Cechov, un lavoro estremamente contemporaneo.

D.F. - Qui andiamo su un piano di valutazione strettamente estetica, ed è un ragionamento diverso. Io ho fatto più Gozzi che Goldoni. Quest'anno allestiamo la *Trilogia della Villeggiatura*, cioè un Goldoni che è stato fatto tre volte in cinquant'anni, non *La locandiera*. Sul repertorio bisogna stare attenti a non accalcarsi tutti sugli stessi testi.

HY - Per finire...

D.F. - Vorrei fare una precisazione. In un mio intervento sulla legge Rositani qualcuno ha avuto l'impressione che mettessi in discussione il ruolo del Piccolo Teatro come teatro d'Europa, perché mi sono messo a ragionare su cosa poteva essere un secondo teatro d'Europa. Ma non ho mai inteso dire che il Piccolo non dovesse restare il primo teatro d'Europa italiano. Detto questo, io credo che l'opinione pubblica debba difendere gli Stabili da ciò che attenta alla loro buona salute. Le critiche devono essere anzitutto rivolte a chi ci mette in condizioni disagiate, economicamente, culturalmente e politicamente. ■

TEATRO DELLE PASSIONI
Modena

14 - 15 gennaio
LA POLTRONA SCURA
tre novelle di Luigi Pirandello
regia Roberto Bacci
con Carlos Auguste Carvalho
FONDAZIONE EMILIANA TEATRO
COMPAGNIA LABORATORIO DI PONTEDERA

18 - 19 gennaio
ARDIS II
Adis, cronaca familiare
sceneggiatura Chiara Lagani e Luigi de Angeli
regia, scene e luci Luigi de Angeli
TEATRO E ALZAVANICO

4 - 5 febbraio
SANTA GIOVANNA DEI MACELLI
di Bertold Brecht
regia Alberto Gatti
TEATRO DEL BRIO
CASA GIOVANNI TEATRO FONDAZIONE

11 - 12 febbraio
PAESAGGIO CON FRATELLO ROTTO
Primo tempo: Fazio che diventa luce
regia Corrado Vivante
secondo tempo interpretato da Gabriele Bacci
TEATRO DEL BRIO

15 - 17 febbraio
DENTRO UN SOLE GIALLO
Mancuola di un soprano
sceneggiatura e regia Cesare Bale
TEATRO DEL BRIO
CASA GIOVANNI TEATRO FONDAZIONE

9 - 13 marzo
EDOARDO II
di Christopher Marlowe
regia Antonio Latella
TEATRO STABILE DELL'UMBRA

15 - 20 marzo
'NA SPECIE DE CADAVERE LUNGHISSIMO
regia Giuseppe Santoro
con Fabrizio Giffi
TEATRO DELLA MONTANA
FONDAZIONE SAN GIUSEPPE CIGOLI

7 - 10 aprile
SULLA SOGLIA
frammenti di un discorso su Simone Weil
regia Marco Andreatta
montaggio interpretato da Gabriele Bacci
TEATRO DEL BRIO

15 - 16 aprile
L'insediamento del Teatrino Teatro Chiavari di Milano
I TOPI
Balletto civile
coreografia e testi: Michela Lucetti
QUESTO MONDO È UN'INNOVAZIONE DEL PEO

5 - 7 maggio
FRAMMENTI
di e con Daria Nardelli
TEATRO DELLA MONTANA

12 - 14 maggio
LOLA CHE DILATI LA CAMICIA
dall'autobiografia di Achille Comi
regia Marco Andreatta
con Stefano Crippa, Patricia Scuderi
TEATRO DELLA MONTANA

ER7
Info: 059.2136021
www.emiliaromagnateatro.com

ritratti di drammaturghi italiani/2



Annibale Ruccello

la lingua scassata di Napoli

Morto a soli trent'anni, l'attore, regista e scrittore di Castellammare di Stabia ha coniugato nei suoi testi suggestioni folcloriche e immaginario antropologico, ricchezza della parola dialettale e piattezza della lingua dei mass media, portando in superficie gli aspetti più torbidi e oscuri della vita e della cultura o sottocultura del capoluogo campano, quelli dominati dall'irrazionale, dalla follia e dalla morte

di Stefania Maraucci

Nel settembre del 1986 un incidente d'auto sulla Roma-Napoli troncava la giovane vita di Annibale Ruccello. L'attore, regista e drammaturgo di Castellammare di Stabia aveva soltanto trent'anni, ma già da tempo veniva indicato come uno dei talenti più interessanti del momento e soprattutto come un autore destinato a segnare, in maniera profonda, la scena teatrale delle stagioni a venire. Gli studi filosofico-letterari, conclusi con una tesi di laurea in antropologia culturale (pubblicata nel 1978 con il titolo *Il sole e la maschera: una lettura antropologica della Cantata dei pastori*) e l'incontro, immediatamente sfociato in collaborazione, con

Roberto De Simone, avevano posto le importanti premesse per quelli che dovevano rivelarsi ben presto i tratti distintivi della sua drammaturgia. Fin dagli esordi, infatti, Ruccello aveva messo a frutto le proprie competenze antropologiche scrivendo opere nelle quali abbondavano i materiali popolari: da una personale rielaborazione della *Cantata dei pastori* (1976), a *L'osteria del melograno* (1977) - basata sulle favole della tradizione campana -, da *I gingilli indiscreti* (1980), tratta da *I gioielli indiscreti* di Diderot, a un'originale rilettura de *L'asino d'oro* di Apuleio (1980). Esercizi di scrittura che l'avrebbero condotto alla determinazione d'uno stile drammaturgico personalissimo ed estremamente interessante perché capace di coniugare suggestioni folcloriche e immaginario antropologico, ricchezza della parola e dignità linguistica del dialetto, percezione del corpo o senso dello spazio, rappresentatività mediterranea ed espressività musicale, teatralità e cultura attorica. Ma soprattutto uno stile drammaturgico che "reagiva", evidentemente, da un lato al contesto teatrale italiano degli anni Settanta, che aveva relegato la parola (e quindi il testo) a una funzione decisamente marginale, a vantaggio degli altri codici comunicativi (soprattutto quelli visivi), e dall'altro con quella tradizione del teatro napoletano che spaziava dagli spaccati popolari e borghesi di Viviani e Eduardo, alle schizofrenie quotidiane della rivelatrice comicità di Peppino De Filippo, alle storie barocche di De Simone. L'originale risultato prodotto da questa sorta di reazione chimica doveva identificarsi con una "lingua teatrale" in cui non soltanto la parola ritrovava tutto il proprio peso semantico, ma si faceva veicolo di storie dai meccanismi narrativi estremamente strutturati e articolati intorno a tematiche che, lungi dal proporre la Napoli solare e oleografica logora e abusata, portavano in superficie gli aspetti più torbidi e oscuri della città, quelli dominati dall'irrazionale, dalla follia e dalla morte. Un aspetto, quest'ultimo, che, accostato agli analoghi esiti della scrittura di Manlio Santanelli ed Enzo Moscato, ha consentito di accomunare la produzione dei tre autori campani sotto la complessiva definizione di "nuova drammaturgia napoletana".

Trilogia del quotidiano da camera

La volontà di raccontare, rappresentandole, le ombre e le tare della sottocultura popolare urbana, come pure il suo progressivo e inarrestabile stato di decomposizione, dovevano stimolare Ruccello a comporre i testi della cosiddetta «trilogia del quotidiano da camera»: *Le cinque rose di Jennifer* (1980), *Notturmo di donna con ospiti* (1983) e *Week-end* (1983). Si tratta di tre opere nelle quali l'autore formalizzava il presagio di quelle mutazioni sotterranee, di quegli sconvolgimenti del tessuto sociale capaci di cambiare in profondità l'individuo, i suoi comportamenti mentali, culturali, umani. La solitudine, l'appartenenza ad ambienti della periferia emarginata e la "mutazione" (da uomo a donna per il travestito Jennifer, da proletaria a borghese - seppure nella proiezione onirica - per l'Adriana di *Notturmo di donna con ospiti* e da emigrante meridionale a insegnante dell'Urbe per Ida, la protagonista di *Week-end*) costituiscono gli elementi comuni alle tre opere in grado di determinare, sebbene secondo dinamiche diverse, il medesimo risultato: un rapporto sinistro e angoscioso tra interiorità e



CONTRONATURA
2005

Teatro Auditorium di Zola Predosa

Giochi di forza

domenica
16 gennaio ore 17
lunedì
17 gennaio ore 21

Teatro Alkestis
L'amara sorte del servo Gigi
di e con Claudio Morganti

sabato
22 gennaio ore 21
domenica
23 gennaio ore 17
(a teatro con i tuoi)

Compagnia del Teatro dell'Argino
Tiergartenstrasse 4
Un giardino per Ofelia
regia Pietro Floridia

domenica
13 febbraio ore 17
(a teatro con i tuoi)

Teatro delle Briciole
I grandi dittatori
regia Bruno Stori e Letizia Quintavalla

sabato
2 aprile ore 21
domenica
3 aprile ore 17
(a teatro con i tuoi)

Correale Planchor
Il cielo nuovo
regia Tommaso Correale Santacrose

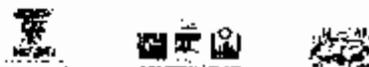
martedì
13 aprile ore 21
giovedì
14 aprile ore 21
(a teatro con i tuoi)

Associazione Culturale Cantharide
Bluff
(da favola)
regia Filippo Plancher

giovedì
28 aprile ore 21
venerdì
29 aprile ore 21
(a teatro con i tuoi)

Associazione Culturale Cantharide
Giochi di forza
regia Sandra Enel

Info e prenotazioni: Ufficio stampa Teatri del Ring 051 6153898
Ass. Cantharide 333 9355213 cantharide@libero.it www.cantharide.it



- Ministero per i Beni Culturali
- Regione Toscana
- Provincia di Pisa
- Comune di Cascina
- Comune di San Giuliano Terme
- Fondazione Toscana Spettacolo



STAGIONE SERALE

la città del teatro

Sala Grande
Ridotto • Sala piccola

Teatro Rossini

Spazio Palandri
(ex Macchi)

MAADU
Info: 0571 230111

GENNAIO
Martedì 12 ore 21.00 e Giovedì 5 ore 17.30-18 a grande
VICTORIA CHARLIN E JEAN BAPTISTE THIERPES
IL CIRQUE HOSKILL (esclusiva toscana)
Sabato 16 ore 21.00 - Teatro Rossini
SILVIO ORLANDO
GIULIO FERRARINI - EQUINO De Fazio
Sabato 22 ore 21.00 - Teatro Rossini
in collaborazione con SPARCO APERTO
CIRCUITO DEI PICCOLI TEATRI
ASSOCIAZIONE ADARTE
SOLO DI QUE
Sabato 29 ore 21.00 - Sala grande
DANIELE CUTTAZZI
GO' L'UO' AIUTO CON MONTANA

FEBBRAIO
Venerdì 4 e Sabato 5 ore 21.00 - Sala grande
MARIO MARTONE E ENZO MOSCATO
L'OPERA SEGRETA
di Anna Maria Ortese (esclusiva toscana)
Venerdì 11 e Sabato 12 ore 21.00 - Sala Rossini
GIACOMO VERDE - ZONE GEMME - La Città del Teatro
ETOVN JANNACI 12 ore 19
Venerdì 11 ore 21.00 - Sala grande
in collaborazione con Mediocredito (pubb. abbonamenti)
ETOVN JANNACI in concerto
Giovedì 17 ore 21.00 - Sala grande
PAOLO ROSSI
IL SIGNORE ROSSI CONTRO L'IMPERO DEL MALE
(esclusiva toscana)
Domenica 17 ore 21.00 - Sala grande
THE PENKING ACROBATS (esclusiva toscana)

MARZO
Venerdì 4 e sabato 5 ore 21.00 - Ridotto
JAN FABRETT (esclusiva toscana)
GIACOMO VERDE - ZONE GEMME - La Città del Teatro
Giovedì 10 ore 21.00 - Teatro Rossini
SILVIO ORLANDO
BRALIVE
Sabato 19 ore 21.00 - Teatro Rossini
in collaborazione con SPARCO APERTO
CIRCUITO DEI PICCOLI TEATRI
Comagna Ganga E'Wasa Paralelo
TIME OF LATE

APRILE
Sabato 2 ore 21.00 - Teatro Rossini
MICHELE PLACIDO
NOTTURNO DI DONNA CON OSPITI
Domenica 10 ore 21.00 - Sala grande
PIRO DELBONO
URLO
Sabato 16 - Teatro Rossini
ALFONSO SANTAGATA e ILLA FORTE
LE UCCIDENDO
di Riccardo De Lillo
Sabato 23 ore 21.00 - Sala grande
BOITUS
FUGGITE
di Teodoro e Francesco Pizzi
Venerdì 29 ore 21.00 - Sala grande
LELLA COSTA
ALICE UNA MENTAGLIA DI PARRO
Venerdì 29 ore 21.00 - Sabato 30 ore 21.00 e 23.30
Sala grande
Silvio Orlando
Silvio Orlando - Il Circelatore
ANTONIO AJUTARIO E ALESSANDRO GARZELLA
REGOLAMENTO PER GIOCHI
di Tommaso Santacrose e Motta di Pappalardo Pappalardo

MAGGIO
Martedì 5 e Venerdì 6 ore 21.00
Sabato 7 ore 21.00 e 23.30 - Spazio Palandri
Spazio Palandri - L'UCCIDENDO
ANTONIO ALVARO E ALESSANDRO GARZELLA
REGOLAMENTO PER GIOCHI
di Tommaso Santacrose e Motta di Pappalardo Pappalardo
Sabato 7 ore 21.00 - Teatro Rossini
MAURIZIO MICHELI
IL CIRCO HOSKILL

FOSFENI
PERCORSI NELLA NUOVA MUSICA ELETTRONICA
Un progetto de La Città del Teatro in collaborazione
con Musica Concertus
4 concerti Febbraio-Marzo 2005

Bibliografia essenziale

Testi

Annibale Ruccello, *Scritti inediti. Una commedia e dieci saggi*, a cura di Rita Picchi, Roma, Gremese, 2004, pp. 7-50.

Annibale Ruccello, *Teatro*, a cura di Luciana Libero, Napoli, Guida, 1993.

Annibale Ruccello, *Teatro (Le cinque rose di Jennifer, Notturmo di donna con ospiti, Week end, Mamma, Anna Cappelli, Ferdinando)*, Ubulibri, Milano, febbraio 2005.

Saggi

Paola Cinque, Chiara de Caprio, Daria di Bernardo, Stefania Maraucci, Novanta, *La scena partenopea. I luoghi, le compagnie, i generi, gli autori*, in *Il teatro a Napoli negli anni Novanta*, a cura di Edoardo Sant'Elia, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2004, pp. 27-120.

Enrico Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi sul nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Milano, Ubulibri, 2002, pp. 47-68.

Antonio Grieco, *L'altro sguardo di Neiswiler. Il teatro di frontiera di un protagonista dell'avanguardia italiana*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2002, pp. 51-53.

Matteo Palumbo, *Le "piccole tragedie minimali" di Annibale Ruccello, "Nord e Sud"*. Rivista bimestrale diretta da Guido D'Agostino, NS, a. XIV, settembre-ottobre 2000. Napoli, ESI, 2000, pp. 112-122.

Maurizio Grande, *Il corpo glorioso della lingua. In 1980-1991 il Teatro Nuovo per il Nuovo Teatro*, Napoli, Edizioni Il Teatro Nuovo, 1991, pp. 17-19.

Il segno della voce. Attori e teatro a Napoli negli anni ottanta, catalogo della mostra a cura di Franco Carmelo Greco, Napoli, Electa, 1989, pp. 14-16.

Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli, a cura di Luciana Libero, Napoli, Guida, 1988, pp. 7-30.

apparenza, perfettamente speculare rispetto a quello tra interno domestico e mondo esterno minacciosamente infido. Un mondo esterno capace d'insinuarsi tra le pareti di casa attraverso persone ed emblemi rappresentativi della società massificata: la radio, che alterna la diffusione di amene canzonette con allarmanti notizie su un serial killer fissato con i trave-

stiti; la televisione riconoscibile come il "luogo" di provenienza degli sconosciuti "animatori di serate speciali" che piombano in casa di Adriana sconvolgendone il fragile equilibrio; il giovane allievo morbosamente curioso e quindi indotto a spiare dalla finestra Ida, la grigia insegnante potenzialmente identificabile con una feroce assassina. La ghettizzazione, la mancanza di autentiche coordinate del vivere sociale, il carattere invasivo della sottocultura di massa, pertanto, si traducono nelle opere di Ruccello in un linguaggio che mescola il dialetto napoletano con il modello gottologico veicolato dai mezzi di comunicazione di massa, generando una lingua dallo stesso autore definita "scassata, afasica, spenta, insignificante, appiattita, brutta" ma sempre e comunque chiave di lettura fondamentale del suo teatro. La consapevolezza che la lingua costituisca la spia più evidente dei cambiamenti culturali del tessuto sociale d'un determinato momento storico attraversa anche il testo probabilmente più strutturato di Ruccello, *Ferdinando*, scritto nel 1984 e insignito, l'anno successivo, del premio Ibi. La donna Clotilde che, deplorando l'avanzata del nuovo mondo, s'è ritirata nella propria camera da letto, somatizzando pesantemente il risentimento per l'avvenuta unità d'Italia, riproduce - sebbene in maniera del tutto deliberata - quei caratteri di solitudine, di emarginazione, d'inquietudine che, in maniera e misura diversa, caratterizzano tutte le altre donne ritratte dal drammaturgo stabiese. Un testo, questo, definito dallo stesso autore "allegorico" perché attraverso la decadenza del Regno delle Due Sicilie mette in campo tutto il disprezzo per una contemporaneità insignificante e sprovvista di qualunque tipo di valore

morale. Rifiutando la lingua nazionale e rimanendo ostinatamente attaccata al proprio dialetto e alla propria cultura, la nobildonna si vede costretta alla più umiliante capitolazione da parte d'un giovane esponente della nuova generazione barbara, priva di memoria e di qualsiasi vincolo d'appartenenza, ma soprattutto proiettata unicamente verso la conquista del benessere materiale. L'alterazione mentale che caratterizza gli universi femminili riprodotti da Annibale Ruccello esplode anche nelle sue ultime opere tra le quali vanno ricordate almeno *Anna Cappelli* e *Mamma. Piccole tragedie minimali* scritte nel 1986, poco prima della sua scomparsa. Se *Anna Cappelli* propone la storia d'un amore estremo, quello d'una donna segnata dall'angosciosa coscienza della "mancanza" e dall'urgenza disperata di avere qualcosa per sentirsi viva, per "esistere": arrivando a divorare il proprio amante, per possederlo in maniera completa e totalizzante, nelle *Piccole tragedie minimali* mamme malefiche, in apparenti contesi fiabeschi, si rivelano irrimediabilmente corrotte dalla televisione, dai messaggi pubblicitari, dalle telenovela, da canzonette demenziali. Deliri verbali, così, scoperciano un inquietante panorama domestico nel quale la famiglia non appare più come il luogo della ricomposizione bensì come il territorio della perdita,

In apertura un ritratto di Annibale Ruccello in basso Adriana Asti nell'edizione di *Ferdinando* con la regia di Scuderi (foto: Monica Biancardi); nella pag. seguente Arturo Cirio in *Mamma - Piccole tragedie minimali*, regia di Pierpaolo Sepe.





caratterizzato dall'assenza maschile e dal predominio d'una figura femminile segnata dal disagio angosciante della malattia ma soprattutto consacrata al delitto e al massacro. Le mutazioni culturali determinate dalla prevaricazione della città sulla campagna, la perdita dei rituali rivelatori dell'inconscio, legati alla terra e alle tradizioni popolari, l'aggressiva affermazione dei modelli culturali diffusi dai mezzi di comunicazione di massa e il conseguente imbastardimento della genuina lingua d'origine costituiscono, dunque, la materia prima della complessa drammaturgia di Annibale Ruccello. Una drammaturgia che, attraverso i simulacri della degradazione dell'immaginario collettivo e per mezzo dello stesso "corpo" dell'autore (indimenticabile, per chi ha avuto la fortuna di vederla, rimane la sua interpretazione di Jennifer), come pure di quello di alcune attrici straordinarie che hanno interpretato Ida, donna Clotilde e Anna Cappelli (Barbara Valmorn, Isa Danielli, Benedetta Buccellato), ha reso la spaccatura dell'identità col-

lettiva autentica sostanza teatrale, in grado come poche di operare una denuncia destinata a segnare il teatro italiano dei nostri anni e probabilmente di quelli che ancora verranno. ■

Opere di Annibale Ruccello

Il rione (1973)
Cantata dei pastori (da Andrea Petrucci, 1976)
L'osteria del melograno (1977)
I giungoli indiscreti (da Diderot, 1980)
L'asino d'oro (da Apuleio, 1980)
Le cinque rose di Jennifer (1980)
Ipata (1981)
Una tranquilla notte d'estate (1982)
Napoli-Hollywood... un'ereditiera? (da Henry James, 1982)
Notturno di donna con ospiti (1983)
Week-end (1983)
Ferdinando (1984)
Maria di Carmela (1985)
La telefonata (1985)
La cieca (da Alberto Moravia, 1985)
Mamma (1986)
Anna Cappelli (1986)
La fiaccola sotto il moggio (da Gabriele D'Annunzio, 1986)

Ravenna Teatro
 Festival della Collina Torinese
 Comune di Ravenna
 Associazione Culturale



NOBODADDY

novembre 04 . aprile 05 / teatro rasi ravenna

24, 25, 26, 27 novembre Fanny & Alexander - Ardis II
 4 dicembre Lady Godiva Teatro - Napoleone
 7 dicembre Ritratto Frontale - Giacomelli dipinge
 a seguire Francesca Proia - Buio luce buio
 15, 16 gennaio I Sacchi di Sabbia - Tragos
 a seguire Zoe Teatro - Vi e Ve
 25 gennaio Compagnia Sud Costa Occidentale - La scimia
 11, 12, 13 febbraio Fanny & Alexander - Aquamarina
 26 febbraio Teatrino Clandestino - Madre e Assassina
 18, 19, 20 marzo Teatro delle Albe - L'isola di Alcina
 24 marzo Compagnia della Fortezza - I Pescecani
 6, 7, 8, 9 aprile Teatro delle Albe - Salmagundi
 17 aprile Egum Teatro - Hamletmachine

Informazioni: Ravenna Teatro, via di Roma 39 Ravenna
 tel. 0544 36239 - info@ravennateatro.com - www.ravennateatro.com

compagnia mohole

Premio Oddone Cappellino 2003

Festival delle Colline Torinesi 2004

Tramedautore 2004



la vietata parte

uno spettacolo scritto e diretto da
 Cosimo Iupo

teatro con Incoer

"...un piccolo gioiello. L'ironia, talvolta irresistibile, è corrosiva... Da non perdere"
 T. Fratus - Drammat.it

"...Stupisce la carica surreale delle immagini e dei dialoghi"
 La Repubblica

ANCHE IN VERSIONE
 EDUCATIONAL

www.mohole.it - info@mohole.it - tel. 0236513670

MUSICAL



le scuole

Negli ultimi anni, con l'esplosione di questo genere di spettacolo, sono sorte diverse scuole di formazione per interpreti di musical, diverse l'una dall'altra ma quasi tutte di ispirazione anglofona. Le fucine sembrano trovarsi prevalentemente nel Nord Italia. A Bologna ha sede l'istituzione più nota e importante, segue Milano, e quindi alcune esperienze a Roma e in Toscana

le", o all'anglosassone "musical theater", quanto a quella seguita serie di telefilm. Non è una novità il fatto che il musical non appartenga alla nostra tradizione culturale. Lo dice già il termine che lo identifica. Il teatro musicale in Italia, anche quello leggero, ha altre radici ed altre estrinsecazioni: o almeno le aveva fino ad alcuni anni fa, prima che iniziassero ad irrompere anche sui nostri palcoscenici gli adattamenti di lavori angloamericani, con tanto di obbedienza al *copyright*, in un giro d'affari mondiale molto ben organizzato e sostanzioso; il che ha portato come conseguenza il proliferare anche da noi di scuole per interpreti specializzati. Non si tratta di porre ostacoli alla circolazione delle idee, né di gridare all'imbarbarimento culturale. Dista però qualche perplessità il prevalente proliferare, sui nostri palcoscenici, più che di "musical" di nuova concezione, di versioni italiane di quelli anglofoni, ovvero di fotocopie, magari anche conformi all'originale, ma pur sempre fotocopie; e spesso suddite, più che dei veri originali, delle loro versioni per il cinema, il che le evidenzia come operazioni poco teatrali e molto commerciali. Forse la lezione che il grande "musical" anglosassone dovrebbe insegnarci non è tanto la sua serie di bellissime canzoni, o di bellissime coreografie, ma piuttosto la sua autenticità. La sua capacità di inventare, o di adattare, storie forti che esprimano i sentimenti del loro tempo, e che lo facciano in maniera così alta da restare impresse nelle menti per decenni, di generazione in generazione: la capacità, o l'esigenza, di dare vita a un racconto che non sia una copia, a un qualcosa che lo spettatore possa andare a vedere non solo perché ha già in testa un film, non solo per essere confortato da un'imitazione. Ben vengano le scuole di "musical", allora, o formino pure le ugone dei loro allievi sui brani canori di *Hair* e forse anche di *Rugantino*, se non dà troppo fastidio; e magari prendano a formare un giorno anche drammaturghi, compositori, registi e produttori in grado di narrare in modo originale il loro mondo, il nostro, in forma di parole, danza e musica.

in Italia

di Rita Charbonnier

«**V**oi fate sogni ambiziosi: successo, fama... ma queste cose costano; ed è esattamente qui che si comincia a pagare. Col sudore». Chi non ricorda questa battuta tratta da una serie di telefilm americani di grande successo negli anni Ottanta: *Saranno famosi* (*Fame*, in lingua originale)? Parlare di scuole di musical porta necessariamente a parlare di televisione, perché non poche di queste iniziative, spuntate negli ultimi anni per tutta la penisola, non si richiamano tanto al "teatro musicale", o alla "commedia musica-

Bologna

BSMT - Bernstein School of Musical Theater

Anno di nascita - Questa scuola, indiscutibilmente la più rinomata, è nata nel 1993 con lo scopo di creare, secondo il modello del *triple threat performer*, un artista a tre dimensioni (danza, canto e recitazione, naturalmente). Laddove il notevole incremento d'interesse per il musical, nel nostro Paese, sembra vertere quasi esclusivamente a prodotti commerciali e più vicini a logiche televisive, questa scuola si richiama invece alla miglior tradizione anglosassone, di natura e qualità propriamente teatrali.

Direzione artistica - La direttrice artistica nonché fondatrice è Shawna Farrell, cantante canadese che dal dare lezioni di interpretazione canora in una scuola italiana di prosa trasse l'entusiasmo e la determinazione per creare una realtà propria.

Durata dei corsi - 3 anni.

Modalità di ammissione - L'età minima richiesta per il



monologo (naturalmente a memoria) e alcuni passi di danza; se l'allievo ne è in grado, una piccola coreografia.

Impegno - Ogni anno scolastico consiste di 900 ore di lezione suddivise in 3 sezioni di 300 ore, più le lezioni di canto individuali e la settimana dedicata all'esame finale. Gli studenti devono prevedere di trascorrere a scuola dalle 28 alle 35 ore la settimana per le lezioni e le attività correlate alle medesime. Oltre alle lezioni ordinarie, vengono frequentemente ospitati artisti provenienti dall'estero per dirigere laboratori che forniscano agli studenti una preparazione internazionale e all'avanguardia. La collaborazione con la **Guildford School of Acting** di Londra consente inoltre l'uniformità della programmazione didattica e lo scambio di docenti e allievi tra le due scuole.

Materie di insegnamento - Le principali sono: tecnica vocale individuale e collettiva, recitazione, danza, teoria musicale, storia del musical. A partire dal secondo anno di studi vengono inoltre incoraggiate ed intensificate le esibizioni davanti ad un pubblico, e viene creato per ogni allievo un "portfolio" di canzoni e monologhi indispensabile per le

future audizioni. La percentuale di ex allievi inseriti nel mondo del lavoro è, peraltro, considerevole. Le produzioni di musical completi sono sempre state il punto focale per gli studenti Bsmt e, come tali, sono obbligatorie e attentamente valutate dal corpo insegnante in quanto parte dell'esame finale di Diploma. Le prove si svolgono nelle ultime 5 settimane dell'anno scolastico e le lezioni regolari vengono sospese, a eccezione di alcune lezioni di danza. Questo periodo è spesso molto faticoso e agli studenti viene vivamente consigliato di concentrare le proprie energie sullo spettacolo, come fosse già un impegno professionale.

Costi - La retta annuale è di 3.510 + Iva.

Note - All'interno della scuola, oltre al corso professionale a tempo pieno, è possibile frequentare lezioni serali rivolte a chi intenda avvicinarsi al musical ma non

voglia necessariamente farne una professione: esiste inoltre un corso preparatorio per ragazzi dai 16 anni in poi.

Info - Bsmt, via Barberia, 13 - 40135 Bologna. Tel. 051 6440120. Sito www.bsmt.it



Milano

MTS - Musical! The School

Anno di nascita - 1999. La scuola è nata all'interno dell'accademia **Danza & Movimento**, che vanta una collaborazione con la **Royal Academy of Dance** di Londra. Oltre alla sede centrale di Milano possiede distaccamenti a Monza, Omegna, Perugia e Verona.

Direzione artistica - Simone Nardini.

Durata dei corsi - 2 anni.

Modalità di ammissione - È una scuola a numero chiuso e vi si accede mediante un'audizione che si svolge ogni anno nei mesi di maggio e giugno. L'età minima per presentarsi è 18 anni. La commissione deve valutare le potenzialità del candidato: non è necessario aver già studiato tutte le discipline, ma è sufficiente mostrare la propria attitudine all'apprendimento e al palcoscenico. Le selezioni sono impostate come una giornata di studio: i candidati devono affrontare due lezioni di danza (Classica e Jazz), lavorare sull'interpretazione di una canzone, e anche presentare un breve monologo possibilmente brillante.

Impegno - Lo svolgimento delle lezioni si articola da ottobre a metà giugno. Le lezioni sono quotidiane, dalle 9 alle 16, dal lunedì al sabato. Le classi possono comprendere al massimo 16 allievi, allo scopo di garantire che ogni studente sia correttamente seguito e accompagnato lungo il suo percorso.

Materie di insegnamento - Le principali sono danza, canto, teoria musicale, recitazione, storia del musical e trucco. Nell'arco dell'anno vengono organizzati anche alcuni incontri con professionisti del settore, in modo che gli allievi possano essere informati sugli aspetti riguardanti l'ideazione o la produzione di uno spettacolo, i metodi personali di ogni artista, la vita di tournée e la maturazione della messinscena durante i mesi di rappresentazione. Al termine dell'anno accademico viene prodotto un musical. L'assegnazione dei ruoli avviene tramite audizione interna aperta a tutti gli iscritti e diplomati. Lo scorso anno è stato allestito *Anything Goes*.

Costi - La retta annuale è suddivisa in 3 rate, ognuna da 1.390 euro.

Note - Oltre al corso professionale, la scuola organizza anche un corso di avviamento al musical per ragazzi dai 14 ai 17 anni, che prevede un massimo di 6 ore settime-



nali di studio.

Info - Via Semplicità, 6 - 20161 Milano - Tel. 02 66201036. Sito www.danzaemovimento.it - www.musicalmits.it

MAS - Music Arts & Show

Anno di nascita - 1995. Fondata da un imprenditore, Daniele Luppino. La logica imprenditoriale ispira questa istituzione in maniera piuttosto evidente e definirla una scuola di musical è forse non del tutto corretto, giacché i corsi che propone spaziano da danza, canto e recitazione alla conduzione televisiva e radiofonica. Inoltre il riferimento alla serie televisiva *Saranno Famosi* è programmatico e dichiarato.

Direzione artistica - La direttrice del corso "Professione Mas" (il più vicino a una scuola di musical) è Susanna Beltrami.

Durata e natura dei corsi - La Mas organizza tre corsi principali: Professione Mas (Accademia professionale della durata di 3 anni), Tv Show (Accademia artistica ad indirizzo televisivo della durata di 8 mesi) e Mas Music Academy (Accademia di musica e canto).

Esiste anche la possibilità di prendere parte a un *Masterclass* post-diploma. La Mas dichiara con orgoglio che ben 4000 su 6000 dei suoi diplomati, fino ad oggi, «sono riusciti a trasformare l'amore per l'arte e il talento in erba in carriere artistiche di successo».

Modalità di ammissione - L'età degli studenti è compresa tra i 14 e i 25 anni. È necessario superare un colloquio e un'audizione che si svolgono generalmente nel mese di maggio.

Impegno - La scuola prevede una frequenza giornaliera da lunedì a venerdì dalle ore 9,30 alle ore 17 circa. I corsi iniziano a ottobre e finiscono a giugno.

Materie di insegnamento - Le lezioni spaziano dalla danza al canto; dalla dizione e recitazione alla musica; dallo studio del pianoforte alla storia del teatro, della danza e della musica.

Sono inoltre previsti *Workshops* con laboratori coordinati dagli stessi allievi. Parte integrante del piano di studi riguarda la creazione di spettacoli e l'organizzazione di *stages* di

approfondimento.

Costi - Il costo dell'iscrizione alle Accademie varia dai 2.000 ai 4.000 euro.

Info - Mas, Via Meucci, 83 - 20128 Milano - Tel. 02 27225. Sito www.mas.it

Roma

MTA - Musical Theatre Academy

Anno di nascita - 1999. Questa scuola ha anche un distaccamento a Paternò (Catania) e organizza *stages* a Falconara Marittima (Ancona), Reggio Emilia e in altre località.

Direzione artistica - Manna Francesconi e Marco D. Bellucci.

Durata dei corsi - 2 anni.

Modalità di ammissione - Il corso è rivolto a tutti i maggiorenni che vogliono fare del musical la loro professione (e la loro scelta di vita, come viene sottolineato) ed è a numero chiuso (circa 15 allievi). Per essere ammessi occorre superare un provino che si svolge tra settembre e ottobre su prenotazione presso la segreteria della scuola, o tramite il sito Internet. Per questa prova occorre presentare un brano cantato, uno recitato e una breve coreografia.

Impegno - La Mta propone una formula di studio che permette di creare un percorso su misura per ciascuno: un corso strutturato in base a una serie di esami, praticamente un corso di laurea. Le lezioni iniziano a novembre di ogni anno e si svolgono dal lunedì al venerdì dalle 10 alle 14,30. Il passaggio dal primo al secondo anno è subordinato al superamento di un esame e ogni allievo dovrà sostenere 20 esami prima di procedere alla messa in scena dello spettacolo finale, da considerarsi come una tesi di laurea.

Materie di insegnamento - Le principali sono: recitazione, canto, danza classica e jazz, storia e cultura del musical. Il percorso di studi del I anno prevede un viaggio di studio a Londra, compreso nel costo.

Costi - 1800 per il I anno, 1950 per il II anno.

Info - Mta, Viale Etiopia, 8 - Roma - tel. 06 86322651 - 347 2982783.

Ass. Tersicore, via Vincenzo Monti, 27 - 950947 Paternò (Ct) - tel. 095.7977350 - Sito www.musicaltheatreacademy.org

LIM - Laboratorio IALS Musical

Anno di nascita - 2003, da una costola dell'Istituto di Addestramento dei Lavoratori dello Spettacolo.

Direzione artistica e musicale - Cesare Vangeli e Rossana Casale.

Durata dei corsi - 9 mesi, per un impegno di 20 ore settimanali.



Modalità di ammissione - È necessario superare un'audizione che valuti le attitudini dei candidati.

Materie di insegnamento - Le principali sono: canto e interpretazione vocale nel musical, dizione e fonetica, recitazione e regia, tecnica vocale, storia del musical, vari stili di danza.

Costi - Il costo annuo della scuola si aggira intorno ai 2200 euro.

Info - Tel. 393 8535916 - 349 7567736 - 347 6749219, Sito www.compagniarisata.it



Accademia Exitus

Anno di nascita - 2003.

Direzione artistica - Carmen Villani.

Durata dei corsi - Triennale, per 8 mesi l'anno e fino a un massimo di 50 ore settimanali (anche se esiste la possibilità di iscriversi ai corsi di una singola materia).

Modalità di ammissione - Questa scuola è aperta anche ai giovani,

addirittura dai 12 anni in poi. Ai principianti assoluti non è richiesto un test di ammissione. Coloro che già hanno una certa dimestichezza con le discipline del musical, invece, possono essere ammessi direttamente al secondo o addirittura al terzo anno ma devono essere preventivamente sottoposti ad una prova.

Materie di insegnamento - Le principali sono canto, recitazione e danza.

Costi - Variano da 2.000 a 4.000 euro l'anno, a seconda del numero di ore frequentate.

Info - Tel. 06 9056686 - 333 6960632. Sito <http://www.accademiaexitus.it/Corsi/informazioni.htm>

E inoltre...

Arteinscena (Prato)

Questo laboratorio di musical si tiene presso il Teatro Politeama Pratese da 5 anni. La direzione artistica è affidata a Simona Marchini e il corpo insegnante è diretto da Franco Miseria. È organizzato in forma di stages: 2 fine settimana al mese, da novembre a maggio. Gli allievi, tra i 14 e i 35 anni, devono superare un'audizione che si tiene normalmente in ottobre; e, a termine corso, i migliori possono usufruire anche di una borsa di studio.

Info - Tel. 0574 603758. Sito www.politeamapratense.com
C.S.M. (Roma)

Il nome di Franco Miseria compare anche a capo di questa scuola di danza, canto e recitazione, che non sembra presentarsi tanto come un corso organico quanto come una struttura all'interno della quale ognuno può scegliersi le materie di studio che preferisce.

Info - Tel- 06 51963975. Sito www.centrostudimusical.com

Corso di avviamento al musical (Lucca)

Organizzato dall'Associazione RockOpera, attualmente in svolgimento (con termine ad aprile 2004), questo corso è a numero chiuso e della durata complessiva di 200 ore, suddivise in 3 incontri settimanali. Alcuni docenti sono in comune con la scuola MTA di Roma.

Info - Tel. 0583 858359. Sito <http://www.rockopera.it/formazione/index.htm>

Scuola di Musical (Torrita di Siena)

È un corso biennale, che si svolge da ottobre a maggio, rivolto a giovani e giovanissimi. Si pone soprattutto come esperienza «formativa, educativa e socializzante»; in ogni caso affronta tutte le discipline necessarie alla creazione di un vero performer.

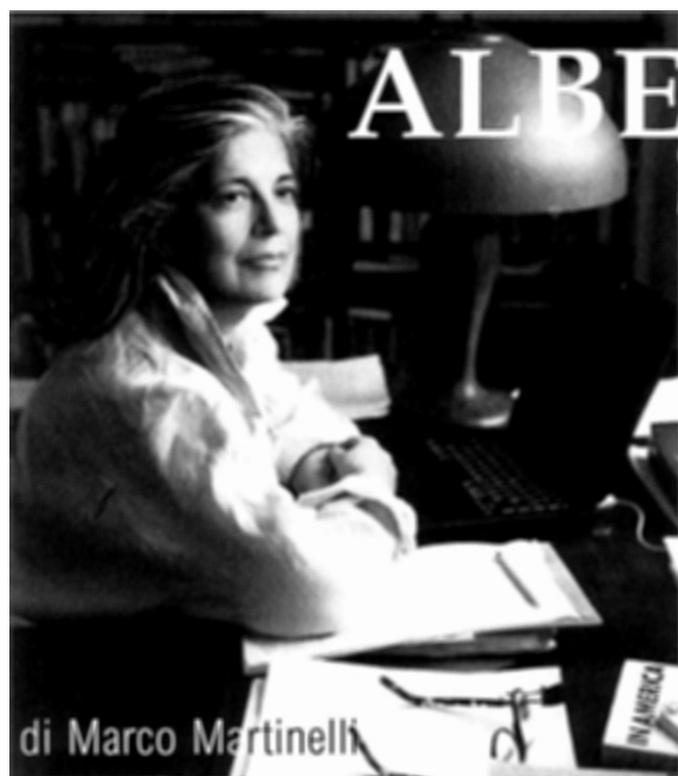
Info - Tel. 0577 687091. Sito www.teatrogiovanitorrita.it

Laboratorio Musical (Roma)

Si svolge presso una Scuola Popolare di musica, "Neuma". Il programma prevede corsi in varie discipline e anche la possibilità di accedere ai laboratori di musica di insieme della scuola.

Info - Neuma. Via Genzano, 10 - 00179 Roma - Tel. 06 78348180. Sito www.neuma.org





Sistantanee di un amore

Tutti devono venire a vedere questo meraviglioso canto in dialetto romagnolo!».

2. New York, marzo 2001.

Susan è stata di parola, le quattro serate al Kitchen fanno il tutto esaurito. Susan viene sempre, all'ultima replica davanti al mio sguardo interrogativo mi precede: «Stasera voglio stare in prima fila, voglio vedere le corde vocali di Ermanna!». Dopo lo spettacolo ci regala una copia del suo *In America*, appena tradotto da Dilonardo. È un grande romanzo, con un respiro ottocentesco e un'acutezza tutta contemporanea: al centro la figura potente di un'attrice europea, attorno l'America "in costruzione" del XIX secolo, descritta dall'autrice con sguardo insieme crudele e amorosamente partecipe. Dentro ci sono le passioni per l'arte e la società che hanno segnato la vita di Susan, entrambe sensate solo quando si caricano di segni utopici, "palimenti" che ci rendono preziosa la sua figura di intellettuale indomita d'altri tempi, ergo "contemporanea". La invitiamo a Ravenna, in dicembre festeggeremo le 100 repliche dei *Polacchi*.

3. Ravenna, dicembre 2001.

Le Twin Towers sono crollate l'11 settembre. Un editoriale di Susan sul *New York Times*, in cui è stata tra i pochi a domandarsi subito "perché", l'ha fatta diventare in fretta un nemico della patria, lei, icona della sinistra radicale fin dalla metà degli anni '60, considerata «la più intelligente donna d'America». A Ravenna l'accogliamo leggendo in un Teatro Rasi colmo di spettatori alcune pagine di *In America*, poi fioccano inevitabili le domande sulla "politica imperiale" degli Stati Uniti: sono domande a cui Susan risponde da mesi, preferisce parlare d'arte. Passiamo una notte intera al ristorante a farci raccontare dei suoi incontri fatali con il teatro e il cinema, Peter Brook, Grotowski, Godard: lo sguardo di Susan è quello dei suoi libri, voracemente curioso, interrogativo e critico allo stesso tempo. La sera dopo, centesima replica de *I Polacchi* e poi festa all'Ardis Hall, la sede dei Fanny & Alexander, gremita di giovani come prima ne era gremito il Rasi. Susan si diverte molto alla farsa ubuesca, e rimane colpita dalla continuità tra quel che ha visto sul palco e la festa successiva, «da un teatro - dice - che non si limita agli spettacoli, ma crea mondo attorno a sé». Ricordo la grazia dei suoi 70 anni, mentre danza con fiera energia in mezzo a tanti "palotini", in quel capannone industriale alla periferia di Ravenna. ■

Susan Sontag è morta il 28 dicembre a New York all'età di 71 anni. Era da tempo malata di leucemia. Autrice di saggi e sceneggiature cinematografiche, romanzi e pièces teatrali (Alice a letto nel 1993 e Donna del mare nel 1997), è stata anche regista di film e spettacoli (Come tu mi vuoi, con Adriana Asti, nel 1980, e Aspettando Godot, a Sarajevo, nel 1993), oltre che acuta commentatrice delle problematiche contemporanee e impegnata politicamente in difesa dei diritti umani. Poche e assolute le sue "passioni teatrali", da Peter Brook a Grotowski, l'ultima delle quali per il Teatro delle Albe di Ravenna (Hystrio 2, 2002). A Marco Martinelli, autore e regista del gruppo, abbiamo chiesto di ricordarla.

1. Bari, novembre 2000.

Siamo al Kismet con *L'isola di Alcina*. Alla fine dello spettacolo Carlo Bruni irrompe in camerino e ci trascina fuori: «Devo presentarvi una persona!». Ermanna protesta, è in sottoveste e ancora truccata. Ad aspettarci una signora imponente, dallo sguardo elettrico, e un giovane dai riccioli scuri e gli occhi malinconici. La signora comincia a fare complimenti spropositati in inglese, noi sorridiamo imbarazzati, ringraziamo, ancora non l'abbiamo riconosciuta. Quando Bruni ci informa: «Vi presento Susan Sontag e il suo traduttore Paolo Dilonardo», restiamo come tramortiti: nessuno ci aveva avvisato. Non facciamo in tempo a riprenderci che Susan ci travolge raccontandoci le emozioni "assolute" che le ha regalato lo spettacolo. Mentre parla, mi torna a mente il saggio *Sulla fotografia*, di come l'abbiamo minuziosamente, pagina dopo pagina, studiato. Il caso vuole che nel marzo 2001 saremo, sempre con *l'Alcina*, al Kitchen di New York: «È dietro casa mia! - dice sorridente Susan - fatemi sapere le date e io vi farò pubblicità.

da Parigi



Tre sorelle nel vortice della solitudine

Nella capitale francese portano una ventata d'umanesimo teatrale il Cechov tragico e leggero del grande maestro russo Petr Fomenko recitato dalla sua straordinaria compagnia e *Pessah* di Laura Forti, testo che racconta, intrecciando con scrittura felice grande storia e storia privata, la cena di una famiglia il giorno della Pasqua ebraica - E al Théâtre du Rond-Point, nuova dimora degli autori contemporanei, un'interessante *Dis à ma fille que je pars en voyage* della drammaturga Denise Chalem.

di Carlotta Clerici

Il primo era uno degli eventi più attesi dell'apertura di stagione, il secondo è stata una delle più belle sorprese: mi riferisco a due spettacoli che hanno illuminato l'autunno teatrale parigino, la regia di Fomenko delle *Tre sorelle*, e *Pessah* di Laura Forti, con la regia di Lukas Hemleb. Il maestro russo è di casa a Parigi: dopo avere presentato *Lupi e pecore* di Ostrovskij e *Guerra e Pace* di Tolstoj nell'ambito del Festival d'Automne, la scorsa stagione Fomenko è stato invitato alla Comédie Française per mettervi in scena *La foresta* di Ostrovskij. *Le tre sorelle* (al Théâtre National de Chaillot) segna un incontro magico. L'interpretazione di Fomenko del capolavoro cechoviano è apertamente tragica, ma è un tragico particolare, il suo, un tragico dettato dall'insostenibile leggerezza dell'essere. In una scenografia solida e ombrosa - un'ossatura di metallo grigio ospita dei vecchi mobili scuri, pesante gabbia terrestre che trattiene, imprigiona, ancora - i personaggi sembrano volare, lievi, inconsistenti, velocissimi, in movimento perpetuo, corrono, parlano, corrono, non si fermano mai. Quando si è animati dalla disperazione, fermarsi e guardarsi in faccia, guardarsi dentro, ascoltare il silenzio, è troppo pericoloso. Tutto scorre rapido, le quattro ore di spettacolo sono un lampo, tutto passa in un soffio e senza lasciare tracce apparenti. Così è la vita, fuggevole e effimera, se non vana. Una visione del mondo già chiaramente percepibile nei precedenti spettacoli, ma che raggio la compiutezza con questo meraviglioso Cechov costantemente sul bordo della tragedia, sul bordo delle lacrime. Si vedono, le lacrime, negli occhi degli attori (delle tre luminose protagoniste, soprattutto: le due gemelle Ksenia e Polina Kutepova, Irina e Masha, e Galina Tunina, Olga) sono lucidi, gli occhi, tutti gli occhi, ma le lacrime non scendono, o se per accidente accade ci si riprende subito e ci si rituffa nel *tourbillon* - condannati, tutti, alla medesima irrequietezza, a un'insoddisfazione che infrange i confini di un paese, di una condizione, di un'epoca per assumere contorni metafisici. E condannati, tutti, alla medesima solitudine: se ci si incontra, è solo per un fuggevole istante, è per poi lasciarsi; se ci si parla, è per non ascoltarsi, o per non capirsi. Quello tra Fomenko e i suoi attori, invece, è un vero incontro segnato da una comprensione profonda: in ogni gesto, in ogni parola, in ogni dettaglio, in ogni nota della mirabile orchestrazione delle scene di gruppo si avverte la profondità e la finezza di un lavoro comune di lunghissima data (le prove delle *Tre sorelle* sono iniziate nel 2003, ma il lavoro d'*équipe* molto prima). Si sente, nella costruzione dei personaggi e dei loro rapporti, una precisione estrema assimilata al punto di potersi trasformare in libertà, dando vita a degli autentici esseri umani.

Che cosa significa identità ebraica?

Gli stessi essere umani che (pur nella grande diversità dei due spettacoli) ritroviamo in *Pessah*, meritato successo della stagione, al Théâtre de la Ville-Abesses. Il testo di Laura Forti mette in scena una cena di famiglia (la madre, le due figlie e il figlio) la sera della Pasqua ebraica. In realtà, il vero motivo

della riunione è un compleanno (del nipote, che non arriverà mai). Compleanno che cade, per puro caso, il giorno di Pessah. Ma qual è, ormai, il valore di questa festività? Per la madre - che ha voluto allevare i figli nella religione cattolica del marito «per proteggerli» - il rito ha più che altro il sapore di una ricerca del passato, della tradizione, dell'infanzia. E per i figli cosa significa l'identità ebraica? Qualcosa con cui ciascuno è costretto a fare i conti, cercando come può di costruirsi la sua, di identità. Riacciandosi spasmodicamente alle proprie radici come Betta, o rifiutandole come Nora e Giorgio. Cercando di dare un senso alla propria esistenza, o cercando di sopravvivere. Una delle grandi qualità di *Pessah* è la tessitura di sottili rapporti tra grande storia e storia privata, tra problematica politica e problematica esistenziale. Nel corso della cena le

fratture affiorano, i drammi e i conflitti esplodono. I quattro protagonisti sono quattro creature ferite e sofferenti, alle prese con la difficoltà di vivere. Difficoltà di vivere che è di tutti, che è universale. Ma che, nel caso specifico, è acuita dalla tragedia passata, vissuta dalla madre nella propria carne, trasmessa ai figli nel loro animo. Senza determinismi facili e sbrigativi, Laura Forti riesce a evocare il peso dell'Olocausto non solo sulla prima generazione, ma sulla seconda (e sulla terza, perché non vi è estraneo il malessere del nipote assente). Con una scrittura quotidiana precisa, sicura, violenta e fintecciata di un umorismo rivelatore (perfettamente resa in francese dalla traduzione di Caroline Chaniolleau), l'autrice fruga negli animi umani per lasciarne scaturire la ricchezza. Lukas Hemleb, quarantacinquenne regista tedesco, francese d'ado-

zione, ha l'intelligenza di assecondarne il percorso, con una regia che rifugge gli effetti per mettere in primo piano gli attori, e che non ha paura di rivendicare un impianto realista. Il contrasto tra la quotidianità delle azioni e del contesto e l'enormità della posta in gioco è folgorante, l'interpretazione dei quattro splendidi attori (Annie Perret, Caroline Chaniolleau, Mila Savic e Laurent Manzon) costantemente tesa alla ricerca di una verità, di una giustizia delle sensazioni e dei sentimenti capace di restituirci quel qualcosa di nebuloso, complesso e contraddittorio

che è l'essere umano - fuggendo le caricature, le figure astratte ben definite a due dimensioni, i portaparola ideologici. In un teatro a dominante formalista, invaso dalle nuove tecnologie come quello francese, questa ventata di "umanesimo teatrale" è salutare. E un altro spettacolo merita di essere citato, sempre su questa linea: *Dis à ma fille que je pars en voyage* della drammaturga Denise Chalem, che ne ha curato anche la regia, in scena al Théâtre du Rond-Point, nuova dimora degli autori contemporanei da quando ne ha preso le redini Jean-Michel Ribes. È la storia dell'amicizia improbabile tra due donne molto diverse (Elisabeth Vitali e Christine Murillo) ma riunite dallo stesso destino, nella stessa cella penitenziaria. Il loro rapporto si costruisce a singhiozzi, nel tempo dilatato della prigionia. Il dramma di ciascuna affiora poco a poco, dai

gesti ripetitivi della vita quotidiana dietro le sbarre. Senza mai cadere nella facile trappola dei luoghi comuni, Denise Chalem offre uno spaccato di vita duro, intenso, carico di pietà e di solidarietà umana. Anche questo, un teatro che cerca la propria ragione di essere e la propria poesia scandagliando la realtà, senza deformarla. ■

In apertura le Tre sorelle secondo Fomertko; a sin., un'immagine da *Pessah* di Laura Forti e, in basso, una scena da *Dis à ma fille* di Denise Chalem.





In questa cittadina non molto lontana da Bratislava, si svolge un festival di grande interesse che a spettacoli polacchi, cechi, ungheresi, rumeni, russi affianca produzioni occidentali: un cartellone di qualità che predilige testi contemporanei o riletture audaci dei classici e alla cui stesura contribuisce una commissione internazionale di selezione

ponte teatrale fra est e ovest

di Massimo Marino

Se volete avere un'idea di cosa succede in teatro nell'Europa centro-orientale, il festival di Nitra è un appuntamento da non perdere. Si svolge, all'inizio dell'autunno, in una cittadina universitaria di circa centomila abitanti, in Slovacchia, a centro chilometri a est di Bratislava, a nord di Budapest, proprio nel cuore del continente. Cerca di fare da ponte fra est e ovest, fra il panorama internazionale e la produzione nazionale. Spettacoli slovacchi, cechi, russi, polacchi, ungheresi, rumeni si sono affiancati, nell'ultima edizione, a produzioni tedesche, francesi e spagnole, di teatro ma anche di danza, con una sezione off dedicata alle forze più giovani della scena nazionale. La garanzia della qualità è data da una commissione internazionale di selezione. Giornalisti, critici, studiosi consigliano il meglio della produzione dei vari paesi: la direttrice Darina Kárová e i suoi collaboratori visionano poi direttamente gli spettacoli che ritengono più interessanti. Così si forma un cartellone che spazia dalla rivisitazione di classici alla nuova drammaturgia a esperienze radicali di danza. Questo festival cerca di interrogarsi profondamente, con spettacoli basati principalmente su testi contemporanei, su temi quali la globalizzazione, la perdita delle radici, le tradizioni che svaniscono in nuove, incerte identità, confrontandosi con un passato che risulta a volte cancellato, che a volte si preferisce rimuovere o negare perché

ricorda tempi di oppressione. Oppure cerca di rileggere i classici, con spiriti e forme d'oggi. Una notevole sezione è dedicata al teatro slovacco. Se gli autori qualche anno fa si interrogavano sui travagli del post-comunismo, sul passaggio a un altro mondo desiderato e forse temuto, oggi qualcosa sembra spento. I teatri allestiscono lavori stranieri, tedeschi, polacchi, europei e americani. L'umorismo corrosivo mitteleuropeo a volte si perde in spettacoli gradevoli ma poco graffianti, come *Noite araba* del tedesco Roland Schimmelpfening, messo in scena dal Teatro Nazionale Slovacco e vincitore di molti premi assegnati da una giuria formata dai principali critici. Lo sguardo oltre frontiera rivela paesi in cerca di se stessi, preoccupati di ridefinirsi, proiettati a trovare una collocazione in una nuova Europa. Una storia tradizionale ottocentesca è invece *Eva (Gadzina Roba)*, spostata dal Divadlo Na Zbradlí di Praga in una provincia d'oggi abbastanza americanizzata. La vicenda racconta di amore, di desiderio femminile in lotta contro il pregiudizio, in una società antica travestita dalla regia sotto sembianze di tempi vicini ai nostri.

Sogni nel sottoscala

Interamente slovacco è *L'Europa centrale ti ama* del Teatro SKRAT di Bratislava, un gruppo indipendente nato dalle ceneri del Teatro Stoka, uno dei protagonisti del rinnovamento degli anni del cambiamento, una compagnia che metteva in gioco con l'improvvisazione la professionalità di attori di rigorosa formazio-

ne. Il lavoro, una creazione collettiva nata in palcoscenico, è ambientato in un sottoscala fatiscante, dove una coppia trascina in ciabatte sogni di una vita diversa. Il piano di sopra della casa è stato significativamente affittato a stranieri. Il marito vuole concorrere come "Europeo dell'anno", mentre la moglie canta canzoni balcaniche. Il tran tran, ricco di spunti di comicità amara, mette in piazza gli stereotipi del confronto fra est e ovest, rivelando un paese "venduto" o "in vendita". Un'accelerazione viene introdotta nella stanca vicenda familiare dalla visita di un amico di gioventù, emigrato in Austria. Costui, dopo aver assistito a un filmino sulle bellezze della Slovacchia, propone alla donna di fuggire con lui, nel mondo ricco. Ma i suoi incanti non hanno successo. La coppia rimarrà nello scantinato, consolandosi con filmini porno e con discussioni sulla vita, la morte, i difetti dei francesi, chiedendosi perché tutto il mondo sia schifoso. Un'acre metafora di una condizione vissuta come limbo in un mondo completamente disincantato e all'incanto. Nel festival si è vista un'edizione di *Combattimento di negro contro cani* di Bernard-Marie Koltès, allestita dalla Volksbühne di Berlino con la regia di Dimitër Gotscheff, bulgaro di origine, un assaggio della nuova danza francese, presentato da Skalen di Marsiglia, e l'acre e coinvolgente *Ronald, il pagliaccio di McDonald's*, dell'argentino Rodrigo Garcia, astro di caratura europea del nuovo teatro spagnolo. Vengono dall'est le altre presenze, capaci di suscitare profondo interesse sia che gli spettacoli risultino più o meno riusciti. *Oxygen*, del russo Ivan Vyrypaev, è un rap a perduto che racconta, sulla struttura dei dieci comandamenti, notti di degrado metropolitano, di amore, ubriachezza, abbandono, omicidio, alla ricerca della felicità e della giustizia in città dominato dal male, dalla miseria, da scontri sociali, razziali, religiosi. Il testo, duro e incisivo, è smitragliato sugli spettatori dallo stesso autore e da un'altra interprete. I due non riescono, però, a creare completamente un effetto di shock e di violenza, conservando posture troppo "pulite", sostanzialmente accademiche. Deflagrante è invece l'impatto di un *Gabbiano* di Cechov, che gli ungheresi di Krétakör rendono ferocemente contemporaneo (ne ha parlato diffusamente Dóra Várnai nel numero 3-2004 di *Hystrio*). Attori giovani, in abiti da mercatino dell'usato, a stretto contatto del pubblico, su semplici sedie in un salone. Una recitazione intima, sofferta, di una storia di aspirazioni fallite, di tradimenti, che vive di micromovimenti, di intensità, di abbandoni, di umorismo svagato, di sottile violenza, di crolli improvvisi e devastanti. Il

regista Árpád Schilling, noto da noi per alcune prove di diversa riuscita, qui riesce a rendere palpitante, contemporaneo, necessario, nuovo un testo tante volte ascoltato. Le parole si trasformano in sussurri, in schiaffi, in risate di sconfitta che ci toccano fino in fondo.

Cechov vitale e kitsch

Altro Cechov, altre emozioni, con la regia di Radu Afrim, trentasettonne rumeno emergente alla ribalta internazionale. *Le tre sorelle* sono sintetizzate in un'opera kitsch, vitalissima, che si svolge intorno a un lungo tavolo da pranzo o a un letto troppo piccolo per contenere l'affollarsi dei personaggi. Irina indossa una maglietta con la scritta «I love Moscow»; Mascia è una scura femmina fatale in tuta mimetica, centro di attrazione sessuale di una provincia dove l'apparenza nasconde torbidi pensieri. Un microcosmo giudicato da lontano dallo sguardo assente della serva, dagli occhi stralunati di clown del dottore. Le betulle sono smaterializzate in proiezioni di colori acidi in una finestra sullo sfondo. Il tempo va avanti, stanco, per fermarsi all'improvviso con il lancio di un orologio, che si frantuma. Le azioni, le aspirazioni, sono esasperate, fino all'autoparodia, immobilizzate nella foto ricordo mal riuscita di un gruppo che in ogni momento si sfalda. Gli attori danzano, compongono e disfano figurazioni più che parlare, evocando del testo l'atmosfera, trasformandolo in un quotidiano girone infernale. Incombe una minaccia esterna sulla scena piena di foto scolpite in bottiglia. Fino al finale terribile: le tre sorelle, abbandonate dalla protezione dei soldati, sole, inforcano maschere antigas che le mutano in animali, in una danza di paura, senza difesa, senza più aria. Un'ulteriore profezia dell'ansia di un salto nel vuoto epocale, che scorre come cifra neppure tanto segreta in molti di questi spettacoli. E il vuoto contamina i tempi, le reazioni, il gioco degli attori in *Innocenza* di Dora Loher, ancora una pièce tedesca, allestita con la regia di Paweł Mickiewicz dallo storico Stary Teatr di Cracovia, quello di Wajda e Lupa. Un vuoto che emerge da dialoghi rallentati fino all'esasperazione, fra container sui quali baluginano le immagini di città o di strade intasate, che avanzano per rivelare interni dove le persone ormai somigliano a maschere fisse, con segni di immigrazioni dai solo da camicie fiorate che richiamano un'Africa a buon mercato. Le parole sembrano paralizzare chi le pronuncia nel momento stesso in cui vengono emesse, i gesti esaurire le energie appena compiuti. I pensieri pesano come lastre di marmo. In questo mondo si ammazza, si muore, si casca dal dolore, si consuma una vita quotidiana abbruttente, si tratta gli altri con crudele indifferenza. Tutto è tormento o assenza, distanza, lontananza, meccanismo ordito dal caso, quasi per distrazione. Gli attori danno vita a manichini kantoriani con sogni piccoli come il desiderio di un hotel con massaggio personalizzato. Le emozioni sono rassegnate, come perfino il suicidio. Gli atti si replicano come implacabile condanna di personaggi bloccati nell'impossibilità di revocare un tempo da cui non si riesce a evadere. Il dolore, l'inutilità non si scioglie: non c'è salvezza, ma saturazione infinita in questo ritmo volutamente abbassato, dilatato fino agli estremi della sopportabilità, avvinto in iterazioni che non riescono a trovare, mai, uno scatto, un respiro diverso. ■

In apertura, una scena da *L'Europa Centrale* a cura del Teatro SXRAT di Bratislava; a lato una scena di *Le tre sorelle* di Cechov, regia di Radu Afrim





Sacchi di rifiuto

Nati dieci anni fa all'interno dell'università di Pisa in piena occupazione,

il gruppo ha da subito una natura contestatrice che riversa in una rilettura parodistica dei classici del teatro. I loro primi spettacoli sono caratterizzati da un taglio farsesco, da un

ritmo indavolato, da personaggi "fissi" che, in parte, riflettono tratti autobiografici. Dopo una fase in cui viene privilegiato il rapporto con i luoghi della propria città, con *Orfeo, il respiro* del 2002, si avvia una nuova

ricerca stilistica che, pur non rinnegando il comico, si avvicina al tragico

di Concetta D'Angeli

Sacchi di Sabbia nascono a Pisa tra il 1994 e il '95. Sono anni duri: al breve sogno di pace, inaugurato dalla caduta del muro di Berlino (1989), si sostituiscono conflitti rabbiosi in Medio Oriente, esplosi in una reazione a catena inarrestabile - non se ne vede ancora la fine. In Italia si forma il primo governo Berlusconi. Bush senior scatena la Prima Guerra del Golfo (brutta faccenda quando ci si trova costretti, per indicare gli eventi storici, a usare la progressione dei numeri ordinali: l'esperienza non ci dissuade dal ripetere i soliti errori). Una speranza, invece, accenna a formarsi intorno al Nobel per la Pace, conferito nel '94, a pari merito, a Arafat, Peres e Rabin; pochi mesi dopo Rabin viene ammazzato e la speranza è affogata, in Palestina, da fiumi di sangue. Anni, quelli, in cui si aprono conti nuovi, politici, economici, mai più chiusi. Ancora e ancora le azioni violente della storia cancellano ideali dignità fiducia attese; e ancora suonano adeguate le parole di Dietrich Bonhoeffer che, per eliminare l'orrore hitleriano, rinunciò al sogno pacifista, e non vi riuscì, travolto dal suo tentativo disperato: «Le azioni hanno un

loro peso massimo. Esse passano sopra, senza profferir parola, a tutto ciò che è più debole di loro: lo abbattano e lo calpestando. Anche la critica e le denigrazioni meschine sono stritolate dalla loro potenza. Questa è la legge immanente dell'azione». Nulla può dunque contrapporsi all'azione prevaricante della storia? Proprio in quegli anni sconsolati si formano i Sacchi di Sabbia, a Pisa, città universitaria, mentre i Collettivi studenteschi occupano le Facoltà e l'Arno minaccia di straripare... Dice adesso Giovanni Guerrieri, regista della compagnia e drammaturgo sui generis, maremmano ironico di poche parole: «Il bisogno di sacchi di sabbia si faceva generalmente sentire». Sacchi di sabbia per difendersi. Per arginare qualunque alluvione. Per raccogliere rifiuti, opposizioni, memorie. Per resistere. «Le bocche dei sacchi vengono chiuse con delle corde, dopo che sono stati riempiti di materiali, spesso incoerenti». Poi, quando serve, le bocche, vengono riaperte. La compagnia nasce all'interno dell'università e ne esprime

l'anima contestatrice (uno spettacolo dei Sacchi nelle facoltà occupate era un atto politico), come pure il bisogno di teatro, così diffuso e frustrato nei ragazzi dei nostri atenei, e anche i riferimenti culturali, che accomunano la compagnia o il suo pubblico: i classici del fumetto, in particolare Andrea Pazienza (non per caso il primo spettacolo si intitola *Strisce*); il cinema, soprattutto quello comico, italiano e no (Totò, i Monty Python...); poco, pochissimo teatro, ma sorprendente per raffinatezza (Carmelo Bene, Carlo Cecchi), e preziosa marginalità (Enzo Moscato, conosciuto per ragioni geografiche: Enzo Illiano, attore della compagnia fin dalla fondazione, è di Napoli. La sua presenza autorizza i Sacchi a definirsi «un gruppo toscano-napoletano di Comici dell'Arte»). Il confronto con la tradizione avviene sul piano della drammaturgia, in modi scanzonati e parodici - non sarebbe improprio dirli goliardici - e con l'apprendimento scolastico dei classici teatrali, di pari

I SACCHI DI SABBIA. Il gruppo è composto da quattro membri (in ordine alfabetico: Gabriele Carli, Giulia Gallo, Giovanni Guerrieri, Enzo Illiano). Giovanni Guerrieri scrive i testi; appronta copioni riscritti per intero durante le prove. Esordiscono a Pisa nel 1994 con *Strisce*; proseguono con *Otello*, *il Moro di Venezia* (1995), *Riccardo III*, *Buckingham e a' malafemmena* (1996), *Don Giovanni* (1997): uno spettacolo l'anno. Acquistano visibilità e un pubblico affezionato, approdando a *Volterrateatro*, e al delizioso piccolo Teatro di Badi, gestito da Dario Marconcini. *Pauperis oratorium Christi*. Studio su un Faust qualunque (1998), è segnalato dal progetto Eti "Il debutto di Amleto" (aprile 2000, Pergola di Firenze): «Per la misurata ironia e l'equilibrio degli attori nella riappropriazione di un immaginario popolare in bilico tra sacro e profano». Nel giugno del 1999 il gruppo produce uno spettacolo itinerante: *Il Conte, lo Santo e il Musico*, dal quale nasce, per *Volterrateatro* 1999, *Il teatrino di San Ranieri, via crucis sulle imprese miracolose e comiche del Patrono di Pisa*. La popolarità locale del gruppo diventa solidissima, si ripete l'apprezzamento della critica nazionale (progetto Eti "Il debutto di Amleto", 2001). «a conferma di un'attitudine che coniuga presenza attoriale e drammaturgia di testo e di spazio, restituendo dignità e nuova linfa alla migliore tradizione del teatro di strada». Il filone del teatro itinerante continua con *Pellegrinaggi clandestini* (2000) e *Visioni* (2001) trovando un conclusivo momento di grazia (agosto 2001), con l'evento-spettacolo *Marmocchio*, ambientato in una cava di marmo sulle *Apuane* (partecipazione di Carlo Monni). Nel settembre comincia il progetto *Orfeo*: il primo studio è realizzato per il *Metropolitan Fringe Festival di Firenze*, il lavoro definitivo debutta al *Festival di Santarcangelo* 2002, ottenendo una nomination al *Premio Ubu* 2003, «per l'intreccio di ironia, storia e metafisica». Nel luglio 2003 va in scena la prima parte di *Tragos*. Nella sua completezza, lo spettacolo è presentato al *Festival di Santarcangelo* 2004. C. D'A.

passo con la loro dissacrazione comica. Il gruppo riscrive, degradandoli, i grandi testi del teatro occidentale, gioca col suo pubblico sulle lezioni universitarie, allude ridendo ai programmi d'esame... *Otello*, *il Moro di Venezia*; *Riccardo III*,

Buckingham e a malafemmena; *Don Giovanni*; *Pauperis Oratorium Christi*. Studio su un Faust qualunque... Sono gli spettacoli dei Sacchi "prima maniera": taglio comico-farsesco, ritmo indiolato, personaggi stereotipi che ricompaiono di spettacolo in spettacolo e, in parte, riflettono proprietà autobiografiche: Giovanni interpreta di solito soggetti nevrotici, autoironici, eleganti - e belli; Enzo è una macchietta napoletana furbastra, ingegnosa, sensuale, con improvvisi soprassalti di disperazione; Giulia Gallo, l'unica donna del gruppo, dotata di capacità trasformiste, appare aristocratica, algida, raffinata. La parola ha un ruolo centrale: parola assunta come contro-canto farsesco, come sberleffo goliardico, "alla Jarry" dice Giovanni, a favorire e



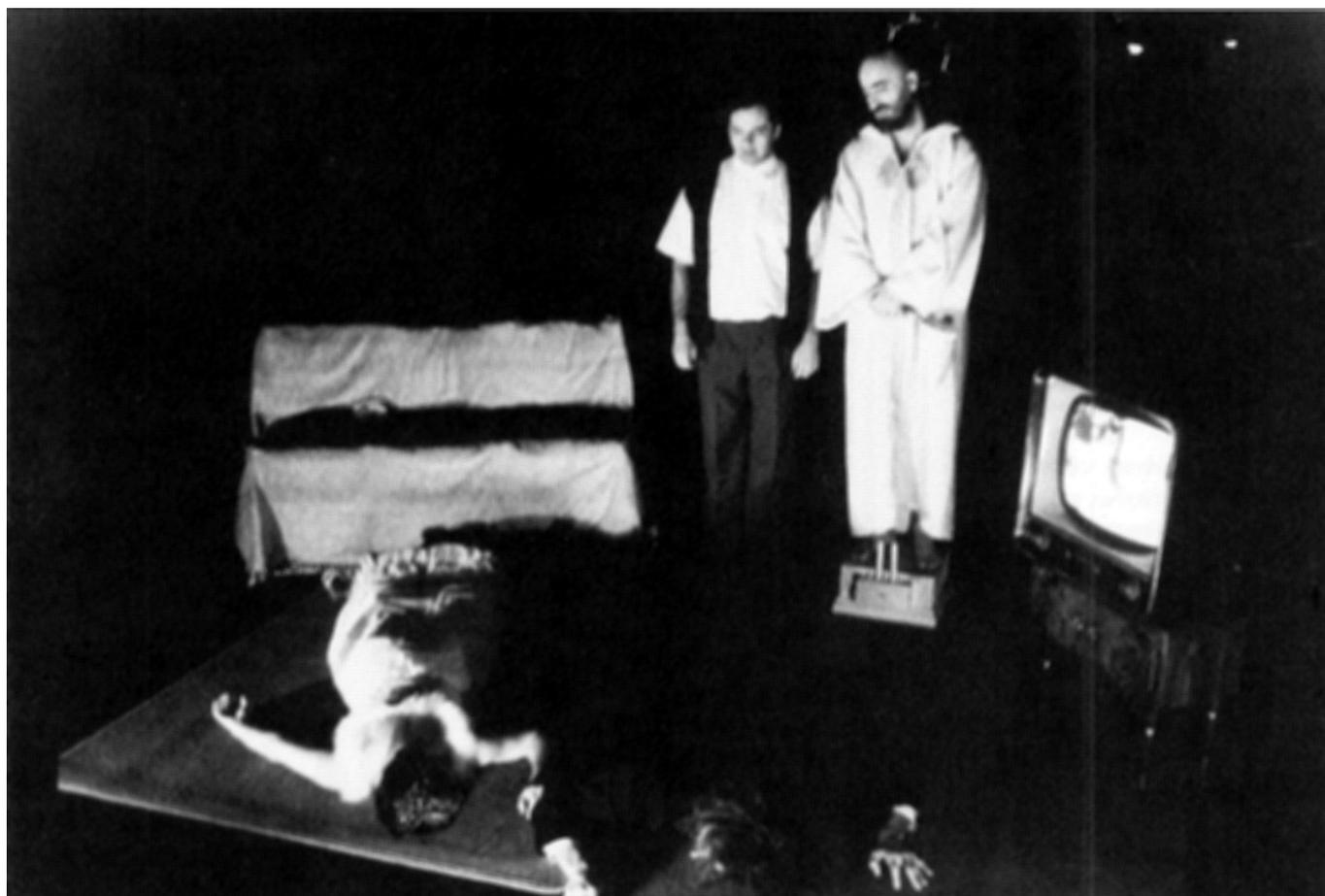
mediare la riappropriazione di una tradizione culturale che intimidisce. Costante è il ricorso al registro comico: sarà perché l'irrisione coagula il dissenso politico senza incupirlo; sarà perché il gioco con i testi sacri della drammaturgia occidentale alleggerisce quel che s'è imparato negli studi universitari; sarà perché a vent'anni piace divertirsi, anche con la politica, anche con la cultura. E, allora, i Sacchi erano giovani, giovani come il pubblico che fedelmente li amava.

Orfeo guida un nuovo cammino

La fase successiva mette fra parentesi il confronto drammaturgico con la tradizione teatrale, e, in primo piano, invece, il rapporto con spazi e luoghi. Nato fuori dall'ambiente teatrale, espressione di bisogni di socialità e di apertura che sono anche dichiarazioni politiche, il teatro dei Sacchi sciamana per la città, ne racconta la festa del patrono, poco raccomandabile santoladro (*Il teatrino di San Ranieri*); guida alla scoperta di monumenti e luoghi storici ignorati (*Il conte, lo Santo e il musico, Pellegrinaggi clandestini, Visioni*), raggiunge le cave di marmo delle vicine Apuane per collocarvi le avventure di un Pinocchio di pietra (*Marmocchio*). La scrittura dei testi mantiene l'originaria vocazione comica, e acquista un respiro epico - sia pure l'epica anonima dei diseredati e degli straccioni di tutti i tempi. Con *Orfeo*, il respiro avviene una svolta radicale, l'anno è il 2002. La necessità di resistere non s'è attenuata. In Italia il secondo governo Berlusconi, col suo andamento sciamannato e parolaio, spinge a fare, del rigore stilistico, una norma etica. L'attentato alle Twin Towers suggerisce riflessioni più e meno sensate sulla realtà e la finzione dello spettacolo, fornisce a Bush junior un alibi per la II Guerra del Golfo, allarga gli scenari dei conflitti e del terrorismo. I Sacchi di Sabbia incorporano il tragico e, raggiungendo la definitiva formazione, acquisiscono un quarto membro, Gabriele Carlì, che porta in dote al gruppo

una nota stralunata, metafisica leggerezza. *Orfeo*, dunque: e di colpo l'affanno della parola si sospende: sulla favola antica della poesia e della morte domina il silenzio, interrotto da pochi rumori, dal suono di una lamentazione ironica, funebre, da un'unica breve frase pronunciata dal protagonista. Il comico non scompare, ma è affidato ai gesti, ripetitivi, testardi, senz'anima; eppure capaci, nella loro ottusità animalesca, di spalancare le porte della conoscenza intellettuale - e dell'ispirazione artistica: il respiro, invano insegnato da Orfeo alla morente Euridice-bambina, è, insieme, l'ana che alimenta la vita fisica, l'afflato misterioso, l'origine della poesia, la scansione equilibrata e ritmica dello spettacolo. Da *Orfeo*, i Sacchi avviano una rigorosa ricerca stilistica, che è individuazione di cadenze e misure musicali. Lo dimostra *Tragos* (Festival di Santarcangelo 2004): spettacolo tragico, come già il titolo denuncia ("tragos", il capro espiatorio degli antichi riti di purificazione, è la radice di "tragedia", il canto dei capri), non rinnega però la tradizione comica del gruppo e rivendica come suo proprio lo spazio dell'ambiguità; reintroduce la parola, usata a scopi poetici e ritmici, parallela a gesti sincroni puntigliosi. *Tragos* racconta dunque la conclusione rovinosa di qualunque idealizzazione, l'impossibilità di trovare un significato sia nel fato imposto dalla divinità, sia nella libera determinazione umana. Davanti a quattro personaggi persi nelle loro ossessioni (una coppia di nostalgici altezzosi in abito da sera; un santo smemorato che si ostina a proteggere un poveraccio desideroso di morire) due immagini opposte passano e ripassano su uno schermo televisivo: la danza felice di Ginger Rogers e Fred Astaire, che, privata del sonoro e ridotta a frammento, appare la balorda parodia di se stessa; e l'esplosione atomica, topos del terrore collettivo contemporaneo che, a funa di ripetersi, diventa spettacolo assurdo. Una storia di idiozia e di asprezze, quella di *Tragos*, una storia che non mima il caos ma lo rappresenta attraverso uno stile rigoroso, rispettando la scommessa dell'arte, mai dimentica di ridere. Con sobria misura, certo. ■

In apertura e in questa pag. due momenti dello spettacolo *Tragos*; nella pag. precedente una scena di *Orfeo*



un cartellone d'eccezione



Prime quattro tappe di una stagione ricca, coraggiosa e di respiro internazionale promossa dal Teatro Municipale - *A Tigers in the tea house* di Carolyn Carlson, sono seguiti *Tanzgeschichten* di Raimund Hoghe, la nuova versione di *Les portuses de mauvaises nouvelles* di Wim Vandekeybus e *Impromptus* di Sasha Waltz

di Andrea Nanni

Ha il sapore di un festival la nuova stagione di danza contemporanea del Teatro Comunale di Ferrara, scandita com'è da sette appuntamenti internazionali (tutte "prime visioni", quattro delle quali in esclusiva nazionale) e da due prime assolute firmate da coreografi italiani. L'eccezionalità e l'assunzione di rischio impliciti in un cartellone del genere - caso più unico che raro in un panorama che denuncia la persistente mancanza di

attenzione di gran parte dei nostri programmatori verso una disciplina che si è dimostrata non solo particolarmente vitale e coraggiosa ma anche capace di richiamare un pubblico folto (soprattutto giovane) e appassionato - risulta ancora più evidente alla luce del fatto che ben sei tra gli spettacoli in programma sono coprodotti dal teatro municipale ferrarese. Di questo impegno a sostenere attivamente la danza contemporanea, perseguito con costanza da circa un decennio, testimoniano largamente le prime quattro tappe della stagione 2004/05 - targate Carolyn Carlson, Raimund Hoghe, Wim Vandekeybus e Sasha Waltz - tutte realizzate con la partecipazione produttiva del Comunale tranne i *Tanzgeschichten* (*Racconti di danza*) di Hoghe. Già annoverata tra le grandi madri dell'"altra danza" della fine del secolo (appena) scorso, Carolyn Carlson ha inaugurato la stagione a Ferrara con *Tigers in the tea house* (*Tigri nella casa del tè*), un trio tutto al maschile in bilico tra Oriente e Occidente, protagonisti il cinese Zheng Wu, il giapponese Yutaka Takei e il coreano Won-Myeong Won, tutti provenienti dall'atelier parigino dell'artista. Conosciuta in Italia soprattutto per i suoi reiterati soggiorni veneziani (dal 1980 al 1985 è stata alla guida del Teatro Danza La Fenice mentre in anni più recenti ha diretto il settore Danza della Biennale) e per una vocazione pedagogica che ha lasciato forti tracce (con lei, o almeno anche con lei, si sono formati Caterina Sagna e Raffaella Giordano, Roberto Castello e Giorgio Rossi), la coreografa californiana torna per l'occasione su temi e stili ben noti ai suoi estimatori senza niente aggiungere al già detto. Le consuete evocazioni di una natura sempre più rarefatta - stoffe impalpabili sospese in volute aeree, piogge sottili e flessuose canne di bambù - esalano slucchevoli aromi *new age*, anche se per la Carlson non si tratta certo di un'adesione tardiva a trano di una moda quanto del non aver saputo mettersi al riparo da un processo di banalizzazione che non risparmia neanche la spiritualità. Le patinate luci wilsoniane, gli echi del mondo animale che attraversano la colonna sonora, le suggestioni etniche e gli astratti ngori distillati nello scarno impianto scenico confermano l'impressione di un estenuato procedere per contrapposizioni binario (il bianco e nero dei costumi)

Fabre all'Out Off di Milano

Trionfo della secrezione: dalle lacrime allo sperma

THE CRYING BODY, di Miet Martens. Regia, scene e coreografia di Jan Fabre. Luci di Harry Cole e Jan Fabre. Costumi di Daphne Kitschem e Jan Fabre. Con Annabelle Chambon, Cédric Charron, Els Deceukelier, Paolo Dos Santos, Ivana Jozic, Marija Stamenovic-Herranz Geert Vaes, Coraline Lamaison, Helmut Van Den Meerschaut. Prod. Troubleyn, Antwerp, BELGIO.

È imbarazzante riferire di *The crying body* perché Fabre è uno degli artisti *cult* del nostro tempo, uno di quegli evangelisti, come Bob Wilson, come Pina Bausch, che hanno diffuso la buona novella di un nuovo teatro. Da tempo l'ossessione di Fabre è il corpo umano che, nel bene e nel male, diventa il vero e solo protagonista sulla scena. L'obiettivo che si prefigge con *The crying body* è quello di sondare le barriere psichiche e fisiche dell'uomo attraverso le sue secrezioni. E Fabre ha deciso di farlo alla grande. Si comincia dalle lacrime, ma poi si passa al sudore, all'urina, allo sperma. Secrezioni frutto di reazioni cui il corpo si trova soggetto nel momento del riso e del dolore, quando l'ansia e l'angoscia lo afferrano. Quando si sente minacciato o è costretto a un duro sforzo, quando è preso dalle pulsioni erotiche. I casi sono illimitati. Come illimitata è la fantasia con cui Fabre ci illustra l'argomento. Non badando a limiti, pur di sbaragliare i benpensanti (categoria in via di estinzione) e di far contenta la sua vasta corte. Estremizzando cioè il gioco con il rischio di condurlo su terreni grotteschi. Come avviene in questo arazzo molto movimentato e però tramato con filo grosso. Attruffato e banale. Molti hanno letto in *The crying body* un'opera di denuncia. Contro la società, contro il nostro oggi, contro la crudeltà del vivere umano? Se lo è, il messaggio arriva confuso in un susseguirsi di sequenze le più diverse e mal saldate tra loro, durante le quali gli attori danzatori non cessano mai i loro bacchici movimenti. Come ad esempio nella scena finale di collettiva masturbazione, conclusasi con una serie di insulti al pubblico o a Dio, che dovrebbe essere il clou dello spettacolo. Sequenza non la più osé e nemmeno la più ridicola. La più inquietante legata alla figura del giovane prete, attanagliato da pulsioni sessuali per una giovane sposa in bianco, che confessandosi mette a nudo i peccati della carne. E che denudandosi combatte con il suo sesso, lo martirizza in cerca di una ridicola e angosciata repressione. Azioni che si alternano mentre, proiettato su un fondale, a far da controcanto, compare un volto femminile (quello di Els Deceukelier) che trasuda le più diverse emozioni. Piange lacrime grigie ma anche espone un sorriso ambiguo da Monna Lisa. Non basta. Fabre per ingentilire un pochino l'affresco, colloca in esso tre figurine, come le tre virtù teologali, che vagano per la scena. La donna che con una lunga pertica cerca di lacerare il cielo in cerca di un'arca purificatrice: ecco la fede. Il giovane folle che gira con la sua colorata bicicletta e sembra voglia scoprire sul viso dei suoi simili la banalità e l'assurdo (chissà forse anche la felicità: ecco la speranza) del gioco della vita. Infine, la grande dama in nero che, caritatevole, s'aggira con uno di quei sacchetti di plastica usati per il pesciolino comprato al Luna Park, e raccoglie con un cucchiaino le lacrime del prossimo. Quel prossimo che per novanta minuti tra pochi guizzi d'ironia e finta seriosità piange, suda, urina, sbava e sputa per dirci in fondo (se questo è il messaggio che Fabre vuole lanciarci) che l'uomo è un fragile nulla. Cosa risaputa. *Domenico Rigotti*

semplicistiche e riduttive rispetto alla complessità del reale. Proprio in questo scollamento dalla realtà si avverte la debolezza di un lavoro che si riscatta però nella dedizione con cui la coreografa si mette al servizio dei suoi interpreti, trovando un'evidente consonanza linguistica con il vocabolario spigoloso e sincopato del coreano, esaltando la distaccata androginità del giapponese e sostenendo la pacata pienezza del cinese, in un sapiente quanto prevedibile alternarsi di sinuose linee curve e di taglienti spezzate. A un'altra grande madre dell'«altra danza» si lega inevitabilmente il nome di Raimund Hoghe, dal 1980 al 1990 *dramaturg* di Pina Bausch a Wuppertal. Il segno lasciato da quella esperienza appare evidente in ogni aspetto di *Tanzgeschichten*: dalla colonna sonora, in cui si passa senza soluzione di continuità da Bobby Solo a Mahler o da Alberta Hunter a Cajkovskij, fino all'utilizzazione della parola per rivolgersi direttamente al pubblico, magari proprio per ricordare gli anni di lavoro con la Bausch e prendeme - ma solo verbalmente - le distanze. E se da un *dramaturg* non ci si aspettava una sintassi coreografica particolarmente ricca, quello che più delude di questi racconti di danza è la fragilità drammaturgica di una struttura articolata in maniera pedissequamente paratattica, priva di ritmo, scandita da chiuse al margine della pagina (l'eco appena percepibile del *Lago dei cigni* di Petipa) e da azioni che finiscono per implodere nonostante l'indubbia tenuta interpretativa di Ornella Balestra e Gerald St. Quanto al fatto che Hoghe mostri senza esibizionismi - ma anche senza apparente necessità - la grave malformazione fisica che gli deforma la schiena, si ha l'impressione che la consapevolezza della propria diversità faticosi a trovare un'autonoma consistenza al di là del dato biografico, come se la figura baconiana che ci mostra le spalle cercasse un lieto fine nello specchio armoniosamente simmetrico del giovanissimo Lorenzo De Brabandere, alter ego di giochi infantili tra cascatelle di chicchi di caffè. La nota dominante, insistita fino alla ridondanza, riguarda la solitudine esistenziale delle ombre che si aggirano, silenziosamente monologanti, sulla scena deserta; ma il risultato è convenzionale quanto il vagheggiamento di una purezza politicamente cometa ma scenicamente poco efficace. Niente sembra invece aver perso della sua energia, nonostante i quindici anni di vita, *Les porteuses de mauvaises nouvelles* di Wim Vandekeybus nella nuova versione realizzata con gli otto giovani danzatori della compagnia portoghese Instavel. La *pièce* del coreografo fiammingo ha quasi l'impatto di un piccolo classico, in cui non è difficile rintracciare alcuni elementi fondanti - anche a livello teorico - delle pratiche messe in atto nell'ambito delle arti performative nell'ultimo decennio. La scena - apparentemente vuota, in realtà segnata da un duplice rimando metateatrale - si delinea fin dall'inizio come spazio di congenita instabilità, luogo in cui non si può stare, metafora tellurica di un epicentro emotivo in cui si rischia continuamente e letteralmente di ritrovarsi senza terreno sotto i piedi. In prosce- nio, a fianco della grande pedana su cui si sviluppa la serrata partitura ritmica scandita dalle sonorità minimali

(eppure intrise di romanticismo) di Thierry De Mey, si trova un'altra pedana in miniatura - quasi una *mise en abîme* di sconcertante immediatezza - su cui pende una camicia ghiacciata che, debitamente scongelata a vista, verrà poi indossata da uno dei danzatori. Il riferimento non è all'*Amleto* di Nekrosius, com'è evidente dalle date, piuttosto si potrebbe ipotizzare una comune fonte di ispirazione in quell'arte concettuale che ha prediletto le materie prime - terra, legno, metallo, acqua, grasso animale (Joseph Beuys in testa) - come propri strumenti di espressione. L'atletismo estremo di questa scrittura fisica, in cui il sorprendente passaggio dall'orizzontalità alla verticalità appare funzionale a mantenere viva nel pubblico la percezione di uno stato di costante pericolo, non si esaurisce mai in un virtuosismo acrobatico, trovando la sua necessità in una struttura drammaturgica indubbiamente elementare ma di straordinaria compattezza. In questa ridda di salti nel vuoto - ma anche di racconti paradossali riversati sulle prime file di platea - si delinea infatti un paesaggio generazionale che suggerisce con pochi tratti una complessità di rapporti in cui non è difficile riconoscersi. Alla percezione della complessità dei rapporti - personali e amorosi, quando non dichiaratamente di coppia - si rivolge, ma con approccio programmaticamente frammentario, anche Sasha Waltz, che in *Les portuses de mauvaises nouvelles* si misura per la prima volta con «l'esperienza del fare danza su una musica». La musica in questione è quella di Schubert, con una selezione di *Impromptus* e di *Lieder* eseguiti dal vivo nel tentativo di ritrovare una dimensione cameristica dopo i grandi affreschi corali di *Körper* e *Insideout*, segnati da una tensione sociologica che qui cede il passo a una ricerca di intimità che, soprattutto nella prima parte della serata, trova una cifra di felice sospensione, in bilico tra danza pura (un intenso duetto maschile) e performance (una passeggiata con stivali di gomma sciaguattanti d'acqua). Da un certo punto in poi, però, finisce per avere la meglio un intimismo non sempre esente da effetti di maniera: dalle bagnanti con lunghe chiome che sferzano d'acqua il vuoto della scena (che lo scenografo Thomas Schenk trasforma in una lastra di ghiaccio spaccata e dalle superfici in pendenza) fino all'improvviso irrompere del colore a segnare i corpi di rosso e di nero in un rigurgito di espressionismo che manda in frantumi la delicata bellezza dell'iniziale esporsi in una fragilità che sembrava non chiedere risposte immediate. Riaffiorano così - soprattutto nel duetto finale, prima che il buio inghiotta la figura maschile che indietreggia tentemente con le spalle rivolte alla platea - i limiti di un linguaggio composito in cui non sempre i diversi ingredienti di partenza (ai già citati bisogna aggiungere almeno quello, sicuramente scontato nel caso di una coreografa tedesca, del teatro-danza,

anche se sempre più depurato dai residui del biografismo baudschiano) riescono a trovare un'elaborazione pienamente convincente. Ma proprio questa mancanza di compattezza nel risultato è forse il segno, dopo una trilogia di grande successo, della volontà di rimettersi in gioco in maniera radicale, evitando lo stereotipo estetico del «reagire al mondo del "tutto visivo" mostrando un palcoscenico nudo con corpi nudi», come la stessa Waltz ha dichiarato in una recente intervista. Nell'eterna dialettica tra processo e prodotto, *Impromptus* sembra indicare un momento di snodo, la necessità di una rigenerazione, quasi un preludio a nuovi percorsi in cui si annuncia centrale il rapporto con la musica, tanto che il prossimo impegno della coreografa e regista berlinese prevede l'allestimento del *Dido and Aeneas* di Henry Purcell. ■

Modena

Danza d'angelo caduto

QUANDO L'UOMO PRINCIPALE È UNA DONNA, assolo di danza per Lisbeth Gruwez. Regia e scene di Jan Fabre. Coreografia di Jan Fabre e Lisbeth Gruwez. Musica di Maarten Van Cauwenberghe. Costumi di Daphne Kitschen. Luci di Jan Fabre e Pierre Trach. Prod. Troubleyn, Anversa, in collaborazione con Théâtre de la Ville, Parigi, e deSingel, ANVERSA.

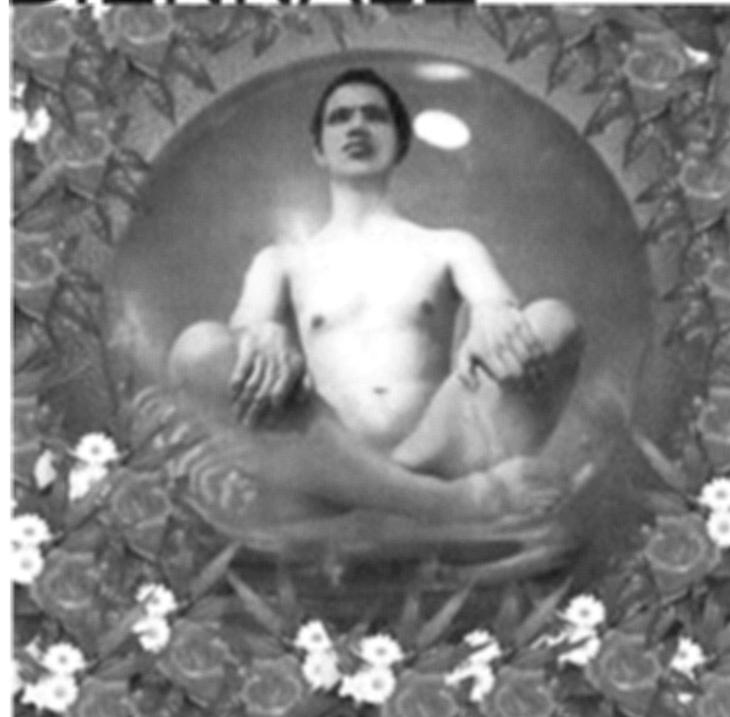
Tenta di volare e rotola sul terreno. Angelo e animale, uomo leggero e donna forte. Vuole sorbire un cocktail mentre una deliziosa canzonetta anni '60 diventa rombo di pale di incombenti elicotteri. Gioca con gli opposti il teatro di Jan Fabre, poeta, coreografo, regista, pittore fiammingo di Anversa, quarantasei anni e la fama di iconoclasta, di esploratore radicale delle strutture del tempo della rappresentazione, del corpo umano, delle ambiguità della figurazione. I suoi spettacoli, attraverso l'immersione nella materia, saggiano le soglie di una spiritualità contemporanea. In *Quando l'uomo principale è una donna*, presentato a Reggio Emilia e, per le vie dei festival, a Modena, vediamo una figura che "sembra" maschile. In realtà dichiara la simulazione: la bravissima danzatrice Lisbeth Gruwez esibisce una striscia nera che le appiattisce il piccolo seno, sotto un completo da uomo. Canticchia *Volare* e si blocca prima di slanciarsi verso l'alto. Accenna passi che coprono tutto lo spazio e sbattono contro limiti immaginari, mentre da bottiglie sospese sulla scena colano, lente, gocce d'olio. Esibisce, ironicamente, con pose da macho, bilie di ferro recuperate fra le gambe. Dosa liquori per un aperitivo cui manca sempre un ingrediente, e mentre lo cerca libera le bocche delle incombenti bottiglie. Si spuglia completamente degli abiti: si mostra donna col corpo muscoloso, perfetto, possente, una scultura in movimento, e inizia una danza a terra, nell'olio che dilaga, un rotolarsi, tentare di sollevarsi, scivolare, trasformarsi in animale, in materia che si contorce e si rigenera bagnandosi, in icona lucida come quelle che ci nutrengiano dalle copertine dei giornali. È un lavoro insinuante, questo, algido ed emozionante nelle sue lente trasformazioni; ed è un apologo sulla nuova danza, che dalla ricerca di elevazione e leggerezza si volge a esplorare la pesantezza del corpo e la forza della gravità, la viscosità delle materie, il lato "sporco", terragno, effimero dell'esistenza. Una lotta di una vergine guerriera fra identità incerte, in ricerca, in mutazione. Massimo Marino

In apertura, un momento di *Les portuses de mauvaises nouvelles*, coreografia di Wim Van de Keybus (foto: Marco Caselli); a lato, Lisbeth Gruwez in *Quando l'uomo principale è una donna*



Cinque novità a Venezia

BIENNALE



nostra contemporanea

BINARIO MORTO, di Letizia Russo. Regia di Barbara Nativi. Scene luci e costumi di Dimitri Milopulos. Musiche di Marco Baraldi. Con Patricia Ciarloni, Daniel Dwherryhouse, Andrea Floris, Carlo Massari, Francesca Messina, Alessandra Naffi, Michael Schermi, Chiara Renzi, Caterina Vannoni, Gabriele Venturi. Prod. Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, Royal National Theatre di Londra, La Biennale di VENEZIA.

Binario morto è il testo commissionato a Letizia Russo nell'ambito del programma "Connections" del Royal National Theatre di Londra, un progetto del governo britannico volto a favorire la scrittura di opere teatrali destinate agli adolescenti e realizzate da attori loro coetanei. Il lavoro della ventiquattrenne drammaturga italiana, che ha già collezionato parecchi allestimenti in Inghilterra, è stato realizzato dal Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, in collaborazione con il Festival del Teatro della Biennale di Venezia. La regia è firmata da Barbara Nativi, mentre Dimitri Milopulos è l'artefice di scene, costumi e luci; le musiche sono di Marco Baraldi; i giovanissimi interpreti conservano volutamente l'impronta linguistica e i tic della loro regione di provenienza. Il dramma è una storia cupa, una favola aspra sull'ambigua natura del potere religioso. In uno spiazzo posto sopra una collina, un luogo che richiama alla mente la sommità di una montagna sacra, oppure l'Olimpo greco, cresce un bimbo che, con l'aiuto di un amico leale, impara a diventare una divinità dispotica,

che domina e assoggetta al suo volere un gruppo di seguaci, fintanto che un altro dominatore, portando a termine un lungo viaggio d'iniziazione, durante il quale si è esercitato a manipolare la buona fede del suo accompagnatore, non raggiunge la collina e non riesce a detronizzarlo. La vicenda si conclude con il suicidio dell'istruttore del piccolo dio, tanto che è lecito chiedersi chi eserciti davvero la supremazia sul mondo: colui che si crede l'onnipotente oppure colui che l'ha plasmato? Ad una certa ingenuità testuale corrisponde una messinscena dimessa, stretta tra un fittizio slang adolescenziale e una falsa atmosfera beckettiana. All'ombra di alcuni cartelloni pubblicitari, che invitano a seguire le vie della religiosità attraverso alcuni proclami internet, si stemperano il "mito" della crudeltà giovanile, si spegne la sfida totale tra i due aspiranti allo status di divinità e si perde quella lieve irrisione che trapela in alcuni passaggi della scrittura. E l'idea di stare in una condizione di dopo-catastrofe si spegne in un'imprecisa ambientazione scenografica. *Carmelo Alberti*

IO TI GUARDO NEGLI OCCHI, di Andrea Malpeli. Regia di Cherif. Costumi di Cappucci Corporation. Realizzazione musiche e video di David Boritoni e Joe Casagrande. Luci di Mario Feliciangeli. Con Virgilio Zernitz, Alvia Reale, Giorgia Basile, Gianluigi Fogacci, Alessandra Celi, Pino Censi, Valentina Iesca, Hala Omrane, Houssine Ata. Prod. Compagnia La famiglia delle Orliche - La Biennale di VENEZIA, con il contributo del Premio di Produzione Riccione per il Teatro 2003.

Io ti guardo negli occhi di Andrea Malpeli, vincitore del Premio Riccione per il Teatro 2003, è un testo fatto di frammenti. Scene di vita sospese fra un mare e l'altro, sullo sfondo del dramma dell'emigrazione visto alla luce della povertà e della chiusura della vita nei paesi del Maghreb. Scontri familiari, desideri di fuga, vite che cercano di sopravvivere e di riuscire a sognare ai margini di città misere, telefonate con i padri emigrati sull'altra sponda del Mediterraneo, nelle terre ricche d'Europa. Un testo bello e fragile, da far vivere di concentrazione, d'intensità, di sechezza e partecipazione, rinunciando agli stereotipi. Cherif sceglie la via opposta, creando uno spettacolo confuso, che rende sfrangiato e a tratti incomprensibile il testo, enfatizzandone la frammentarietà fino a farla sembrare mancanza di uno sviluppo drammatico stringente. Avvolge la scena in proiezioni che evocano l'Oriente, luci, grafismi di scrittura araba, arabeschi, decorazioni, immagini del deserto, creando un'atmosfera che potrebbe essere evocatrice, misteriosa, piena della lontananza rilucente di una cultura che poco conosciamo, se solo tutto funzionasse a regola d'arte: ma,



almeno la sera della prima a Venezia, molti erano i difetti tecnici e le zone d'ombra. Sceglie poi attori che rimangono, con qualche eccezione, fuori dalla parte, esteriori, spesso con un piglio impostato e accademico inadatto a rendere le passioni delicate di un mondo in bilico. Tutto così risulta faticoso, poco credibile, lento, sfilacciato, nonostante qualche momento intenso, soprattutto grazie alla protagonista, Alvia Reale, e alle melopee arabe che proiettano l'ascoltatore in quell'altrove che lo spettacolo raramente riesce a materializzare. L'Oriente, l'Africa, sono per lo più solo una patina di esotismo visivo: il bel testo si perde sotto troppe linee recitative lasciate completamente in libertà. Peccato. Un'occasione sprecata.

Massimo Marino



SCANNA, testo e regia di Davide Enia. Con Valentina Apollone, Luigi Di Gangi, Alessio di Modica, Katia Gargano, Ugo Giacomazzi, Giorgio Li Bassi, Paolo Mazzarelli, Carmen Panarello, Antonio Puccia. Prod. Teatro Metastasio - Stabile della Toscana, Prato, Teatro di Roma, Teatro Garibaldi di Palermo, La Biennale di VENEZIA.

Si svolge in un bunker, in una città non definita dal tempo. **Scanna**, di Davide Enia, vincitore nel 2003 del Premio Tondelli per il teatro, portato in scena

dall'autore stesso per la Biennale Teatro diretta da Massimo Castri. Una famiglia si nasconde in un rifugio sotterraneo durante una guerra indefinita, mentre il padre è fuori per un atto di resistenza. Parlano palermitano, «una lingua senza futuro», come scrive l'autore. Madre, due figli grandi che si sfidano per la supremazia, uno zio, una zia, alcuni ragazzini che vorrebbero solo giocare, un vecchio nonno immobilizzato su una sedia a rotelle che cita in continuazione la Bibbia convivono in tensione continua. I conflitti si accendono, si sopiscono e poi riesplodono, rivelando anime infettate dallo stato di guerra continuo, contaminate irrimediabilmente dalla violenza. Il testo si snoda come una sacra rappresentazione scandita dai sacramenti, che marciano situazioni di una discesa agli inferi che rivelerà l'abuso palermitano sui figli piccoli, la vigliaccheria, il tradimento, il sopruso, fino al fratello che uccide il fratello per assumere il potere. Enia, come regista, sembra però come intimorito dal suo stesso testo: lo ha tagliato, riducendolo all'essenziale, fino al limite di rendere troppo veloci e poco comprensibili certi passaggi e dinamiche. Ha privilegiato una recitazione energica, dal piglio fortemente naturalista, dialettale, tanto che in qualche momento la metafora della guerra continua scivola in quella dell'oppressione del sistema familiare e della violenza mafiosa. Ha inoltre infarcito il lavoro di alcune scene e musiche di maniera (richiamano atmosfere di Emma Dante, altra esponente di punta della nuova onda palermitana), che sembrano far sognare un altro mondo possibile. Nonostante i punti ancora non risolti alla prima, lo spettacolo ha comunque momenti di intensa e sincera tensione, che meriterebbero di essere inseriti in un contesto riveduto, recuperando il respiro del bel testo di partenza.

Massimo Marino

LA SCIMIA, di Elena Stanconelli, liberamente ispirato a *Le due zitelle* di Tommaso Landolfi. Regia di Emma Dante. Scene di Mela Dell'Erba. Luci di Tommaso Rossi. Con Marco Fubini, Gaetano Bruno, Sabina Civilleri, Manuela Lo Sicco, Valentina Picello. Prod. Sud Costa Occidentale di Palermo - Teatro Garibaldi di Palermo, Cri Milano, Unione dei Teatri d'Europa, La Biennale di VENEZIA.

Emma Dante è una regista giovane eppure già "di culto" per chi ha amato i precedenti spettacoli. Tanto è attesa dai suoi "adepti" che da un po' pare cercare di più di corrispondere al proprio stile che ascoltare la partitura drammaturgica da rappresentare. Sarà anche per questo che dove alla scrittura scenica si sostituisce un testo canonico, è il caso della precedente *Medea*. L'estetizzazione pare soffocare ogni enunciato. La *scimia* è un'operazione al mezzo: parte da una storia, continua in forma di drammaturgia e viene infine riscritta sulla scena e sui corpi della compagnia che s'è fatta ormai con lei una sola voce. Segni inequivocabili di riconoscimento sono gli oggetti di scena, sempre di forte suggestione simbolica e di grande effetto estetico: un crocefisso penzolante, che si fa ora appuntita arma ora pendolo ipnotico e minaccioso, il tappeto di noccioline che cadono dalle vesti stantie delle due zitelle, le trine e i paramenti sacri che ancora una volta rappresentano - *leitmotiv* della Dante - la contraddizione stridente tra il sentimento della fede e l'intransigenza della legge religiosa. A questi pochi elementi si aggiungono luci visionarie, i corpi e i ghigni scultorei degli attori e, solo dopo, un riscatto spartito testuale. L'insieme ci racconta di Lilla e Nena, due zitelle raggrinzite e repressi, abituate a parlarsi tra loro in russo, che ogni giorno ascoltano messa e prendono l'ostia consacrata, e che, con don Tostini e don Alessio, due giovani preli del tutto compresi nel rigoroso esercizio della ritualità, devono fronteggiare il caos provocato dalla fuga della scimmia delle due zitelle, Tombo; La belva non solo pone a soqquadro l'altare e gli oggetti sacri, ma dissacra beffardamente l'ostia. Una volta catturata, la piccola comunità si spacca in due: lasciarla vivere o ammazzarla; infine avrà la peggio Padre Alessio che si schiera con accanita convinzione a dife-

In apertura un'immagine di Bruno Erardi di Teatro Stabile di Cagliari. Nella pagina a fianco una scena di *Le due zitelle* di Emma Dante, in questo pag. a un: due ritratti di Scanna di Davide Enia e, a destra, una scena di *La scimia* di Elena Stanconelli, regia di Emma Dante.



sa dell'animale, appoggiandosi alle ragioni della carità divina. Lo spettacolo si chiude con l'immagine della "scimia" nuda e crocefissa, ma ormai non si capisce più chi sia la vera bestia, se l'animale o l'uomo. Esilaranti alcuni momenti, e tra questi l'insistenza nei gesti rituali da parte delle due zitelle, che vivono carnalmente e quasi eroticamente preghiera e funzioni sacre, tanto che la scimmia pare dare corpo a tutte queste pulsioni e istinti repressi. Gli attori, al solito, sono tutti molto bravi, e neppure la scimmia-Gaetano Bruno con la sua impudica nudità sfiora mai il grottesco. Una domanda, però: qual è, oltre o dentro questo stile ormai "grammaticalizzato", il futuro che ci offrirà Emma Dante? *Giulia Calligaro*

PRIMA/DOPO, di Roland Schimmelpfennig. Traduzione Umberto Grandini. Regia collettiva della compagnia 'O Zoo Nò (Benedetta Francardo, Massimo Giovara, Paola Rota, Roberto Zibetti). Scene di Nicolas Bovey. Costumi di Roberta Vacchetta. Luci di Christian Zucaro. Con Anna Coppola, Benedetta Francardo, Massimo Giovara, Bolo Rossini, Elena Russo Arman, Roberto Zibetti. Prod. 'O Zoo Nò, Teatro Stabile di Torino - La Biennale di VENEZIA.

Prima/Dopo nasce come un progetto multidisciplinare, ideato dallo scrittore tedesco Roland Schimmelpfennig sul filo delle interrelazioni tra musica, pittura e scrittura; contestualmente alla sua esecuzione, avvenuta in un ex-deposito industriale a Francoforte, è stata registrata e diffusa in diretta l'edizione radiofonica, nella quale parole e imma-

gini s'inseguono senza sosta lungo un tracciato drammatico, che insiste sull'opposizione movimento-ripetitività, musicalità-visualità, ascolto-immaginazione. Ora il lavoro è stato allestito dalla Compagnia 'O Zoo Nò con una regia di gruppo (Benedetta Francardo, Massimo Giovara, Paola Rota, Roberto Zibetti), con le scene di Nicolas Bovey, le luci di Christian Zucaro, i costumi di Roberta Vacchetta, per conto del Teatro Stabile di Torino e della Biennale Teatro di Venezia. In uno spazio che tende a fluttuare nel vuoto, attraversato da colorazioni livide e da proiezioni multimediali, si susseguono 51 segmenti di vita di coppia, raccontati dagli interpreti, come se si trattasse di didascalie, e descritti mediante quell'automatismo delle azioni che finisce per significare la circolarità del tempo. Il "prima" e il "dopo" sono i confini di una misura temporale possibile, che include sia i comportamenti di tanti singoli individui, sia le loro contraddizioni psichiche. Al centro della scena si trova una stanza matrimoniale rotante, simile ad un abitacolo spaziale che, per effetto della sospensione gravitazionale, lascia galleggiare frammenti di pensiero, e nulla più. Ciascuna figura dichiara la sua condizione, mentre transita per la camera, poi si sveste, si lava i denti, cambia una lampadina, osserva una stampa appesa alla parete, e altro ancora. Alla fine del ciclo si ricompone un quadro che riunisce una miriade di rapidi eventi; sono minuscoli tasselli che, dopo essersi aggregati, riprendono a sgretolarsi. La realizzazione risulta suggestiva, perché analizza in modo scientifico, asettico e distaccato le incoerenze affettive, i sospetti, i tradimenti e le fughe dal sentimento: somiglia ad una lunga sequenza filmica, ad un insieme di *micro-performance*, più che ad uno spettacolo. Sul piano esecutivo il complesso torinese, costituito - oltre ai citati registi-attori - da Anna Coppola, Bolo Rossini, Elena Russo Arman, dimostra una buona abilità interpretativa, nonostante incombono le lungaggini di un testo piuttosto enunciativo, dominato dalla casualità e dal *nonsense*. *Carmelo Alberti*

Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Eu

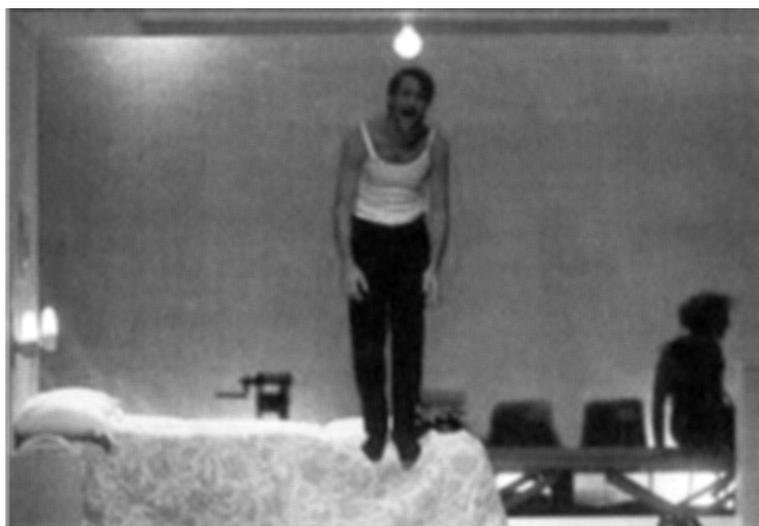


ricchezza

TITUS (*Anatomie, Titus, Ein Shakespeare Kommentar*), di Heiner Müller. Regia e luci di Alexander Daria. Scene e costumi di Maria Emu. Musiche di Adrian Enescu. Con Dan Astilean, Radu Arrizules, Cornel Scripnicu, Harian Ralea, Serban Pavlu, Camelia Maxlm, Claudiu Stanescu, Marius Chiviu, Marous Capota, Anca Androne, Adrian Ciobanu. Prod. Teatrul Vbulabdra, Bucarest. Festival del Mediterraneo, Piccolo Teatro di MILANO.

Altro che strage! Altro che carneficina! Quando si spengono le luci, i cadaveri che si possono contare sono ben trentacinque. Tutti morti ammazzati s'intende, con gran spreco di sangue, sfoggio di torture, teste mozzate spedite come *cadeaux*, macabri banchetti dove le madri mangiano le carni dei figlio. Una tragedia esagerata, inverosimile. *Titus Andronico*, costruita sull'esibizione del dolore e della crudeltà, ambientata in una Roma definita dall'autore «una giungla di tigri» dove tutti azzannano tutti in una insensata quanto spietata lotta al potere. Con la sua medievale implacabilità, è tragedia deserta da ogni morale, è solo esposizione di folle bestialità, di gesti radicali, di una barbara lotta appunto per il potere. E però tragedia che nel suo eccesso sembra voler evidenziare due note particolari

In basso: una scena di *Prima/Dopo* di Roland Schimmelpfennig, regia degli 'O Zoo Nò a destra, una scena di *Titus*, regia di Alexander Daria





di poco valore

che Shakespeare farà poi risuonare altissime, con autentica poesia, in opere ben più straordinarie: l'esplorazione del male e quella del disordine che da individuale diventa universale. Note che senza dubbio sono quelle che devono aver spinto Heiner Müller alla rilettura del celebre testo. Una rilettura in cui esso viene anatomizzato, spiato, analizzato, spiegato con la lucidità di un uomo, di un intellettuale del nostro tempo che vuole svelare i meccanismi drammatici dell'opera ma anche i rapporti tra i personaggi. Mettere a nudo appunto l'anatomia della tragedia che dalla antica Roma può essere ribaltata anche nel nostro tempo e trovare sede in vari angoli del pianeta. Mosso il drammaturgo tedesco dall'esigenza che cercare di comprendere Shakespeare può aiutarci a non ricadere sempre negli stessi errori, evitare che chi cerca il potere compia altri errori. Nobile l'assunto e l'intento del giovane regista, Alexandru Darie, che viene da uno dei più martoriati paesi dell'est, la Romania, di dare veste scenica all'impetoso e, alla prima, inverosimile testo. Anche se poi il risultato ci appare piuttosto mediocre. L'allestimento non riesce a farire e a colpire le nostre coscienze. Giusta e valida l'idea di dare al commento di Müller (monologhi di una lucidità straor-

Un cartellone fittissimo di spettacoli d'ogni genere provenienti dai numerosi paesi che si affacciano sul Mediterraneo, ma, si sa, quantità non significa qualità. E, in questo caso, più che mai la logica da ipermercato dell'abbondanza dell'offerta, invece che quella di una scelta contenuta ma rigorosa sul piano del valore, si è rivelata molto deludente nei risultati. Solo cinque dunque gli spettacoli su cui noi ci soffermiamo, e anche questi non del tutto meritevoli

dinarra) il corpo di un narratore che svela e spiega al pubblico sistemato ai margini di uno spazio che si presenta come un'arena mentre se ne fa egli stesso testimone dolente, ma l'abissale feroce vicenda si snoda e si muove, pur con qualche fantasiosa trovata, su binari piuttosto consueti. Darie gioca e miscela le più varie formule teatrali, il teatro espressionista e il grottesco, la tragedia elisabettiana e il teatro epico di Brecht, ma questo non riesce a mordere lo spettatore più di tanto. O almeno non è parso morso dallo spettacolo messo con un certo clamore al centro del festival Mediterraneo. Il pubblico stremato, e con qualche sbadiglio, arriva alla fine senza provare vero sgomento e quella provocazione che dà l'autentico testo. *Domenico Rigotti*

JUNUN (Demenze), da *Cronaca di un discorso schizofrenico*, di Nèjia Zemni, testo di Jalila Baccar adattato con la collaborazione di Fadhel Jaïbi anche regista. Scene di Kais Roslom. Con Jalila Baccar, Fatma Ben Saidane, Mohamed Ali Ben Jemaa, Karim Kefi, Najoua Jendoubi, Besma Eleuch, Salha Nasraoui, Kais Aouididi. Prod. Familia Productions e Théâtre de la Ville di Tunisi. Festival del Mediterraneo, Piccolo Teatro di MILANO.

Il cammino tortuoso della psicoterapia talora s'inerpica per ignoti pendii sco-

prendo vie alternative per arrivare alla meta. Nèjia Zemni, psichiatra tunisina, folgorata dall'incontro con un giovane paziente del tutto particolare, ha raccontato in un libro documento l'esperienza di curare una mente che si è scissa per le pressioni che istituzioni e famiglia vi hanno adoperato. Ad una prassi ospedaliera che lascia fare ai farmaci quel blando corso, utile giusto a rendere innocue le potenzialità violente del malato, la psichiatra oppone la forza quasi taumaturgica della parola. Parola che raggiunge, nel testo declamato dagli attori, (sottotitolato in traduzione), accordi lirici di pura bellezza. Ma proprio quando la parola viene a mancare, ecco che lo spettacolo mostra i suoi limiti. Poiché inscena degli inserti che hanno il sapore del teatro danza più stantio, sfilacciandosi non di rado in ripetizioni esasperanti. Il nucleo d'interesse è invece l'analogia tra la patologia di Nun, il protagonista (restituito in scena con i crismi della banalità), e la malattia mentale che si produce nel mondo occidentale con le stesse modalità. Anche una società, come la tunisina, che detta regole più rigide della nostra sui ruoli degli individui, produce sofferenza in coloro che non riescono a ricoprirli, o che rifiutano la condizione che per loro è stata prevista. Più o meno numerosi, vi sono ovunque individui che non si rassegnano. A suo svantaggio. Nun appartiene a una famiglia penalizzata da gravi disagi, che ha grande dimestichezza con spaccio di droga o prostituzione, dominata in passato da un padre padrone che è ora sostituito da un fratello che ne segue le tracce. Modelli machisti, entrambi, che gli impediscono l'integrità individuale dove femminile e maschile sono ricomposti. In questo quadro Nun è l'uomo in fuga, dalla famiglia, dal riformatorio, dal carcere, dall'ospedale e prima di tutto da se stesso. L'intenzione di Fadhel Jaïbi, regista di cinema, partecipò a Cannes nell'89, oltre che teatrale, è di fare metafora, attraverso la vicenda privata di Nun, della storia contemporanea del suo paese piegato da ragioni dure da vincere, quelle del consumismo, e arrestato da un intreccio di contraddizioni e imposizioni, come il protagonista, incapace di tracciare il suo destino. *Anna Ceravolo*

FUORI DITESTA (*El-Leb # El-Demagh*), scritto e diretto da Khaled El-Sawy. Con Khaled El-Sawy, Nermin Zaazaa, Shehab Ibrahim, Hamada Shoosha, Amr Rashad, Muhammed Barakat, Yasser Foad, Sayed Foad, Fatma Elwardi, Muhammed Abdelwahab, Ateya Dardeer, Odette Safwal, Hailham Amer. Prod. El Haraka Group, Il Cairo, Egitto. Festival del Mediterraneo, Piccolo Teatro di MILANO.

Trovarsi una pistola puntata in mezzo agli occhi, è un'esperienza, credete. Anche se è una pistola giocattolo. Ma l'egiziano El Haraka Group il suo pubblico lo accoglie così. Con un plotone in mimetica dalle armi puntate contro gli spettatori. Un po' happening anni '70, un po' performance-collage tra video, musica e prosa, *Fuori di testa* è un atto d'accusa senza mezzi termini contro l'onnipotenza a stelle e strisce. Bersaglio eccellente, il neo-rieletto a supermaggioranza George W. Bush. La location è uno studio televisivo dove va in onda un classico esempio di globalizzazione mediatica, che presumibilmente riproduce un format *made in Usa*, come quelli che scorrono sui nostri teleschermi. In effetti la conduttrice potrebbe darsi come lo schizzato prodotto dei geni di Vespa e della De Filippi. Servile con chi conta e sentimentalmente pornografica quanto basta per fare audience. Ospite d'onore, il generale americano Fox (notare l'omonimia con una delle principali reti tv Usa), mentre si devono rompere matrimoni, amicizie e si va a lanciare la nuova star, innocua e inetta come le nostre Velina. Il programma, come si conviene, è continuamente interrotto da inserti pubblicitari e dai notiziari che in video rimandano stralci roali dagli ultimi conflitti in Irak e Israele, situazioni create in studio e filmate, come l'addio del kamikaze alla famiglia,

oppure una commistione di vero/falso, vedi lo spassoso discorso inventato sull'autentico labiale di Bush. Caotico e stimolante fino a saturazione, lo spettacolo è senza dubbio destinato a un pubblico che per El Haraka Group è quello arabo, «dalla Siria al Marocco», pronto a mobilitarsi contro il drago americano. Per noi occidentali europei è invece ostico. Perché, per la nostra mentalità laica, i richiami a Dio, da qualsiasi fazione provengano, sono sintomo di latente e pericoloso fanatismo. Infine perché intendiamo diversamente la satira, fuor di retorica; oppure, bizantini come siamo, preferiamo parlar per metafora. *Anna Ceravolo*

IL CAIRO IN TASCA (*Halawet El Donia!*), adattamento e regia di Hassan El Geretly. Scene e luci di Nabil Boutros. Costumi di Elisa Ifergan. Con gli attori della compagnia El Warsha. Prod. Compagnia El Warsha, Il Cairo. Festival del Mediterraneo, Piccolo Teatro di MILANO.

Il Cairo è la città più grande dell'Africa, un'immensa metropoli affollata di persone, automobili, carretti trainati da animali. Il Cairo è contraddizione, non è possibile assaporare il silenzio, godersi attimi di solitudine, non è possibile uscire dalla città perché fuori c'è il deserto. I colori, le caotiche atmosfere di vita frenetica, le tradizioni popolari, l'amore e la morte. Tutto questo, il regista egiziano Hassan El-Geretly ha cercato di mostrare sul palco del Teatro Studio, affrontando un lavoro di recupero e rielaborazione di temi legati al territorio. In scena, la compagnia El-Warsha, fondata dallo stesso regista, riproduce con tempi e schemi del musical l'anima sonora della città. I mestieri più antichi, le voci dei mercati, i ritmi moderni imposti dalle automobili e

dai cellulari, solo la preghiera è capace di far tornare il silenzio e una temporanea quiete. Intitolato originariamente *Le Caire sur la main* in assonanza con l'espressione francese "le coeur sur la main", il cuore in mano, *Il Cairo in tasca* è nato dal desiderio di «porta-

re alla luce lo spirito vernacolare egiziano, celebrando la teatralità della vita». «In questo spettacolo - prosegue il regista - non è molto importante capire le parole, ma ascoltare i suoni, la musica spontanea, le voci, i rumori. Per tradurre l'autenticità abbiamo registrato una campionatura di suoni reali, poi montati in studio in una colonna sonora ideale fatta di musica, voci e suoni della vita quotidiana». L'idea concepita dal regista è indubbiamente interessante ma lo spettacolo andrebbe abbondantemente asciugato, un unico tempo di due ore affatica lo spettatore, il quale, fra l'altro, viene coinvolto troppo poco dall'azione scenica. *Gianbattista Pinna*

FILUMENA MARTURANO, di Eduardo De Filippo. Drammaturgia di Magdalena Lupi. Regia di Jago Markovic. Movimenti e coreografie di Marija Momirov. Scene di Ljerka Hribar. Costumi di Bazana Jovanovic e Sandra Dekanic. Musiche di Jago Markovic. Con Ksenija Prohaska, Aven Ilveric, Zdenko Botic, Editav Karadole, Leonora Surian, Dragana Tomic, Damir Markovina, Alen Dakovic, Damir Orlic, Bonimir Licanin. Prod. Teatro Nazionale Croato, Fiume. Festival del Mediterraneo, Piccolo Teatro di MILANO.

Povero Eduardo! E povera Filumena Maturano! Poche volte, almeno in tempi recenti, ho visto la critica (diverso il giudizio del pubblico, che è sembrato invece gradire l'operazione: anzi qualcuno si è divertito follemente) scagliarsi contro uno spettacolo. E uno spettacolo che veniva da oltre frontiera. Offerto dal Teatro Nazionale Croato di Fiume. La causa? Innanzitutto il fatto che il giovane regista montenegrino Jago Markovic ha ridotto lo straordinario e "intoccabile" testo a uno sbrigativo bigino, a una sorta di *digest* in cui andavano irrimediabilmente perdute sia la verità della commedia che la forza del linguaggio eduardiano. In secondo luogo perché il *plot* altro non è parso servire che per darci la cartolina di una Napoli pittoresca e del tutto finta. Come forse è data vederla dalle rive dell'Adriatico dalmata. La storia di Filumena Marturano e di Domenico Soriano, qui diventati lei una bella signora slava e biondissima, lui un aiutante e scatenato giovanotto sempre pronto a scamiccarsi e a sbraitare, a diventare non altro che un gioco di passione esa-



sperata e a perdersi in una sorta di vivacissimo carosello napoletano. Un carosello dove più che le parole (molte pronunciate dagli attori in omaggio al paese ospite in un italiano traballante) e i dialoghi ridotti all'osso, contavano gli effetti mimici con spreco di energia e una colonna sonora spinta al più alto volume. Basata questa sull'elemento folclorico più superficiale e scontato. *O' sole mio* e altre delizie canore partenopee coniugate alla donizettiana *furtiva lacrima*. Una goliardata, insomma, questa *Filumena Marturano* "made in Rejka". Dedicato alle espressioni teatrali più vitali di tutti quei paesi, che aggettano sull'antico *Mare nostrum*, il Festival del Mediterraneo alla fine s'è rivelato ricco di ben poche sorprese anche se il pubblico non lo ha certo disertato. E fino alla conclusione, fino a quella *Karmen* (*Opera zingara con lieto fine*) firmata dal popolarissimo e simpaticissimo Goran Bregovic sulla quale è d'obbligo anche qui stendere un velo. Per la mediocre, quasi inesistente drammaturgia. Non per la musica naturalmente. Focosa, esplosiva ma non bastante a creare uno spettacolo con la esse maiuscola. *Domenico Rigotti*

Pallone mon amour

LA MASCULA, di Egidia Bruno ed Enzo Jannacci. Regia di Enzo Jannacci. Con Egidia Bruno. Prod. Teatri 90, MILANO.

Scritto prima del *blockbuster* cinematografico *Sognando Beckham* e vincitore del Premio Troisi 2002, *La mascula* regala un divertente riscatto a tutte le ragazzine che, appassionate del calcio giocato con le proprie femminee gambe, vengono spesso allontanate, se non dileggiate, da quel mondo maschile (o maschilista) abituato a vedere nel pallone non un gioco, ma un simbolo di viri-



Teatro di rianimazione

Com'è moralista questo signor Rossi

Tra i paradossi della globalizzazione contemporanea, le fobie collettive post 11 settembre, i luoghi comuni sull'immigrazione, i tanti razzismi quotidiani e la confusione tra realtà e finzione operata da videogame e reality show, il signor Rossi parte per la sua nuova avventura. Dopo il debutto albanese di *Scitari*, lo spettacolo - ancora nella forma di esercizio per un varietà diviso in capitoli - è una sorta di prova aperta in cui - secondo la dichiarazione d'esordio dello stesso Rossi - gli eventuali silenzi, le pause, le grida dietro le quinte e lo sgranamento degli occhi non saranno da intendersi come frutto di una particolare ricerca espressiva, bensì di veri e propri buchi di scena dovuti all'ansia da prestazione. Ad ogni replica infatti nessuno può sapere esattamente quello che emergerà dal delirio collettivo organizzato e messo in scena dal suo solito "teatro di rianimazione". Purtroppo l'intero progetto pecca di un'eccessiva semplificazione delle dinamiche del senso comune che propone di indagare. È troppo facile prendersela con la televisione dei vari Porta a Porta, Grandi Fratelli e Isole dei Famosi e contro i videogame che nelle sale giochi patrie preparano la futura classe dirigente ad orizzonti di finzione e irrazionalità cui, in realtà, si è abdicato da tempo.

La ricerca musicale di Franco Battiato e le invenzioni estemporanee e surreali di un kamikaze estetista vestito da Renato Balestra riescono solo in parte a limitare i danni. I momenti migliori coincidono con alcune gag comiche e con una galleria di macchiette di giovani "mostri" confusi nel pregiudizio razziale e attratti dal mondo di plastica della televisione. Per il resto - nonostante la presenza in scena di una compagnia di attori e danzatori extracomunitari - la drammaturgia dello spettacolo non riesce ad andare oltre un multiculturalismo di circostanza. Questi infatti, per quanto si impegnino, non riescono a conferire ai temi trattati una prospettiva di analisi realmente privilegiata. Dopo Shakespeare, Molière e la Costituzione italiana, Paolo Rossi incontra una realtà assai più complessa. Anche se celati dietro una satira (che comunque non irride e corrode quanto dovrebbe) i suoi monologhi - spesso un po' troppo dilasceali - sono dotati di un compiaciuto moralismo democratico. Peccato. Nonostante, infatti, Rossi conosca bene la sintassi scenica, i tempi comici e i ritmi sostenuti della satira, sembra che in questo spettacolo non abbia interesse a servirsene. Ma è soprattutto la semantica cui fa ricorso a non convincere. La sua satira democratica si pone infatti una serie di tabù che paralizzano la sua effettiva radicalità. Le storcate contro le anomalie di Bush e Berlusconi si risolvono così in un discorso autoreferenziale che pretende di risvegliare la coscienza civile, politica e sociale di un paese senza realmente mettere in discussione le premesse fondamentali. *Dimitri Papanikas*

IL SIGNOR ROSSI CONTRO L'IMPERO DEL MALE, scritto e diretto da Paolo Rossi. Collaborazione ai testi di Carlo Giuseppe Gabardini e Riccardo Piferi. Musiche di Franco Battiato. Con Paolo Rossi, Jun Ichikawa, Emanuele Dell'Aquila, Aicha, Stefano Bembi, Kais Boumaiza, Alex Orciari, Rufin Doh Zeyenouin. Prod. Agidi, MILANO.



Nella pag. precedente una scena de *Il Carlo in rizza*, regia di Hassan El Gerily, a sin. Egidia Bruno in *La mascula* regia di Enzo Jannacci. In alto Paolo Rossi ne suo *Il signor Rossi contro l'impero del Male*

lità. Egidia Bruno, che l'ha scritto con Enzo Jannacci, ne è anche interprete nei panni di Rosalba, una quattordicenne nata e cresciuta in un paesino

dell'Appennino calabro-lucano, refrattaria allo "struscio" e ai jeans attillati per la disperazione della mamma e la diffidenza dei compaesani. Rosalba preferisce il

pallone al mascara, il sudore degli allenamenti e la polvere del campo ai pettegolezzi e alle prime schermaglie amorose in cui si cimentano le amiche. Ma a calciare il pallone è brava, più brava dei colleghi maschi e solo così, provocando la vittoria della sua squadra a un derby locale, riuscirà a trasformare l'irrisione di coetanei e parenti in ammirazione. Non quella che si tributa a un "fenomeno", ma quella, solidissima, che sanno guadagnarsi le persone vere, disposte a difendere la "normalità" di una passione senza cedere alle lusinghe del successo. Per lei il calcio rimane un gioco, bello perché lo fa a casa sua e solo così la diverte. Alla faccia del *talent-scout* che vorrebbe rapirla verso un futuro di (incerta) gloria. Una storia garbata, senza pretese sociologiche o di scavo psicologico quella che si è cucita addosso la Bruno. Sola in scena, la racconta benissimo, accollandosi non soltanto il ruolo di Rosalba, ma anche quelli di tutti i personaggi di contorno, coro variopinto ma non stereotipato di una piccola grande avventura sempre in equilibrio fra poesia e ironia. *Claudia Cannella*

Crippa canta il Sud America

A SUD DELL'ALMA, drammaturgia di Maddalena Crippa, Letizia Quintavalla, Alessandro Nidi. Regia di Letizia Quintavalla. Direzione musicale di Alessandro Nidi. Con Maddalena Crippa accompagnata dal quartetto di Alessandro Nidi (pianoforte), Giuliano Nidi (contrabbasso), Sam Marlieri (saxofono), Paolo Schianfi (chitarra e fisarmonica). Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO.

Il Sud dell'anima che dà il titolo all'esaltante assolo interpretativo della poliedrica Maddalena Crippa allude ai vasti e incantati confini dell'America meridionale, eletta a simbolo dell'ansia di libertà e di riscatto dei popoli più passionali del mondo, evocati attraverso i versi, la

prosa, i canti, le musiche dei loro scrittori, poeti, narratori. Ma l'avvio della composita operazione musical-letteraria ideata dalla stessa Crippa con l'apporto della genialità musicale di Alessandro Nidi, del contributo registico di Letizia Quintavalla muove addirittura dal big-bang della nascita dell'universo, dai millenni della formazione della terra, dai primi sviluppi della fauna e della flora per incardinarsi nell'apparizione dell'uomo e del suo primato sulla crosta terrestre. L'intelligenza degli spulciatori di poeti e narratori sta nel resistere alla tentazione didascalica, di evitare qualsiasi compiacimento folclorico, di puntare unicamente sulla parola, anzi su quel teatro di parola in cui eccelle l'attrice, splendidamente dotata anche nel canto, e nella scelta coraggiosa di esprimersi in una lingua spagnola che in qualche momento cede al capriccio di rivoltarsi nel "dolce lenguazo" veneto. In un coagulo di frammenti che impastano pagine di Pablo Neruda, Eduardo Galeano, Silvio Rodriguez, Mario Benedetti, Ariel Ramirez, Mariangela Gualtieri sventa la personalità prepotente di una monologante che talmente si compenetra nel canto e nel fraseggio da conquistare progressivamente lo spettatore catturato dalla genuinità di un appello che agogna a una pace in terra senza condizionamenti religiosi o politici, al di là dei contrasti di passioni, etnie, pregiudizi. Così struggente si rivela l'apporto interpretativo che alla fine l'ultima vincitrice del premio intitolato a Eleonora Duse è costretta a concedere una mezz'ora di bis. *Gastone Geron*

Guidi nel parco di Simon

A PIEDI NUDI NEL PARCO, di Neil Simon, Regia di Gianluca Guidi. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Giulia Gastoni. Musiche di Riccardo Biseo. Con Gianluca Guidi, Anna Falchi, Gianni Fenzi, Erica Blanc, Simone Repetto. Prod. La Versiliana, Marina Di Pietrasanta (Lu) - Salieri Entertainment, MILANO.

Gianluca Guidi ritorna a Neil Simon dopo *Stanno suonando la nostra canzone* e

Promesse promesse, adattando bene la sua comicità innata ai vivaci testi del drammaturgo newyorkese. Firma anche la regia e chiama accanto a sé la statuarina Anna Falchi, alla sua terza prova teatrale, ma per la prima volta nel ruolo di coprotagonista, nella parte della vivace Corie. La *pièce*, nata per il teatro, ma resa celeberrima dal film diretto da Gene Saks con Jane Fonda e Robert Redford, era già stata allestita in Italia nel 1992 con protagonisti Sergio Castellitto, Margaret Mazzantini affiancati da Luigi Pistilli e Loretta Masiero diretti da Ennio Coltorti. Ritorna così la vicenda di Paul Bratter e Corie, novelli sposi, alle prese con le prime tensioni matrimoniali che esplodono nel piccolo appartamento di New York. Guidi, che si è occupato anche della traduzione, si mantiene fedele all'originale che contiene meccanismi comici perfetti e costruisce un credibile Paul, tutto concentrato sulle sue udienze in tribunale, concreto, responsabile e completamente diverso dall'esuberante moglie a cui la Falchi attribuisce la giusta energia e vivacità. Più fragile appare nella scena drammatica quando, dopo pochi giorni di matrimonio, Corie chiede il divorzio, mentre il Paul di Guidi bene alterna le intonazioni ironiche a quelle drammatiche. A complicare il *ménage* familiare un divertente tecnico del telefono impiccione (Simone Repetto), Ethel, la svampita madre di Corie, di Erica Blanc troppo sopra le righe che, in cerca di evasioni e si invaghisce dell'originale vicino di casa Velasco, brillantemente interpretato da Gianni Fenzi. Efficace la scenografia di Ugo Chiti che riproduce la minuscola mansarda scelta da Corie e che rispecchia il suo carattere anticonformista. *Albarosa Camaldo*

Storie di un quartiere povero

CASE POPOLARI, testo e regia di Mimmo Sorrentino. Scene di Corrado Bonomi. Con Alessandra Faiella, Giorgio Ganzerli, Adriana Eva Busi. Prod. Cfr, MILANO.

Case Popolari è insieme realtà e teatro, messa in scena di un testo e racconto della nascita di uno spettacolo. Perché a volte la vita è più fantasiosa e forte della finzione. Così è stato nell'incontro tra Mimmo Sorrentino, autore e regista, e gli abitanti del quartiere Aler di



Abbiategrosso, che sono i veri protagonisti, con le loro vicende di dimenticata emarginazione, delle storie, al confine labile tra dramma e favola, che prendono corpo e voce in un trio di attori comici, che però qui mettono il sorriso a servizio di una riflessione più fonda. Alessandra Faiella, Giorgio Ganzerli e la giovanissima Adriana Busi (ottima la sua interpretazione dell'amore sventurato di Elena), infatti, impersonando di volta in volta il coro plurilinguistico del quartiere della *bantieu* milanese, gli assoli dei singoli personaggi e il rispecchiamento di questi nei contatti con gli attori, spendono le loro *fishes* di comicità per arrotondare le punte più tragiche, ovvero per affilare la forza comunicativa del sostrato potente di umanità. La messa in scena resta scabra, quasi a rispecchiare i mezzi con cui quegli stessi abitanti avrebbero potuto realizzarla, affinché niente copra, decori, abbellisca la verità della voce. *Giulia Calligaro*

Come ti torturo la segretaria

LA SEGRETARIA, di Michela Marelli. Regia di Luigi Guaineri e Michela Marelli. Con Matteo Lanfranchi e Michela Ottolini. Prod. Teatro In-folio, MILANO.

Il tema del lavoro si affaccia con sempre maggiore insistenza nella drammaturgia italiana contemporanea. Ma, se è vero che si parla molto di vita operaia o contadina e di emigrazione, meno frequente è l'attenzione al mondo dei colletti bianchi. Tra le poche eccezioni alla regola è *La segretaria* di Michela Marelli, che vinse nel 1996 il prestigioso Premio Tondelli (sezione *under 30* del Premio Riccione Teatro) e solo ora trova la via del palcoscenico. Ma la vicenda del bizzarro capufficio, che assume una nuova segretaria in base al suo modo di camminare e ben presto trasforma le normali incombenze, ripetute in modo ossessivo, in un vero e proprio strumento di tortura psicologica, in realtà non ha niente a che vedere con un teatro "realistico" di denuncia civile. Infatti, questa storia di ordinario soprano sul posto di lavoro è solo lo spunto per descrivere, con un'ironia sottile e surreale che non può non ricordare Ionesco o certo Pinter, le dinamiche che si scatenano fra due persone, di cui una

ha potere e l'altra no, in una situazione costrittoria come per esempio un ufficio. La scrittura della Marelli, che sceglie giustamente la forma concisa dell'atto unico, è secca e pungente quanto basta per stemperare l'angoscia in un gelido sorriso. In questo assecondata a dovere dall'ottima prova, rigorosa ma non asettica, di Matteo Lanfranchi e Michela Ottolini. Lui capufficio gentile e un po' *blasé* di implora paranoia e lei, apparente vittima ideale per goffaggine e timidezza, che ben presto, in questa guerra di resistenza fisica e morale, imparerà a usare a suo vantaggio gli "strumenti" del reiterato soprano. Fino a un'imprevista inversione di ruoli, che forse è solo un fatale contagio di follia. *Claudia Cannella*

Club Shakespeare

MAC E BETH, da *Macbeth* di William Shakespeare. Di e con Alberto Astori e Paola Tintinelli. Prod. Compagnia Astori Tintinelli, MILANO.

Ma chi lo sapeva che i sotterranei milanesi pullano di idee? Lo spazio in questione è lo Scalodiacci di Milano; è qui che Alberto Astori e Paola Tintinelli hanno messo in scena il loro cabaret ilatrotragico sull'ascesa del male, e quindi del sangue che genera sempre altro sangue. Uno studio tratto dal *Macbeth* shakespeariano, rimpastato con molte citazioni cinematografiche (dal muto a Sergio Leone e a Kurosawa), iconografiche (Bacon e i nuovi espressionisti su tutti), poetiche. Mac e Beth sono gli eroi degradati di un club in crisi, il Club Series, dove ogni sera Mac intrattiene il suo pubblico con barzellette tragicamente inefficaci, mentre Beth tiene i fili, oltre che delle serate, del loro futuro e dei loro sogni. Con sferzanti tagli di luce, ora ad effetto psichedelico ora da varietà, in una commistione ipnotica tra Aldo e Manelli, Mac veste la corazza e impugna la lancia contro i mulini a vento che ostacolano il futuro di gloria che gli indica Beth: il suo sogno, il peso del suo corpo non si reggono senza di lei. Il volto diventa spettro di volto. Icona di deformità interiore. Ma da ogni sosta si genera un rilancio, riparte l'avventura, appendendosi, come arte salvifica, al testo del Bardo fatto a brani, a citazioni,

storia di sé e del teatro tutto. Mac e Beth, oltre che i protagonisti di una storia, ne diventano anche gli autori che inventano idee sul fare e sul dire del teatro e dell'arte, che intercalano silenzi a nuovi inizi e che sino in fondo si interrogano sul senso del creare. Lo spettacolo, ancora in via di rifinitura (manca forse un disegno più netto), è segno di un modo intelligente di fare teatro. *Giulia Calligaro*

Cabaret molieriano

IL MALATO IMMAGINARIO, di Molière. Traduzione di Valeria Cavalli. Regia di Valeria Cavalli e Claudio Intrepido. Scene e costumi di Carlo Sala. Musiche di Gipo Gurrado e Carlo Zerri. Luci di Claudio Intrepido. Con Giulia Bacchetta, Lorenzo Castelluccio, Pietro De Pascalis, Alessandro Larocca, Aron Marzetti, Maurizio Salvatello, Debora Virello, Massimo Zotta. Prod. Quelli di Grock, MILANO.

È un Molière profreudiano quello riscoperto dalla compagnia di quelli di Grock. La vita è sintomo, sembra dirci il drammaturgo francese in un allestimento che riesce nella difficile suturazione di tessuti scenici diversi. Canto, balletto, cabaret espressionista, clownerie, sono, infatti, gli elementi anatomici di un corpo eterogeneo vestito da una scenografia giocata sulla sovrapposizione di piani-sipari elegantemente *delabré*. Nell'iconografia di un quadro espressionista di Pechstein con la sua lividezza di colori, o nella "sporca" cupezza cromatica di Heckel, Argante si sdoppia nell'efficace alter ego *c a n t a n t e* Monsieur Partout di Lorenzo Castelluccio, il quale, avvalendosi di un'efficace koiné musicale che spazia da Mozart, Ponchielli alla tarantiniana Misirlou, si offre al pubblico come asciutto *raisonneur* armato del

Nella pag. precedente Gianluca Guà e Anna Falch in *I piedi nudi nel parco* di Neil Simon, regia di Guido Cappelletti. In basso una scena de *Il malato immaginario* regia di Valeria Cavalli e Claudio Intrepido



bisturi del cartesiano buon senso (metafora della sottile vendetta del regista - esegeta sul drammaturgo). In questa involontaria *comédie humaine* la risata si stempera sapientemente nella formalina in cui sono immerse le aberrazioni dell'anima di questo molieriano gabinetto delle meraviglie. La patologia è il ridotto di resistenza umana dietro al quale si trincerava questo Argante di fronte alla malata salute di parenti, di una serva nera "genet-icamente" modificata, e di una cialtronesca corte medica.
Daniilo Caravà

Giocare al teatro col Gesso

IL CERCHIO DI GESSO DEL CAUCASO, di Bertolt Brecht. Regia di Monica Bonomi. Scene di Fabrizio Palla. Luci di Andrea Lisco. Con Alessia Angellillo, Marco Brambilla, Mariarosa Celasa, Alessio Corini, Karun Grasso, Roberta Mandelli, Francesca Martire, Basilio Santoro, Maurizio Suraci, Riccardo Bonomi, Elisa Lepore, Gianfranco Grandolfi (percussionista). Prod. Teatro Libero Esperimenti, MILANO.

L'esercizio di messa in terza persona di Brecht, giocato in questo testo nella vertigine esponenziale di un gruppo di contadini di una comune sovietica che rappresenta la storia di un infante contesa dalla madre biologica, e quella "di fatto", è qui esercizio meta-teatrale, realizzato con successo dagli ex allievi della scuola del Teatro Libero. Non il facile *tazebao* di gusto maoista dell'attribuire le cose a chi se ne prende cura, né la vulgata teatrale di marxiste riflessioni: è il protagonista di questa *pièce*, destrutturata attraverso una scenografia minimale, dichiaratamente teatrale-epica, bensì la laboratorialità di un esperimento recitativo, catturato con piglio scientifico da psicologo behaviourista ed arricchito dai triba-

lismi del percussionista. Il bambino recitante, icona chapliniana di un innocente gioco recitativo, è l'unico in grado di disegnare il cerchio in cui si scioglie la vicenda, quel cerchio che si chiude in se stesso e riporta il gioco al suo inizio, gli attori alla verità-finzione della loro attorialità, mostratoci fin all'inizio dello spettacolo come dichiarazione brechtiana di intenti, attraverso il visibile "prima dello spettacolo" degli interpreti.
Daniilo Caravà

Rapporti padri e figli clonati

A NUMBER (PIÙ DI UNO), di Caryl Churchill. Traduzione di Pino Terno. Adattamento di Valler Malosti e Pino Terno. Regia di Valler Malosti. Costumi di Mariella Visalli. Musiche di Aphex Twin. Luci di Francesco Dell'Elba. Con Andrea Giordana e Michele Di Mauro. Prod. M.A.S. Juvarrà - Teatro Moderno, Sistema Teatro, TORINO.

Una tematica attuale, quella della clonazione, si mescola in modo omogeneo a quella, antichissima, del rapporto padre-figlio, e il risultato è una sorta di tragedia dell'età contemporanea in cui, essendo impossibile la catarsi, restano soltanto le ancore dell'ironia o del lucido disincanto. Un padre, Salter, decide, per ragioni che non ci vengono dette, di cedere a una clinica il proprio figlio, "imperfetto" in quanto ribelle e poco brillante, affinché venga clonato. Al padre viene quindi riconsegnato un figlio "nuovo", più condiscendente e affettuoso. Questo, però, diventato ormai adulto, scopre per caso di non essere l'unico e chiede disperatamente spiegazioni a un padre reticente e incline all'autocompassione. Sulla scena assistiamo agli incontri fra questo genitore egoista e irresponsabile, evasivo e rigidamente affettuoso, magistralmente interpretato da Andrea Giordana, e i suoi tre figli: quello "migliorato", quello "naturale" e un terzo a lui fino ad allora sconosciuto. Michele Di Mauro attribuisce a ciascuno di essi atteggiamenti, paure ed emozioni peculiari, fornendo quasi, con il proprio flessibile corpo di attore,

una testimonianza dell'impossibilità di quella perfetta coincidenza di due esseri umani che comporterebbe la clonazione. Nella stanza buia e spoglia immaginata da Valler Malosti, padre e figlio si interrogano e si aggrediscono, si abbracciano e si osservano con circospezione, palesando un rapporto che, in tutti e tre i casi, lotta fra desiderio di intimità e diffidenza, rancore e tenerezza. Lo spettacolo ha l'andamento serrato di un *thriller*, ma la tensione è tutta psicologica, riflesso dei reconditi meccanismi di difesa e sopravvivenza attivati quasi inconsapevolmente da padre e figlio. I cinque stringati tempi diventano, allora, intensi scontri, allo stesso tempo fisici e mentali, esemplari della terribile difficoltà di amare senza pregiudizi né remore.
Laura Bevione

Ronconi e Andreini

La Melato scatenata centaura

LA CENTAURA, di Giovan Battista Andreini. Regia di Luca Ronconi. Scene di Margherita Pali. Costumi di Gabriele Mayer. Musiche di Paolo Terzi. Luci di Stefano Sussi. Con Mariangela Melato, Roberto Alighieri, Riccardo Bini, Massimo Brizi, Sara Cianfriglia, Arianna Comes, Dino Conti, Stefano Corsi, Giovanni Crippa, Pasquale Di Filippo, Raffaele Esposito, Ludovico Fremont, Luca Giordana, Alberto Giusta, Mario Menini, Stefano Moretti, Enzo Paci, Flavio Parenti, Franca Penone, Tea Sammartini, Marco Sciaccaluga, Simone Toni, Mariangeles Torres, Antonia Zavatieri. Prod. Teatro Stabile di GENOVA - Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.



In basso una scena di *Il cerchio di gesso* di Brecht, regia di Monica Bonomi, a lato Mariangela Melato in *La Centaura* di Andreini, regia di Luca Ronconi.



Facile intuire perché Luca Ronconi è andato a scovare questa *Centura* che ha messo a rumore (entusiasmi e qualche pollice verso) l'inizio della stagione teatrale. Scovare, o più esatto dire riscovare, perché già diversi anni addietro l'avvava presentata come esercitazione per gli attori dell'Accademia d'arte drammatica "Silvio D'Amico". *La Centaura* è uno dei lavori più originali e bizzari usciti dal vecchio baule del teatro barocco. Andreini, famoso capocomico, diceva che la sua «era una invenzione contrarissima in se stessa: nel primo atto essendo commedia, nella seconda pastorale, nella terza tragedia». Una stravaganza barocca, dunque? Andiamo cauti. Piuttosto, una singolarissima opera innervata da una fervida fantasia che arriva alla soglia della dissacrazione caricaturale, anche se poi l'autore si guarda bene dall'andare contro lo spirito della Controriforma e pone in primo piano l'idea

provvidenziale che tutto infine «si converte al bene». Insomma un testo (linguaggio a parte, che in taluni punti ha reso splendore o grande audacia innovativa) che offre possibilità spettacolari, suggerite da un intreccio che viene affidato all'immaginazione più scatenata e galoppante. Sarà bastare dire come l'azione inizia, e siamo nella commedia, con la vicenda di un giovane e di una ragazza di nobile famiglia che si fanno chiudere in manicomio per potersi amare alle spalle dei parenti. Poi mentre i personaggi vanno crescendo, insieme agli equivoci di persona, l'azione, ed entriamo nella pastorale, si trasferisce (ed ecco la fantasia di Ronconi fare entrare in campo un bianco veliero che ci ricorda quello della *Tempesta* strehleriana) su un'isola popolata di centauri. Cioè di quelle creature miste, e che da sempre vivono nel nostro immaginario, le quali partecipano e del cavallo nella parte inferiore e dell'uomo dalla cintola in su con relative braccia. Al terzo atto, dove entrano in campo in carne ed ossa anche personaggi simbolici, non manca l'Adulazione e la Bugia, si torna al chiuso dentro una reggia e tutto diventa tragedia (anche se con orti farseschi). Muore il re, quasi tutti i personaggi si scoprono legati da complicatissimi rapporti di parentela, compresa la Centaura che dà titolo e che di nome ha quello fiabesco di Rosibebe. Rapporti che vengono alla luce all'ultimo momento, e pertanto i pretendenti al trono diventano troppi e si eliminano a vicenda col veleno o a colpi di pugnale. Intreccio arruffato (agnizioni, equivoci, fughe, ammazzamenti) che Ronconi, benissimo aiutato dalla incantevole scenografia di Margherita Palli, dai costumi di Gabriele Mayer e dalle musiche di Paolo Terzi, si diverte a districare con estro e con una ricchezza immaginifica straordinaria. Tre ore di pura teatralità in cui Ronconi avvolge la vicenda nei colori della fiaba, la spruzza di ricami da Commedia dell'Arte, la fa vivere come un *mélo* victorughiano e via dicendo. Libero è il gioco e nel gioco la Melato entra da regina. Scatenandosi con tutta la sua verve nella doppia parte delle sorelle gemelle (un piccolo cameo la morte di Lidia). A dare il la a un folto cast dove, accanto a valorosi veterani (il Crippa, Bini e Sciacaluga), spicca un plotone di bravissimi giovani (in testa Raffaele Esposito, Pasquale De Filippo e Franca Penone).

Domenico Rigotti

Alchimie pubblicitarie del 600

L'ALCHIMISTA, di Ben Jonson. Traduzione di Giovanna Zucconi. Adattamento di Michele Serra. Regia di Jurij Ferrini. Scene e costumi di Valeria Manari. Luci di Sandro Sussi. Con Eros Pagni, Jurij Ferrini, Frédérique Lohée, Aldo Ottobrina, Marco Zanuffo, Federico Vanni, Antonio Zavattoni, Mimmo Mignemi, Angelo Tosto, Silvio Laviano, Sarah Biacchi. Prod. Teatro di GENOVA.

L'operazione compiuta da Michele Serra sul testo di Ben Jonson mira all'attualizzazione di temi e situazioni che sono giunti fino a noi, senza perdere forza, da un Seicento che il drammaturgo investigava e giudicava con un'energia satirica travolgente. Ma le allusioni alla nostra contemporaneità sono sfruttate dall'adattamento con esiti a volte ineguali, e soprattutto si perde la dismisura della costruzione verbale jonsoniana, sontuosa e ricercata, che, in particolar modo, spicca nel personaggio di Subtle, l'imbonitore che ricorre al paludamento scientifico di argomenti pretestuosi e falsi, che promette virtù, ricchezza e successo, usando la propaganda e la pubblicità come un manager sapiente nell'indurre i bisogni solleticando i desideri. In assenza del suo padrone, il servo Face, in collaborazione con Dol, versatile puttana, intrigante o opportunista, insieme al sodicente alchimista, trasforma la casa in officina, in tempio della Grande Opera, per irretire le vittime designate, che appaiono a loro volta colpevoli, almeno per dabbenaggine o rozza avidità. I primi ad esser tratti in inganno sono il Giocatore Dapper, il Droghiere Drugger e il medico-imprenditore Mammon, in un crescendo di travestimenti, fughe e inseguimenti dei lestofanti ai danni dei clienti, perseguitati anche con marchingegni pseudo-tecnologici, come una diabolica catena di montaggio. La scena, centrale rispetto al pubblico, costituisce una specie di reperto industriale a gabbia con montacarichi e periscopio, circondato da passerelle. In quello spazio "magico", da cui con una botola si accede ai crogiuoli, l'opera seduttiva e fraudolenta giunge all'apice nella fabbricazione fasulla della pietra filosofale con sbuffi e nubi di vapore. Quando il Padrone torna inaspettato, con funzione di deus-ex-machina, smaschera i colpevoli, ma finisce per appro-

a quattro zampe



fittare del commercio avviato, incrementandolo addirittura. Morale: «Sarete serviti, gente. Miracoli per tutti». I segni dello spettacolo sono una motilità molto accentuata, in ruoli fortemente caratterizzati se non stravolti in farsa, allorché s'impone il grottesco; una partitura musicale che, oltre i raccordi delle scene col tema di *Via col vento*, inserisce celebri romanze d'opera cantate dal soprano Sarah Biacchi (anche Dame Pliant, simpaticamente sfrontata), intese a provocare una patetica *suspense*. Il protagonismo di Subtle trova in Pagni una monotona laconicità di pronuncia, per l'espressione di una prevaricazione sperimentata, a cui rispondono malizia e riflessi pronti del compare (e rivale) Face, un Ferrini che gioca sulla *nonchalance*, ma non appare in possesso di tutte le qualità vocali che gli sono consuete. La Loliée s'avvale di uno straordinario dinamismo nella gestualità improvvisata. La sua Dol Common (Bambola-per-tutti) è strana ballerina, o Colombina, o Fata, trasformista mirabile della seduzione. L'ambizione dello spettacolo, coniugare la comicità con un essenziale orrore di fondo, si risolve con disparità di stili e discontinua tensione comunicativa. *Gianni Poli*.

Pennac e Benni ringraziano

GRAZIE, di Daniel Pennac. Traduzione di Yasmina Melaouah. Lettura di Stefano Benni. Prod. Teatro dell'Archivolta di GENOVA.

Immersa in una finzione teatrale evidente, nella convenzione del teatro nel teatro, la conversazione in pubblico dell'autore di *Grazie* assume la voce e il sem-

biante di Stefano Benni. Con pervicacia creativa e produttiva, si danno ancora appuntamento il poeta bolognese e il narratore francese, con Giorgio Gallone ruffiano malizioso e cortese a fare gli onori di casa. Incontro di piacevole intrattenimento sul filo della simpatia, per l'intelligenza tagliente o tenera del padre di Benjamin Mafaussène, antieroe parigino odierno. Stavolta lo scrittore misura più direttamente lo spazio del palcoscenico, seppure con un monologo, in cui proietta un se stesso immaginario (ma non troppo) che, raggiunta fama bastante, è insignito di un importante riconoscimento, «per l'insieme della sua opera». Di fronte alla giuria e al pubblico, il Premiato vive l'imbarazzo della novità e, indotto a valutare motivi e modalità dell'avvenimento, sceglie la via della confessione sincera, cogliendo fra le tante coincidenze, i momenti in cui la propria vocazione creativa si fonde al caso, per un misterioso destino personale. È dunque bilancio di una vita, ma anche esame lucido dei passaggi burocratici obbligati di una carriera letteraria. Cosa dire dello spettacolo, se non che davanti al leggio e al microfono, Benni diventa un attore, istrione compiaciuto nell'enfaticizzare i risvolti grotteschi del caso, o nell'accennare ai luoghi comuni dell'azione di ringraziamento così condizionata dall'occasione. È quando il testo ironicamente biografico di Pennac s'avvicina alla sensibilità più intima dell'interprete che il rapporto s'illumina, si vivifica in accenti plausibilmente autobiografici per entrambi i soggetti in gioco. Rifuggendo alla retorica del discorso di circostanza, l'affabulazione conquista spontaneità e più tenera profondità al risveglio della memoria. L'infanzia dell'autore consente una reviviscenza delle gratitudini più

significative, essenziali, davvero ineludibili. Alla fine il trofeo simbolico, la statua in cui dovrebbe mutarsi il protagonista (secondo il testo), nella lettura ancora non si realizza: accadrà forse nel prossimo, "vero" spettacolo. *Gianni Poli*

Chiudere la vita nell'armadio

L'UOMO DELL'ARMADIO, di Ian McEwan. Regia di Giorgio Gallone. Scene e costumi di Lorenza Goberti. Luci di Pietro Ferraris. Con Eugenio Allegri. Prod. Fondazione Teatro dell'Archivolta, XXXVI Festival di Borgo Verezzi, GENOVA.

Le canzoni, nostalgiche e ingenue, dei Beatles sono la colonna sonora dell'anomala esistenza del protagonista del racconto *Conversation with a cupboard man*, dell'inglese Ian McEwan, adattato per il teatro dall'affiatata coppia Allegri-Gallone. Soto su una scena delimitata da tre armadi parlanti, un uomo con evidenti difficoltà a svolgere le attività della più pragmatica quotidianità - tenere in mano coltello e forchetta o infilarsi una maglia dal verso giusto - ripercorre il proprio passato, con rabbioso e allo stesso tempo quasi divertito rancore. Costretto in casa da una madre rimasta troppo presto vedova, l'uomo narra di un'infanzia e di un'adolescenza trascorse su un lettino con le sbarre, costantemente cullato e nutrito soltanto di pappe per neonati. A diciassette anni, la svolta: la madre si risposa e abbandona il figlio, rinchiodandolo in una sorta di manicomio, con la scusa della sua presunta subnormalità. Uscito da lì, l'uomo, che mai ha avuto la possibilità di crescere, cerca di barcamenarsi tra lavori umilianti e capi sadici, tra l'affitto da pagare e la prigione, dove è rinchiuso per i suoi ripetuti furti. Maturata la consapevolezza di non possedere gli strumenti e i meccanismi di difesa necessari alla sopravvivenza nella realtà, l'uomo sceglie di rinchiodarsi in un armadio, nuovo grembo materno, rassicurante e protettivo. Allegri, malgrado qualche vezzo gionnesco, è abile nell'alternare candore e parossistiche esplosioni d'ira, intaccata innocenza e primitivi desideri di vendetta. Certo, forse lo spettacolo "spiega" troppo - l'uomo elenca con insospettata razionalità i

Stefano Benni e Daniel Pennac, interprete e autore di *Grazie*.



motivi profondi alla base dei suoi comportamenti e di chi ha incrociato il suo cammino esistenziale - ma questo piccolo apologo sull'egoismo e sulla paura di vivere riesce a convincere per la sua lucida e placida tragicità. *Laura Beviane*

Un Processo essenziale

QUALCUNO DOVEVA AVERLO CALUNNIATO..., di Mario Jorio dal *Processo* di F. Kafka. Regia e scene di Mario Jorio. Musiche di Stefano Cabrera. Con Franco Testa, Franco Leo, Graziella Cerri, Barbara Baldacchini, Lisa Dell'Utri Vizzini, Maria Laura Oddone, Lilla Treccani. Prod. Teatro Hop/Altrove, GENOVA.

L'assunto è che *Il Processo* sia un'opera comica e grottesca, da potersi rendere scenicamente con un'immaginazione guidata dalla "leggerezza". Senza tradire l'originale nella sua tremenda e angosciosa ambiguità, Jorio tende a esaltare il semplice meccanismo che si innesca fin dall'incipit del romanzo, cogliendo dai tenti centrali una linea ossessiva ed essenziale, mossa da un ritmo forte, e che determina la condanna, la rovina e la morte. Lo fa con la complicità della musica di Cabrera, quasi sceneggiandola nello sviluppo dei suoi tre canoni complementari e necessari: strumento solista (violoncello), arrangiamento di colonne sonore o *leitmotiv* (*Magic moments*) preso in prestito per il finale. Quindi dimostra l'inconsistenza del processo e come incubi e sogni ne prolunghino l'attesa, in un'infinita dilazione, segnata dall'attesa della colazione, dalla ricerca di aiuti "esterni", dalle visite spesso inopportune. I personaggi soprattutto femminili, in camice nero da impiegato, ministeriale, o carcerario, sono figure anonime e anodine, che assolvono funzioni burocratiche e acquistano importanza soltanto per i desideri elementari dell'imputato. Le attrici ricorrono specialmente alla mimica e a figure coreografiche. Spariscono i parenti di Joseph K., un Franco Testa dalla corposa presenza, concentrato nello strazio del volto; mentre il personaggio di Leni si ritrova vagamente nell'apparizione seduttrice di una delle impiegate dell'organizzazione. Resta il Pittore, interpretato da Franco Leo, a fornire con distacco e sussiego qualche consiglio incongruo e inefficace.

Agiscono poi, da posizione sopraelevata, un Giudice e un Avvocato che tormentano il protagonista, isolato e stinuito sul suo giaciglio di prigioniero; e una allegorica Accusa (Graziella Cerri, aspra e implacabile) che a tratti assume il ruolo di assidua, maniacale timbratrice di atti cartacei. È proprio lei a scandire, col suo gesto da metronomo, il ritmo fondamentale della rappresentazione. Il finale non elude la tragedia, quando un pugnale passa di mano in mano e colpisce la vittima predestinata. *Gianni Poli*

Florindo drogato d'azzardo

IL GIOCATORE, di Carlo Goldoni. Regia di Laura Sicignano. Scene e costumi di Emanuela Pischetta. Con Massimiliano Caretta, Riccardo Croci, Ilaria Pardini, Marco Pasquonucci, Maurizio Sguotti, Cecilia Vecchio. Prod. Teatro Cargo, GENOVA.

Non è un caso che *Il giocatore* sia stata scritta da Goldoni nello stesso anno, il 1750, della *Bottega del caffè*. Vi si respira infatti la stessa aria nera e malsana di borghesia viziosa più che virtuosa. Raramente viene messo in scena (a parte quest'anno, in cui è in *tournee* anche un'edizione firmata da Patroni Griffi Con Franca Veneri, recensita nelle pagine seguenti) ed è un peccato perché è un gran bel testo, incentrato su un tema che ben si presta a riflessioni (e possibilità di messinscena) svincolate dai tempi e dai modi goldoniani. E così ha fatto, pur senza andare fino in fondo alla sua idea registica, Laura Sicignano, ambientando le disavventure di Florindo, attanagliato dal vizio del gioco, su una efficacissima scena sghemba, che sembra uscita da un sogno-incubo di *Alice nel Paese delle meraviglie*. Il giovane, benché ricco, si sta rovinando e l'inguaribile dipendenza dal gioco d'azzardo lo porterà a rubare, a perdere la fidanzata e ad accettare la proposta di matrimonio di una vecchia facoltosa pur di evitare la bancarotta. L'atmosfera in cui si muove, come ottennebrato dalla droga misteriosa dell'azzardo, è volutamente onirica e claustrofobica. Florindo, ci suggerisce con intelligenza la Sicignano, ha una malattia dell'anima, una forma di autodistruzione fondata su un delirio di onnipotenza che, nel suo asfittico autoalimentarsi nel chiuso della casa da gioco-prigione, annulla tutto, dai

rapporti umani al valore del denaro. Certo, forse si poteva affondare di più il coltello nel ventre nero di questi "malesseri esistenziali", per altro molto attuali, magari rinunciando ai pur simpatici macchietismi della *Marcolfa en travesti* di Maurizio Sguotti e di qualche altro personaggio, ma resta comunque il piacere della riscoperta di un testo ingiustamente trascurato. *Claudia Cannella*

Ferrini: Ivanov autobiografico

IVANOV, di Anton Cechov. Traduzione di Vittorio Strada. Regia di Jurij Ferrini. Realizzazioni multimediali di William Bain. Con Jurij Ferrini, Sarah Biacchi, Wilma Sciutto, Federico Vanni, Alessandro Frabetti, Gaetano Sciortino, Marco Zanutto, Andrea Pierdicca, Stefania Maschio, Marlino Verdelli, Catia Salfone. Prod. Progetto Ur, GENOVA.

Jurij Ferrini riunisce una compagnia molto compatta, percorsa da affinità elettive, e lavora sul rapporto tra realtà e finzione. Il progetto consiste nel ridurre al minimo la distanza fra sé e il personaggio da interpretare, evitando i salti emotivi necessari per immoedossimarsi con una mappa interiore lontana dal proprio vissuto. Un altro dato, considerato necessario punto di partenza, è la volontà di rimanere fedeli al testo del drammaturgo russo. Il risultato è uno spettacolo vibrante, intenso, ricco, facile da seguire: la storia, riempita di linfa vitale, si avvicina allo spettatore. La scenografia è costruita con pochi oggetti: un tavolo apparecchiato, qualche sedia. Ciò che qualifica la scelta stilistica del regista è, soprattutto, la presenza di un grande schermo sul lato del palcoscenico, dove vengono proiettate immagini che si incastrano, duplicano o si sostituiscono a quelle che accadono sulla scena. Sul video, gli attori recitano le parole di *Ivanov* in abiti contemporanei, in macchina, su una panchina. Ci sono anche momenti di prove a tavolino, in cui gli attori discutono i propri personaggi e il modo in cui sono chiamati a lavorare. Oppure brevi interviste sul testo o la diagnosi psichiatrica di *Ivanov* identificato come un depresso *ante litteram*, inserite come in un documentario. Seguendo le proiezioni, lo spettatore intuisce la consistenza biografica che segna l'identificazione fra interprete e personaggio, entrando nel privato degli attori. Ferrini interpreta

Ivanov e ha al suo fianco nei ruoli principali. Wilma Sciutto e Sarah Biacchi, l'ex e l'attuale compagna, nei panni della moglie e dell'amante di Ivanov. La triade protagonista recita sulla scena, con le parole di Cechov, un tradimento che c'è stato nella vita. Gli attori sono giovani, ottimi professionisti, che si mettono in gioco ed esplorano strade creative autonome. *Eliana Quattrini*

La parola travolta dai sensi

PREDISPORSI AL MICIDIALE, di Alessandro Bergonzoni. Regia di Alessandro Bergonzoni e Riccardo Rodolfi. Scene di Mauro Bellei. Con Alessandro Bergonzoni. Prod. Progetti Dadaumpo, BOLOGNA.

Bergonzoni è tornato. Dopo cinque anni dal suo ultimo spettacolo, trascorsi a scrivere sceneggiature cinematografiche, varie incursioni radiofoniche e televisive, e soprattutto una encomiabile promozione-pilota della Casa dei Risvegli di Luca De Nigris, il comico bolognese si riprende tutto intero il palcoscenico del Duse per la prima nazionale del suo nuovo e irresistibile spettacolo che, fin dal titolo, è già tutto un programma di sottintesi, prolusioni, allitterazioni, giochi verbali portati avanti fino allo sfaldamento del senso, e controsenso, in una vertigine linguistica e del linguaggio da mandare in apnea il più agguerrito ed allenato atleta dell'intelligenza naturale (una lotta di cervelli a nervi scoperti) e artificiale (la capacità inesauribile delle combinazioni tessicali, del lemma, della sua origine e destinazione finale). Ma la forza scenica di Bergonzoni è che tutto questo accade con una semplicità ed una chiarezza espressiva disadorna e incantevole, fatta di poche cose, in quel via vai rutilante di parole, oggetti, fogli sparsi, che diventano, tutti insieme e nello stesso tempo, la scenografia verbale, immaginaria e concreta, di ciò che dice e fa, ispirandosi a volte a Tati, a volte ai movimenti scombinati dei Fratelli Marx, dove la sua straordinaria capacità affabulatoria si esalta fino a diventare parossistica, lapidaria e implacabile. I suoi ragionamenti sembrano solo la superficie urdibile di un iceberg di pensieri nascosti o sepolti dalle millenarie vicissitudini del tempo e della storia, e solo per un momento - la durata dello spettacolo - in

TRAGEDIA ENDOGONIDIA, di Romeo Castellucci, regia, scene, luci e costumi di Romeo Castellucci, drammaturgia musicale e composizione vocale di Chiara Guidi, Iroiettorie e scritture di Claudia Castellucci, musiche originali di Scott Gibbons.

M # 10 MARSEILLE, con Lavinia Bertotti, Francesca Prota, Sergio Scariotella e gli allievi dell'Ensemble 13 de l'E.R.A.C. Interventi luministici e scenotecnica di Salvo Di Martina, Marco Rigamonti, Fabio Sajiz, Luciano Trebbi, Janvier Florio. Prod. Societas Raffaello Sanzio, Théâtre des Bernardines, Théâtre du Gymnase, con il supporto del Programma Cultura 2000 dell'Unione Europea.

C. #11 CESENA, con Ofella Bartolucci, Sonia Beltran Naples, Claudio Barghi, Cosma Brigida, Agata Castellucci, Cosma Castellucci, Gianni Piazzi, Sergio Scariotella, Atceo Tesei. Prod. Societas Raffaello Sanzio, con il supporto del Programma Cultura 2000 dell'Unione Europea, CESENA.



qualche maniera ricomposti in un azzardo improvviso, imprevedibile e inaspettato da risultare inevitabilmente comico. Da *Madornate 33*, è come se Bergonzoni non si fosse mai fermato in quel lungo viaggio nei territori della fantasia scatenata che sembra prendere alla realtà quello che gli è sempre appartenuto, per modellare un universo infinito in cui il passato e il presente possono convivere senza chiedersi il perché. Ciò che conta non è la logica degli avvenimenti, ma quella maledetta voglia ludica di esserci, di stare lì in scena a dire e fare quello che capita, seguendo un disordine prestabilito che possa dare un senso al caos indecifrabile della vita. Con *Predisporsi al micidiale* Bergonzoni, tornato alla sulfurea genialità scenica dei suoi primi spettacoli con l'aggiunta degli esiti alti (folia del racconto, arditezza del gesto e della parola, ebbrezza del vuoto) sperimentati in quelli più recenti, presenta uno spettacolo totalmente inedito a cui si assiste con gioia e partecipazione assoluta. Davvero micidiale. *Giuseppe Liotta*



...i due episodi

La Tragedia è compiuta: ritorno a casa

La *Tragedia Endogonia*, undici spettacoli in dieci città d'Europa, era iniziata a Cesena nel gennaio 2002 con un folgorante brano chiuso dal compianto su un corpo morto che ricordava Carlo Giuliani a Genova. Il percorso nella tragedia dell'anonimo eroe contemporaneo si conclude nello stesso Teatro Comandini: le due sale vengono usate per altrettanti episodi, come sempre apparentemente lineari, in realtà avviluppati come le circonvoluzioni di un sogno sempre più affannoso, in cui piccoli particolari sembrano franare in continuazione, coinvolgendoci a dispetto di ogni nostra distanza e diffidenza. Già a Marsiglia, nel decimo episodio, gli spettacoli erano due, in spazi diversi, in un percorso da una sala da pranzo di fine Ottocento a un'astratta fantasmagoria. In una scena nera, con iniziali movenze e dialoghi da teatro borghese, si allestiva un banchetto per signori in cilindro e donne in ampi abiti. Ma le parole a poco a poco scivolavano nel non senso e l'atmosfera naturalista si sgretolava in un misterioso rituale, con un cavallo nero inondato di latte, con una delle donne spo-



gliata, osservata dagli uomini-spettatori-guardoni e poi legata con lacci come una preda, obiettivo di scatti fotografici che riempivano il palco di lastre di vetro, subito sbriciolate in un mare di frammenti. Nell'altro atto le figure umane sparivano: una sorprendente sinfonia di colori e forme esplosiva in una sorta di fungo atomico sotto note dolcissime di cantate antiche smaterializzate da Scott Gibbons. Nello spettacolo di Cesena sembra di essere di fronte a un film noir, con agenti in cappotto e cappello che invadono una stanza da letto anni Quaranta dove avevamo visto un gatto, dove un ragazzino si era addormentato, dove la mamma lo aveva accarezzato, una cameriera nera aveva pulito. Ogni semplicità si rovescia, slitta, si dimostra apparenza inaffidabile: una testa di gatto porta un uomo imbucato in una mantella impermeabile, uno degli uomini (funzionari di qualche polizia esplicita o segreta) viene spogliato e purificato con polvere di gesso mentre gli altri mimano mosse di compianti e attese di quadri sacri sotto sacre note. Un cavallo resta con il vecchio nudo, e insieme ci guardano, commoventi. La scena si chiude: vediamo solo gambe, che fanno precipitare la vicenda verso una caccia al bambino, al suo seme, un omicidio comandato dal capo, la nera cameriera che prima aveva sorriso, ammiccante. Un vecchio contenitore di pellicola cinematografica (ancora, come la fotografia, un'illusione di fermare o trasfigurare una realtà sfuggente?) ci farà da guida nelle visioni dell'altra sala. Proiettano un film che ingrandisce spermatozoi che muoiono, la vita che appassisce, la tragedia biologica, e poi dietro un velo si materializza un intricato bosco notturno, rami veri profumati ancora di resina evocanti oscurità interiori. Fari, rumori di macchine, buio, incubo, un cane, il bambino che corre, che viene colpito, la vittima, il sacrificio dell'innocente come quel buio seppellito nella banalità quotidiana del male, dentro un'unanimità inadatta al domani. Sembra tagliano la testa riccioluta e appare il capino del gatto, mozzato, impagliato... Il mistero si fa poesia, dolcezza, malore sotto una cantilena di Britten. La rappresentazione della violenza diventa scossa che ci accusa di rimanere a guardare, e non riuscire a vedere, a distinguere. Massimo Marino

regia di Garella

Cechov dal vero è un po' sbiadito

Canto di grilli. Nenie popolari.

Zanzare. Una luce calda, d'estate, si disegna sul bosco di betulle che all'inizio quasi invade lo stretto spazio della casa di zio Vanja, aperto con diversi ingressi sul cortile. Si ritrarrà a sfondo lontano, quel bosco, con il procedere e il precipitare dell'azione, con il suo rinchiusersi negli interni. Le scene, inquadrare in una grande cornice, richiamano i quadri di pittori del tardo realismo più che una serie di lastre fotografiche. L'ambientazione è precisa, fin

troppo descrittiva, carica di temperature luministiche emozionali che scandiscono il morire della stagione verso l'autunno e l'inverno, corrispettive all'esaurirsi di vite che vedono le speranze trasformarsi in vecchiaia, vuoto, attesa del niente della morte. Nanni Garella, per questo suo primo allestimento cechoviano, dichiara di non voler seguire la tradizione interpretativa italiana, da sempre tesa a virare i testi del grande scrittore russo verso il lirismo o il vaudeville. Cechov «rappresenta la vita com'è», scrive nelle note di sala, sottrae eccezionalità alla trama e raffigura esistenze normali, sospese in un vuoto di fallimenti, delusioni, cadute di tensioni. Il regista sceglie quindi di trovare a personaggi teneri, disarmati, illusi, capaci di fraintendere all'infinito per non cadere folgorati da una realtà troppo banale o troppo sgradevole, una cifra interpretativa "vera". E qui iniziano le difficoltà, perché, si sa, la verità è ardua da raggiungere a teatro. In questo spettacolo ogni attore sembra scegliere una propria strada, per arrivare allo scopo. Lo stesso Garella, nella parte di Astrov, il medico utopista, disilluso e opportunista quanto basta, lavora a togliere, Alessandro Haber, invece, nella parte del protagonista, affastella: sembra mosso da un fremito incontenibile, interno, che spezza o rende convulse le battute, ricordando, con i suoi scatti, con i suoi nervi scoperti, la descrizione che Ripellino fa del Vanja di Stanislavskij. È convulso fino ai limiti dell'eccesso di compiacimento istrionico e sanguigno nel ribellarsi a un rapporto di evidente sfruttamento. Anna Della Rosa affronta Sonja, la figlia del professore, sacrificata come Vanja a una vita grigia dalla vanità del padre, con una legnosità che forse vuole esternare fisicamente il progressivo avvizzimento interiore. Elena è resa, viceversa, dimessa e colloquiale da una Manuela Mandracchia tenuta volutamente sottotono, tanto da indurre il sospetto che il desiderio che scatena in tutti gli uomini sia un'ulteriore conferma dell'assenza di prospettive di quel piccolo mondo. Inpalato è il professore di Umberto Bortolani, figura più assente che presente, quasi un inconsapevole catalizzatore del malessere degli altri. Intorno ai protagonisti, si cerca di rendere il senso di esaurimento di una società con quei canti popolari che echeggiano in lontananza, con la presenza di una dimessa balia e l'apparizione di qualche contadino. Garella accentua l'idea di un microcosmo che gira a vuoto, chiudendosi su se stesso perché sente fallito della morte. Ma non sempre i diversi elementi del mosaico sono sufficientemente registrati gli uni con gli altri, e qualche volta il disegno stesso sbiadisce sotto le diverse caratterizzazioni. Massimo Marino

ZIO VANJA, di Anton Cechov. Traduzione di Nanni Garella e Nina Tchechovskaja. Regia di Nanni Garella. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Claudio Perrigotti. Luci di Gigi Saccamandi. Con Alessandro Haber, Manuela Mandracchia, Umberto Bortolani, Nanni Garella, Anna Della Rosa, Maria Teresa Giudici, Rosario Lima, Mariarosa Iattoni. Prod. Nuova Scena - Arena del Sole - Teatro Stabile di BOLOGNA.

A lato: alcune immagini di *Tragedia endogona* di Raffaele Sanzo; in basso: Alessandro Haber in *Zio Vanja* di Cechov, regia di Nanni Garella



Girasoli contro la Gestapo

TIERGARTENSTRASSE 4, UN GIARDINO PER OFELIA, testo e regia di Pietro Floridia. Scene di Nicola Bruschi. Costumi di Cristina Gamberini. Video di Daniele Bonazza. Giovanni Cassano, Viviana Salvati. Con Micaela Casalboni e Paola Roscioli. Prod. Compagnia del Teatro dell'Argine, SAN LAZZARO DI SAVENA, (BO).

Come lenti a rovescio, volte di vetro incrinates dal greve respiro della Storia filtrano destini minuti, nodi tenaci sul filo della memoria e trama viva sulla scena del Teatro dell'Argine: sotto il fiato di un'Amburgo nel 1941 infetta dal morbo bellico, la compagnia bolognese riscrive nella serra di casa von Polish, scossa dall'onda d'urto nazista, la sorte di un'Ofelia dai tratti shakespeariani, occhi sgranati e dita contratte, affondate nella terra fertile di primavera fiorite in un'infanzia mai perduta. La sfiora la gelida morsa dell'Istituto che a Tiergartenstrasse 4, Berlino, sfoga la cieca smania eugenetica dell'Aktion T4, ma trasfigura nella carezza dell'infermiera Gertrud, nel rischioso sforzo di risparmiarle la condanna emessa da una scienza coatta al regime e muta esecutrice del sistematico sterminio di disabili mentali. A graziarle, la moda fra i gerarchi per i girasoli di Ofelia, dalle radici rapaci quanto l'ideologia nazista, strazio per il giardino quanto per l'innocenza inerme. *Kammerspiele* a due voci, la pagina e la scena di Pietro Floridia addossano luci e ombre di cruento lirismo sui lineamenti di due attrici in ossimoro, l'una dall'animo terso, la fragile ma caparbia Ofelia di Micaela Casalboni, l'altra, una severa Paola Roscioli, tesa nell'attrito violento tra pietà e ferocia.

Eco di Norimberga, i fatti si snodano per digressioni, scanditi dai primi piani di Gertrud sul banco d'imputazione per inerte complicità omicida, merce di scambio per le loro vite, all'ombra della Gestapo. Arredo minimo e filmati d'epoca in un baule spalancato nel buio saldano fedeltà

Lombardi è Simone Martini

Il difficile approdo in teatro del *Viaggio* di Luzi

La nomina di Mario Luzi, al compiere dei suoi 90 anni, a senatore a vita da parte del presidente Ciampi ha trasformato in evento teatrale - con successo di pubblico superiore al previsto - la presentazione di questa reinterpretazione scenica del suo poema, già recitato, in forma di monologo, negli anni Novanta da Sandro Lombardi. Il testo è stato trasformato in copione (sia pure anonimo, perché, per più ragioni, poco teatrale) con tanto di personaggi: il tutto sullo sfondo di una immaginazione e di una visibilità teatrale tipica degli ex Magazzini, tra segni

ben riconoscibili, dai sipari dorati ai letti d'ospedale, tanto per fare due esempi, quasi una "sigla" scenica della compagnia. Una cornice luccicante barocca e insieme assolutamente contemporanea, nel suo sfarzo consumistico, accoglie così - in uno spettacolo in cui la luce è elemento fondamentale di scrittura teatrale (in linea, in fondo, con la ricerca emblematica di luce del Simone di Luzi) - la restituzione scenica dei versi del poeta fiorentino. Versi, però, forse troppo densi e troppo profondi nel loro mutevole, quasi incontrollabile percorso di meditazione e di evocazione per poter "reggere" le necessità di uno spettacolo. Con le sue digressioni il *Viaggio* è un itinerario che conduce il lettore, e prima di lui l'autore stesso, nei mille risvolti di una scrittura poetica purissima e alta, nelle regioni sempre nuove della riflessione, dell'accensione lirica, dell'immaginazione filosofica che arriva ai confini stessi delle questioni basilari dell'essere, della ricerca della perennità, dell'arte come modo supremo di essere, come certezza - addirittura - metafisica. Ma anche le variazioni geografiche, con immagini di città e di terre che diventano vertiginosi paesaggi dell'anima, emblematiche illuminazioni interiori, vengono ad arricchire l'elaborato, sceltissimo tessuto del percorso poetico del viaggio, dove non si può non scorgere anche il riflesso di una possibile nota autobiografica quando Simone (o Luzi) mette in relazione la sua "sublime", raffinata, aristocratica alticizia con la proposta artistica vincente dei «muovi», «più solidi e corposi, e prossimi ai mercanti» (e qui non c'è, si badi, giudizio negativo). Lombardi e compagni sono consci della grande difficoltà di rendere fruibile il testo allo spettatore: la direzione presa, tuttavia, non risolve a fondo il problema, perché la parola luziana è, piuttosto che recitata e interpretata, proclamata, quasi distillata e sacrate, come se gli attori e il regista fossero rimaste vittime di un eccesso di rispetto verso l'opera di Luzi. Della quale si asseconda l'aspetto più disincarnato, visionario, quando non si cade in una magniloquenza eccessiva, forzata, errore di cui incorrono alcuni, e non tra i meno capaci membri della compagnia. Accanto a Sandro Lombardi, che cerca di bilanciare, nel personaggio di Simone, drammaticità e astrazione piena di intensità, e a David Riondino che, nei panni del Narratore, resta fedele a un tono oggettivo e realistico, il migliore è Alessandro Schiavo.

Francesco Tei

VIAGGIO TERRESTRE E CELESTE DI SIMONE MARTINI, di Mario Luzi. Adattamento e regia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Costumi di Marlon D'Amburgo. Luci di Gianni Pollini. Suono di Antonio Lavato. Musica dal vivo eseguita da Massimo Signorini. Con Sandro Lombardi, David Riondino, Marlon D'Amburgo, Massimiliano Speziali, Clara Galante, Alessandro Schiavo, Fabio Mascagni. Prod. Compagnia Lombardi-Tiezi, FIRENZE - Comune di SIENA.



documentaria al doloroso contrasto fra folle purezza e ambigua razionalità, interrogando con lucidità disarmante le responsabilità dell'individuo nei meccanismi perversi di un passato sempre presente. *Valentina Bertolino*

Guerra su papere a dondolo

GENERALI A MERENDA, di Boris Vian. Regia di Massimo Luconi. Scene e maschere di Graziano Gregori. Costumi di Carla Teli. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Marcello Bartoli, Dario Cantarelli, Michela Mocchiutti, Lino Spadaro, Antonio Merone, Dario Garofalo, Armando Sanna, Matteo Timori, Gianluca Soren. Prod. Teatro Metastasio/I Fratellini, PRATO.

È un moderno contro elogio della guerra e della follia fatti da un *père Ubu* teatrale e metafisico in una farsa tragica di straordinaria efficacia. Una comicità amara con elementi di parafisica e di surrealismo che fagocita i suoi protagonisti in un destino grottesco di regressione infantile e di imbecillità latente. Tra siparietti da vaudeville e sequenze di gesti meccanicamente iterati su musiche da comiche degli anni venti, i personaggi ricordano quelli di Buster Keaton e Charlie Chaplin. Con richiami alle soluzioni drammaturgiche immotivate, irrazionali e anarchiche degne del miglior teatro dell'assurdo (come già la Compagnia I Fratellini aveva fatto con *Le sedie* di Ionesco nel 1996), Massimo Luconi si inventa un mondo tragico dove i generali diventano bambini che giocano a fare la guerra in una folle spirale di autodistruzione. Il testo di Vian, scritto nel 1951, trova in questo allestimento una giovinezza e una carica eversiva sorprendenti. Sotto lo sguardo severo di un'inquietante madre (interpretata dal bravissimo Cantarelli) dall'alto di una sontuosa carrozzella, tra ridicoli ambasciatori, un cinico presidente del Consiglio e un arcivescovo vizioso, i tronfi generati-bambini dichiarano guerra all'Africa intera a cavallo di papere, asini e pesciolini a dondolo in un infinito gioco votato all'autodistruzione per mezzo di una roulette russa finale. Dario Cantarelli e Marcello Bartoli portano alle estreme conseguenze una cifra stilistica fatta di grande attenzione verso i personaggi "tipo" della Commedia dell'Arte. Una recitazione straniante, una gestualità ispirata alla biomeccanica di

Mejerchol'd e all'attore-marionetta di Craig e l'uso delle belle maschere asessuate di Graziano Gregori restituiscono al dramma il valore universale di una galleria di mostri violenti e cinici. *Dimitri Papanikas*

L'Idiota raglia di dolore

IL RAGLIO DELL'ASINO, dedicato a *L'Idiota* di F. Dostoevskij. Drammaturgia di Roberto Bacci e Stefano Geraci. Regia di Roberto Bacci. Scene di Monica Sereni. Costumi della Compagnia Laboratorio. Maschere di Daniela Giurlani. Luci di Maurizio Viani. Con Eteno Ciardella, Marco De Liso, Andrea Fiorentini, Renzo Lovisolo, Silvia Pasello, Silvia Rubes, Tazio Torrini. Prod. Fondazione Pontedera Teatro, PONTEDERA (PI).

Il nuovo allestimento di Roberto Bacci affronta il complesso universo dei personaggi e delle atmosfere dell'opera di Dostoevskij, indagando su uno dei nodi centrali della poetica dello scrittore, la dialettica fra il bene e il male. L'Idiota come personaggio paradigma della condizione di purezza assoluta, l'essere assolutamente buono, è la fonte cui ha attinto il percorso di ricerca del regista di Pontedera, insieme alla collaudata Compagnia Laboratorio. Ma echi e sfumature che caratterizzano la messa in scena danno l'impressione che sia il frutto di uno studio complessivo che attinge dall'opera complessiva di Dostoevskij, alla ricchissima sfaccettatura delle sue invenzioni psicologiche e caratteriali, restituendo un insieme assolutamente convincente della psicopatologia di comportamenti umani che l'autore ci ha regalato nella sua straordinaria produzione letteraria. La costruzione drammaturgica, come sempre, muove da pochi essenziali segni, che ben delineano sulla scena la situazione e i diversi caratteri del plot entro cui si sviluppa l'azione. È un lavoro fatto di corralità, di intrecci di microstorie appena accennate fra i personaggi e tuttavia orchestrato sull'assolo, di classe e misura, del protagonista, quell'Idiota che con la sua irruzione inopportuna e ridicola è insieme chiave di volta che dirige l'azione e suo climax violento. Sull'asino, «fisarmonica del dolore» secondo una felice definizione di Sandro Penna, si accorda la partitura sonora e drammaturgica dello spettacolo. Non era certo

facile il gioco di restituzione di un carattere paradossale quale quello dell'Idiota, lo straniero assolutamente buono, che cerca di indirizzare gli uomini verso il bene e che, piombato dentro una situazione (la sala da ballo dove si festeggia un compleanno), viene travolto da un'evoluzione della narrazione scenica imprevedibile e crudele. Crediamo che Bacci sia riuscito nella prova anche grazie alla bravura e al rigore degli attori della sua compagnia, fra i quali, in particolare si distingue il protagonista, Tazio Torrini, l'Idiota rivestito con la maschera dell'asino, convincente anche nella vocalità, e Silvia Pasello, al solito superba nelle vesti della cinica festeggiata. *Renzia D'Inca*

Caustico Céline in canzoni

IL DOTTOR CÉLINE-AUTORITRATTO, ispirato ai romanzi e alla vita di L. F. Céline, di Sandro Luporini e Patrizia Pasqui. Regia di Sandro Luporini. Musiche di Carlo Cialdo Capelli. Con Mario Spallino. Prod. Comune di Pisa - Teatro Verdi, Compagnia Nata di AREZZO.

Giorgio Gaber e Sandro Luporini ovvero l'accoppiata vincente che ha dato vita ad uno dei fenomeni più interessanti e di



Nella pag. precedente: Micaela Casabon, e Paolo Roscio in *Tiergartenstrasse 4*, di Peter Flindt; in basso: Mario D'Ambrugo e Sandro Lombardi in *Waggio venusto* e *colato di Simeone Martini*; di Mario Lupo regia di Lombardi e Teza; in alto: un cazzotto per il figlio dell'asino di Roberto Bacci e Stefano Geraci; in basso: Mario Spallino in il dottor Céline di Sandro Luporini.



vasto successo per i palcoscenici italiani di questi ultimi trent'anni: il Teatro Canzone. Una forma di spettacolo che all'affabulazione graffiante ed ironica, oltre che alla presenza scenica carismatica di Giorgio Gaber, riusciva a mescolare un uso sapiente della vocalità e delle sonorità di melodie e canzoni, spesso echeggianti i toni e i temi degli *chansonniers* di tradizione d'oltralpe. Dopo la morte di Gaber con il quale aveva condiviso idee e percorso, il pittore, il paroliere e soprattutto l'amico fratello Sandro Luporini aveva deciso di abbandonare la penna. Per fortuna qualcosa lo ha spinto invece a ripensarci e a creare, insieme alla giovane autrice Patrizia Pasqui, un nuovo spettacolo ispirato a Céline, scrittore maledetto, politicamente più che scorretto, più volte entrato nella testi e nell'aura poetica di molti dei suoi spettacoli con Gaber. In scena Mario Spallino, attore e cantante, che di Gaber e Leporini è stato collaboratore fin dal 1980, così come Carlo Cialdo Capelli che ha composto le musiche. L'esperimento, che ha esordito a Pisa entro la cornice affascinante di un teatro settecentesco che la Soprintendenza sta recuperando alla città, è stato accolto con curiosità e favore. Spallino ha tenuto la scena per oltre due ore fra poesia, slanci da rogatoria, calembour, ripiegamenti intimistici e canzoni. Senza cadute. Brillante. In grande leggerezza. Un Céline caustico e magnifico, sottile captatore di varie disumanità che ci riguardano. *Renzia D'Inca*

libretto di Siro Ferrone

mette in musica Palazzeschi

Per festeggiare i suoi ottant'anni, l'Università di Firenze si è avventurata sui sentieri sconosciuti della commissione e produzione (laboratori di scenografia e costumi compresi) di un'opera nuova, e a questo *Re Bello* hanno molto lavorato gli studenti e docenti di Lettere, Architettura, Accademia di Belle Arti. All'omonimo racconto di un grande scrittore fiorentino, Aldo Palazzeschi, si ispira il libretto scritto dal docente, storico del teatro e critico Siro Ferrone: la principessa ultima nata del regno di Bironia, per assicurare una successione al trono, viene spacciata per maschio; all'inerte sua sposa-bambola si attribuiranno i due gemelli che ha messo al mondo il reuccio, complice un amante giovanotto della Guardia: in questo modo il *Re Bello*, di cui si fa credere al popolo la miracolosa ascesa al cielo, può tornare donna e fug-

gire verso la libertà. Si capirà come a questo soggetto convenisse lo spirito di certa ricreazione operistica parodica e a vari titoli neoclassica, tipicamente novecentesca, per cui Roberto De Simone era il candidato illustre, per così dire, naturale: l'autore della *Gatta Cenerentola* e il suo librettista si sono divertiti infatti a mescolare, in chiave di *divertissement*, colorati brandelli delle glorie operistiche e musicali del passato (da Verdi a Puccini passando per Wagner, dal doppio coro arcaizzante alla Gabrieli fino all'operetta, e c'è perfino un intermezzo paraverista), su un impianto di dramma giocoso e opera seria e buffa, fra "scuola napoletana" e Rossini, ma sottoposto a smontaggi, stravolgimenti, canaglieschi ribaltamenti di senso, affilature delle sonorità in cui il genio di De Simone ha modo di balzar fuori vividamente, come nella bizzarra ricreazione di un'aria "importante", da opera seria settecentesca con cori e tromba concertante che si trasforma in una scatenata *rap-tammurriata-street dance*. Un affollarsi di riferimenti e forse di nostalgie, un'idea metastorica

di "teatro musicale italiano", che ha prodotto una partitura ampia e indubbiamente impegnativa per le giovani forze musicali in gioco: ma l'avventura del debutto è stata ben tenuta in pugno dall'esperta direzione di Nicola Paszkowski alla guida dell'Orchestra e Coro dell'Università, dall'orchestra rafforzata da rincarzi della vicina Scuola di musica di Fiesole, dal coro onorevolmente preparato da Valerio Del Piccolo; nel giovane cast spiccavano le voci di Valeria Ferri (il *Re Bello*) e Giuseppe Ranola (il *Maresciallo*). Il successo è stato assicurato dalla godibile messinscena firmata dallo stesso De Simone, con le deliziose scene e costumi, un po' teatro dei burattini, un po' libro di fiabe in chiave futurista, di Gennaro Vallifuoco e Odette Nicoletti. *Elisabetta Torselli*



Goldoni vizioso e cinico

IL GIUOCATORE, di Carlo Goldoni. Regia di Giuseppe Patroni Griffi. Scene e costumi di Aldo Terlizzi. Luci di Luigi Ascione. Con Paolo Bessegato, Franca Valeri, Barbara Di Bartolo, Urbano Barberini, Pilar Abella, Michele La Stella, Fabrizio Bordignon, Daniele Ferrari, Fabio Rusca, Chiara Stoppa, Francesco Acquaroli, Alessandro Moser. Prod. Eliseo Teatro Stabile di ROMA.

Il ritorno di Goldoni sulle scene italiane è caratterizzato per lo più dalla scelta di testi teatrali che non appartengono alla già ricca schiera dei capolavori riconosciuti, ma che ampliano e approfondiscono la poetica drammaturgica e la personalità di uno scrittore di statura europea, fra i più importanti e prolifici del suo secolo. Gli allestimenti di queste opere offrono, generalmente, spettacoli non convenzionali ma di notevole fattura e intelligenza scenica, come è il caso di questo *Giucatore* presentato dal teatro Eliseo per la regia di Giuseppe Patroni Griffi, e la partecipazione straordinaria di Franca Valeri nella parte della vecchia sorella di Pantalone, Gandolfa: talmente brava che Goldoni sembra averla scritta pensando a lei. Ma ciò che più colpisce di questa rappresentazione è il dispositivo scenico creato da Aldo Terlizzi: un disegno semplice e ingegnoso da scenografia futurista che dà luce, spazio e profondità ai vari luoghi della commedia, sicuramente astratto rispetto ai vari ambienti in cui è collocata la vicenda (una camera da gioco, strada con casa di Pantalone, camera di Rosaura, etc), ma assolutamente concreto e pertinente per via di quegli stolgoranti costumi d'e-

poca, che richiamano Hogarth (*La carriera del libertino*) e legano indissolubilmente questa messa in scena goldoniana al suo tempo. Patroni Griffi alterna il nero del buio alla lucentezza smagliante degli ambienti domestici, con le belle luci curate da Luigi Ascione, e dà all'intera azione una malinconia molieriana; non si accontenta della bella storia fatta di quell'ostinato perdersi di Florindo Aretusi nelle carte da gioco e del suo riscatto finale, che arriva solo nella «scena ultima», ma crea invece un piccolo universo di vizi, cattiverie, invidie in cui i sentimenti amorosi non sembrano trovare il loro posto, dove ogni cosa viene immiserita dal «vil zecchino». Uno sguardo un po' cinico, brechtianamente epico, di quel secolo dei lumi che in tanti aspetti sembra somigliare al nostro di inizio terzo millennio. Perfettamente a loro agio, in abiti impropri ai gesti e ai movimenti di una recita d'oggi, tutti gli attori, dai più giovani a quelli di più lunga e matura esperienza di palcoscenico, in un *ensemble* di rara brillantezza e affinità espressiva. *Giuseppe Liotta*

Coriolano negli anni '20

CORIOLANO, di William Shakespeare. Traduzione e adattamento di Roberto Cavosi e Loredana Ottomano. Regia di Roberto Cavosi. Costumi di Giancarlo Colis. Scene di Alessandro Chiti. Musiche di Alfredo Santoloci. Montaggio video di Nicola Bornaba. Luci di Marco Palmieri. Combattimenti di Alberto Bellandi. Con Alessandro Gassman, Magda Mercatali, Fabio Bussoliti, Paolo Casenza, Sabina Knäflitz, Sergio Meogrossi, Giancarlo Ruffi, Carlo Kumada, Silvio Laviano, Alessandro Albertin, Emanuele Marla Basso, Michele Modesto Cosarin, Marta Gilmore, Francesco Stella, Massimo Lello. Prod. Franco Clavari, ROMA.

Un'opera particolare nella produzione di Shakespeare, che sembra ispirata all'autore dalla crisi di una società contemporanea scossa da frequenti insurrezioni popolari e in cui il genio del Bardo affronta e scevera i sentimenti di una politica che tra continue contraddizioni e scontri, anche ideali, aspira al potere e alla giustizia. Dove nessuno si trova completamente nel torto o nella ragione e il popolo viene manovrato o semplicemente

disprezzato, senza capire che esso rappresenta la vera ossatura produttiva di una società necessariamente fondata sul dialogo. Un concetto, questo, che costituisce il punto di partenza e insieme la valenza più attuale del *Coriolano* messo in scena da Roberto Cavosi, qui alla sua prima esperienza registica. Nella necessità di ridurre il numero dei personaggi, e soprattutto nella volontà di rendere al meglio le masse popolari indurite e esasperate dalla fatica e dalla fame, il regista utilizza filmati di lotte, scioperi, guerre della storia recente, messi a disposizione dell'Istituto Luce. Spostando l'epoca agli anni '20 del secolo appena trascorso, per molti versi assimilabili - coi fermenti di grandi dibattiti politici, la nascita del sindacalismo, la fame, le guerre che li attraversano - a quelli di crisi dello stato romano in cui è ambientata la vicenda shakespeariana. Realizzando, sulla scena essenziale di Alessandro Chiti, sobriamente evocativa di spalti guerreschi e spazi cittadini, uno spettacolo di categoria incisiva, dove i personaggi si muovono avvolti in abiti scuri e in pesanti divise della prima guerra mondiale, come in un film in bianco e nero. A disegnare la vicenda aspra di un eroe animato da valori assoluti di grandezza e di nobiltà, che non capisce le esigenze del popolo inasprito dalla fame, né tanto meno compromessi e sotterfugi delle forze politiche in gioco. Un eroe che il nome Marzio apparenta al dio della guerra e che da solo conquista la città di Corioli, tanto da meritarsi il soprannome di Coriolano. È in realtà un'autentica macchina da guerra, tutta muscoli e coraggio, che Alessandro Gassman impersona con una sorta di iniziale rigidità, riuscendo tuttavia a cstrarne man mano un più tornito spessore di ingenuità narcisistica e vanagloriosa, destinata ad abbattersi sotto i colpi del pugnale. Un'ingenuità generosamente pronta a dar la vita per la patria, ma come incapsulata in una sorta di mentalità antica e perfino trabale che non capisce il mutare della realtà sociale. È che si muove in un tiro incrociato di strategie estranee al suo animo, fra cui quelle della stessa madre, che Magda Mercatali incide in tutta la sua spietata mania di grandezza all'interno di uno spettacolo di dura e corrusca compattezza. *Antonella Molit*

Nella pag precedente una scena de *Il giucatore* di Roberto De Simone e Sio Ferraro (foto Andrea Messari); a lato, Alessandro Gassman interpretato di Coriolano, regia di Roberto Cavosi



Romaeuropa

MARINA ABRAMOVIC compilation di una vita



THE BIOGRAPHY REMIX, di Marina Abramovic e Michael Laub. Regia di Michael Laub. Canto di Raffaella Misiti. Luci di Luca Storari. Ingegneria del suono di Alfredo Sebastiano. Con Marina Abramovic, Jurriaan S. Löwensteyen, Viola Yesiltac, Herma A. Wittstock, Eun Hye Hwang, Heejung Um, Doreen Uhlig, Matteo Angius. Prod. Romaeuropa Festival 2004, in collaborazione con Teatro Palladium Università Roma Tre, ROMA.

Fare una *compilation* della propria vita. Rimettere in scena atti e emozioni con spostamenti e nuovi colori. Sfidare la verità, la rivelazione, il momento, con la rappresentazione, la ripetizione. Marina Abramovic si presenta a Romaeuropa Festival con *The biography remix*, realizzato con il regista olandese Michael Laub e con un nutrito gruppo di allievi. Questa signora delle performance dagli anni Settanta ha segnato la scena internazionale con esibizioni tese fra il minimale e il provocatorio; ha indagato azioni e sentimenti quotidiani con opere scritte sul corpo e sulle violenze del tempo; si è incisa a sangue e si è sbattuta su nude pareti, e ha perfino percorso a piedi la Grande Muraglia cinese. Lo spettacolo si apre con una forte immagine mitica, una specie di marchio di fabbrica comune a tutte le ultime esibizioni: in un giallo tranquillo e abbagliante insieme, l'artista è sospesa in aria con due serpenti fra le mani, le braccia tese come in croce, una gonna plissettata gialla fino ai piedi, il volto forte, il busto nudo. Dea arcaica della terra incombente sul presente, icona pop, suggerisce che alla base della relazione fra arte e vita sta un desiderio primario, un'energia archetipica, un dolore e un rapporto col mondo nella sua essenza più animale. Scorrono poi le memorie di trent'anni: immagini video di storiche performance, subito riprodotte da interventi dei giovani allievi, frasi - su un display - che segnano il percorso esistenziale e artistico della Abramovic: dalla Serbia natia, dalla pistola regalata dal padre a diciotto anni, all'abbandono del suo compagno di arte e vita nel 1989, all'apparizione, dal vero, del figlio di costui a riprodurre una famosa azione di Marina con il padre. Si evoca la macelleria dell'ex Jugoslavia, con un filmato di ossa animali scarnificate, alani ringhianti che leccano un tappeto di ossa, con una pietà figurata davanti ai colori della bandiera. Si gioca. Si ascolta la voce di monaci buddisti in foto diventare sordo frastuono. Si clona qualcosa che per definizione non potrebbe replicarsi. L'atto unico, spercato, dell'arte che si mescola all'esistere nella performance, diventa teatro, proiezione di materiali documentari, rimandando a una tensione problematica fra vita che scorre e ferisce sempre consumandosi, invocando la necessità dell'illusione di poter fermare qualcosa. Massimo Mitrino



Dix, *Edipo* a lieto fine

EDIPO.COM, di Gioele Dix e Sergio Fantoni.

Regia di Sergio Fantoni. Scene e luci di Nicolas Bovey. Musiche di Cesare Picco. Con Gioele Dix e Luisa Massidda. Prod. La Contemporanea 83 - Giovit, ROMA.



Dopo essersi affermato come comico alto Zelig ed essersi cimentato come autore alla radio e alla televisione, versatile e ambizioso Gioele Dix si è buttato sul gran teatro, da Molière a Flaiano, e si è conquistata la scena prestigiosa del Grassi con una sua libera e

stimolante, rielaborazione dell'*Edipo* di Sofocle, scritta insieme a Sergio Fantoni. Il quale, passato alla regia, firma un raffinato allestimento in una scena fra il modern design e Magritte di Nicolas Bovey. Lo scopo dell'operazione, allegramente dinamitarda, è far saltare in aria la cattedrale psicoanalitica del complesso di Edipo (impresa non nuova, per la verità). Nella rilettura di Gioele Dix (e Sergio Fantoni) fanno le spese, in un quasi monologo di intelligente e talvolta incontenibile fluidità, e con alcune concessioni al cabaret, il sommo trageda e Sigmund Freud, quel "ficcanaso" viennese che frugò nell'inconscio dell'infelice re di Tebe, uccisore inconsapevole del padre Laio e sposo incestuoso della madre Giocasta. Anselmo, intellettuale nevrotico degente in una casa di cura e spirito ribelle, si coltiva il suo bravo complesso di colpa, come tutti ormai siamo abituati a fare, rileggendo la tragedia di Sofocle e raccontandola a spizzichi e bocconi a un'infermiera tanto curiosa quanto innocente, che Luisa Massina rende con gustosi accenti. Torrenzialmente facendo Anselmo evoca nell'antro di cristallo della clinica, fra rombi di temporali e arcaici temi musicali, i vari personaggi della storia, dall'enigmatica Sfiga al viscido Creonte al rincognito Tiresia. In un clima da inchiesta poliziesca tipo tenente Colombo, come dice l'infermiera ignara, che a un certo punto si trova calata nei panni di una lunare Giocasta. Alla fine di *Edipo.com*, bizzarro e-mail teatrale di quasi due ore, dell'archetipo sofocleo riveduto da Freud restano soltanto i rottami. «Eh, no! - dice Anselmo-Edipo. - Ho ucciso mio padre, va bene, ma cercando di sfuggire al mio bieco destino di parricida. Sono stato incestuoso, è vero, ma senza saperlo: e mi sono accecato perché privato del diritto di vedere la bellezza dell'amore». Dov'è, dunque, il male e il bene, fuori dal capriccioso volere degli dei? Nel cielo tutto nuvolaglie sopra la clinica, vuoto dell'Olimpo, il cieco Edipo-Anselmo «alla fine vede chiaro». Cioè senza vaticini, maledizioni e vendette divine. E, guarito, lascia la clinica. Diretto a Corinto. Si ride. Il complesso è stato rimosso. Nessun messaggio, naturalmente, ma la voglia di rimuovere, modernamente, antichi e moderni tabù. Ugo Ronfani

Longhi servo di Gazzolo

SERVO DI SCENA, di Ronald Harwood. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Silvio Giordani. Scene di Francesco Margotti. Costumi di Ugo Aiello. Luci di Augusto Canu. Con Nando Gazzolo, Pietro Longhi, Lorenza Guerrieri, Anna Cugini, Carlo Ettore, Alessandra Bellini, Emanuele Magnoni. Prod. Compagnia Gazzolo-Longhi, ROMA.

Non sempre è facile rinverdire passati successi teatrali. *Servo di scena* dell'inglese Ronald Harwood, una ventina di anni fa, suscitò entusiasmo, diretto da un giovane Gabriele Lavia, e con due mattatori d'eccezione: il compianto Gianni Santuccio e Umberto Orsini. Ora che il testimone è passato all'inedita coppia Nando Gazzolo e Pietro Longhi, non ci sembra, e sarà anche per l'opaca regia di Silvio Giordani, che la commedia sfugga a un certo tipo di teatro tradizionale. Testo ben scritto, molto curati i dialoghi, ben delineati i profili dei protagonisti, ma è l'argomento a giungere fuori tempo, se lo confrontiamo con la vita teatrale di oggi. Dietro le quinte di un vecchio teatro inglese, l'ex grande attore sir Roland, grande narciso appassito che ha passato l'esistenza recitando l'amato Shakespeare, terrà il suo ultimo spettacolo prima che la morte lo colga in camerino. È il 1942, l'aria è lacerata dalle sirene degli allarmi aerei, ma la miserabile troupe non si arrende e, sera dopo sera, continua a esporsi con il suo consumato repertorio. E non si arrende grazie soprattutto a colui che a poco a poco assume il vero ruolo di protagonista. Cioè Norman, il servo di scena, colui che dà titolo al dramma, il segretario factotum, il languido pettegolo e astuto vestiarista, guitto fallito. Norman, fedele e al tempo stesso traditore, vive del successo del mostro sacro, salvo far emergere le proprie ambizioni frustrate e il risentimento contro chi di lui si è brutalmente servito, quando la recita (nella vita e sulla scena) del vecchio mattatore sarà giunta alla fine. Va merito a Nando Gazzolo di tratteggiare, ma senza renderlo memorabile, un sir Roland, vinto dalla stanchezza e sull'orlo della follia come il Re Lear di cui per l'ultima volta a fatica indossa la veste, usando un registro asciutto, misurato, lontano da accese e ridicole coloriture. E pure su toni

sobri, con la giusta dose di ambiguità, la dolcezza appiccicosa venata di amore e odio, tratteggia il suo Norman Pietro Longhi. Accanto a loro, in una recitazione di routine, una vistosa Lorenza Guerrieri, il puntuale Carlo Ettore, Anna Cugini, Alessandra Bellini e Emanuele Magnoni. *Domenico Rigotti*

Irina vive a Palermo

IRINA PROZOROVA-PAPALEO, da *Tre sorelle* di Anton Cechov. Drammaturgia di Sara Bertelà e Stefano Costantini. Diretta e interpretata da Sara Bertelà. Prod. Fox & Gould, ROMA.

Osservatore acutissimo della vita quotidiana, Cechov, scriveva pièce sostanzialmente umoristiche dove si contempla la tragedia, lenta e inesorabile, che incombe sul quotidiano. Per simbolisti e realisti Cechov rimaneva l'autore di un teatro d'ombre, di stati d'animo, di silenzi. Nel ricomporre la contrapposizione tra le due interpretazioni si può affermare che la leggerezza ha senso solo se riconosce la gravità; Cechov con tratto lieve ha saputo descrivere il lento e monotono fluire della vita con riverente umorismo. Sara Bertelà durante i cinquanta minuti del monologo *Irina Prozorova - Papaleo* ispirato a *Tre sorelle* - composto nel 1900 dal drammaturgo russo - è riuscita a restituire al dramma verve briosa e spirito da vaudeville tanto caro, ma allo stesso tempo cruccio di Cechov. Immersa in una vasca colma di schiuma, fatta di tulle, la Bertelà con ammiccante sensualità fa il verso a Marilyn. Con un rigoroso accento russo ripercorre le tappe della vita di Irina, l'ultima delle tre sorelle Prozorov. Ne risplendono le illusioni, le speranze, partendo proprio dal grido «A Mosca, a Mosca», tristemente patetico, che nella commedia viene ripetuto come un sogno, un

desiderio che mai si avvera. Lo spettacolo, che ha debuttato al festival di Benevento nel 2003 ed è stato presentato al festival di Gardone in forma di prove aperte, ritrova Irina oggi, donna contemporanea, stabilitasi in Italia, sposata ad un geometra del comune di Palermo conosciuto sulla spiaggia di Mondello. Irina l'unica delle tre sorelle a conoscere, oltre all'inglese al tedesco e al francese, anche la lingua italiana, decide di cospirare la noia e il malessere della sua giovinezza respirando l'aria dolce del Mediterraneo, abbagliata dalla luce dell'isola siciliana. Un'interpretazione fresca, divertita, quella della Bertelà, che con impeccabile capacità dimostra di passare dal comico al drammatico, interrogandosi con leggerezza sui silenzi dell'animo. *Giulio Zippo*

De Sade in manicomio

MARQUIS DE SADE, VIERGE E MARTYR, testo e regia di Riccardo Reim. Scene di Patrizia Cescon. Costumi di Simona Morresi. Musiche di Massimo Bizzari. Con Pino Micòl, Marta Bifano, Massimo Marcone. Prod. Tilania, ROMA.

Non esistono notizie biografiche precise ed attendibili sugli ultimi giorni di vita del Marchese De Sade, lo scrittore libertino settecentesco rivalutato solo nel nostro secolo, invisito ai contemporanei e costretto a finire i suoi giorni in un manicomio criminale. Riccardo Reim, che ha curato l'edizione dell'opera sadiana, ha preso spunto da alcune lettere e scritti inediti dell'autore per scrivere l'opera teatrale che rievoca l'ultimo scorcio della sua bizzarra vita. Vecchio e gravemente malato, De Sade vive nel manicomio-prigione circondato dall'affetto dell'amante, l'attrice Marie-Costance, e del servitore muto. Reim intende ritrarre nei travagli psichici del Marchese le moderne nevrosi dell'uomo contemporaneo. De Sade è antesignano di un edonismo che eccede nella perversione, sfocia nella nevrosi e anticipa la moderna crisi dei valori del Novecento. De Sade rifiuta ogni morale e religione in nome della legge del piacere come

Nella pag. precedente due immagini: il Marchese de Sade; in basso: Costantino Danesi interpreta il Marchese de Sade con la compagnia di Riccardo Reim.



Aree intermediali

Il mistero dell'infanticidio e la ricerca della bellezza

Dopo *Alceste*, sulla scena di Fanzini arriva *Medea*, prodotto dalla Compagnia Bertoni/Abbondanza. Il progetto "Ho male all'altro" accentra l'attenzione sugli archetipi e richiama l'attenzione sul tema "Il sacrificio per amore". Nel primo caso Alceste si sacrifica per amore del suo sposo. Nel secondo Medea sacrifica i figli per vendicarsi di Giasone. Se, però, la storia di Medea viene ridotta al potere di vita e di morte che una madre ha sui propri figli, la rappresentazione perde il portato di mistero insito in un fatto barbarico di straordinaria pregnanza. Il mito non ha rapporti con la sociologia o con la psicologia, ma con il pensiero simbolico. E il riferimento archetipico offre l'occasione potenziale per una ricerca che va al di là della contingente attualità. Lo spettacolo indugia troppo sui fatti che inducono la madre ad uccidere i figli, finendo per tradire l'affermazione di principio secondo la quale «Medea antepone a tutto l'abbraccio fisico e il letto, e tra *genos* e *gamos* sposta l'attenzione su Eros che interseca e complica sia i legami di sangue che i patti nuziali». Credo che la ricerca teatrale debba tornare ai primordi e che per realizzare questo *nostos* sia necessario accamparsi alla ricerca - prima della grazia, della musica, della danza e della parola - delle geometrie del caos e di forme barbariche alle quali mi sento di ancorare un rinnovamento del teatro. E quando, in alcuni momenti, Bertoni e Abbondanza imboccano questa strada, marciano come guerrieri con corpi "alterati", trovano il logos che attraversava le viscere, il ventre, il cuore, e lo espandono in tutto il corpo oltre il suo stesso confine, e conseguono risultati di forte coinvolgimento emotivo. Successo vivo e condiviso per lo spettacolo *La bellezza*, prodotto da Libera Mente, con la regia di Davide Iodice. La scrittura scenica collettiva trae i codici testuali di riferimento da Pazienza, Auden, Morante, Pasolini, Rossellini, Bukowski, Neiwiller, Monroe ed altri, ma utilizza anche una drammaturgia originata dai vissuti degli interpreti: tutti da lodare. Villa Bellezza è luogo della metafora. Appare come una clinica per febbricitanti inguaribili. Somiglia ad un dormitorio dove irrompono sogni e visioni. Ricorda il giardino dove risuonano i passi di antiche e nuove divinità. Rimanda allo spazio rituale dove è possibile compiere l'atto della ricreazione, opposto e contrario a quello che tenta di doppiare la realtà. La bellezza corre il rischio di guastarsi? No, è già guastata. La bellezza salverà il mondo? No, perché il mondo non ha alcuna intenzione di salvarla. Che fa, allora, quell'umanità febbricitante nella Villa Bellezza? Cura la salute, aspetta l'ora della guarigione, l'ora che tarda a venire, l'ora che non verrà mai. Cosa fa il potere fuori di quel luogo? Il pote-

MEDEA, di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni. Scene e luci di Lucio Diana. Costumi di Patrizia Caggiati. Musiche di Mauro Casappa. Con Bianco Francioni, Marco Mercante, Marco Penitenti, Antonella Bertoni, Michele Abbondanza. Coprod. Amunzia, Teatro Comunale di Ferrara, Diodesera, Centrale Fies, Teatro delle Briciole, Massaia-Théâtre des Marionnettes, Opera Estate Festival Veneto, La Corte Ospitale. Compagnia Abbondanza/Bertoni, Bologna.

LA BELLEZZA, scrittura scenica collettiva da A. Pazienza, W. Auden, E. Morante, P.P. Pasolini, R. Rossellini, C. Bukowski, A. Neiwiller, M. Monroe ed altri. Regia, ideazione spazio scenico, colonna sonora di Davide Iodice. Luci di Maurizio Viani. Con Alberto Astorri, Luigi Biondi, Valentina Capone, Salvatore Caruso, Fabio Gandossi, Antonio Grimaldi, Lisa Ferlazzo Natali, Alfonso Paola, Paolo Tintinelli. Prod. Libera Mente, Napoli. FESTIVAL ENZIMI, ROMA.

re non si pone problemi di etica, figuriamoci di estetica. E all'artista cosa rimane da fare? Diventare cieco e splendente come un Tutù. Imparare il linguaggio degli uccelli, a significazione dell'amplificazione dell'anima, che da individuale diventa anima del mondo. *Alfio Petrucci*

l'uomo contemporaneo consumista o infantile vive e agisce solo per fini materialistici, preda di un'avidità senza requie che alimenta solo se stessa. Non c'è giudizio moralistico nell'opera di Reim ma è evidente il senso di vacuità che soffoca De Sade nelle morse della sofferenza psichica. Pino Micol con la sua interpretazione notevole nobilita un testo privo di azione e claustrofobico come i meandri delle mente del protagonista. Scenografia ridotta ai minimi termini (un letto al centro del palco e poche suppellettili) funzionale alla rappresentazione dell'intimità fra il Marchese e i suoi congiunti, interpretati ottimamente da Marta Bifano (l'amante attrice) e Massimo Marcone nei panni del servo muto, alter ego del Marchese: pura istintualità. *Simona Morgantini*

Vezi e vizi gay

TUTTO IN FAMIGLIA, di Murray Schisgal. Traduzione di Enrico Luttmann. Regia di Giampiero Bianchi. Scene di Francesco Montanaro. Costumi di Milena Sanzò. Con Nicola Pistola, Paolo Triestino, Sabina Pellegrino, Roberto Stocchi. Prod. Teatro Due, ROMA.

Murray Schisgal è l'autore di questa deliziosa commedia in perfetto stile ebraico-newyorchese, cioè brillante e realistica. Ancora una volta Schisgal affronta il tema dell'omosessualità, che aveva già trattato felicemente nel film *Tootsie* con cui, nel 1982, vinse l'Oscar per la migliore sceneggiatura; e lo fa con il consueto piglio ironico e irriverente ma scevro di volgarità o superficialità anche quando il personaggio principale assume i classici buffi atteggiamenti della "checca" isterica e vanesia. La peculiarità più apprezzabile del testo infatti è quello di affrontare temi complessi come quello della crisi di identità sessuale con tocco lieve: Schisgal fa ridere e riflettere contemporaneamente. In Italia il tema dell'omosessualità lo si affronta o con pedanteria tragica, soprattutto nell'ambito della cultura progressista, o con rozze volgarità e luoghi comuni. Schisgal si permette di infrangere un tabù: criticare i gay. «I gay - afferma il protagonista - hanno istaurato una mafia potentissima: soprattutto in teatro». Insomma Schisgal ha il coraggio di fare accuse di sacrosanto carattere sociale mantenendo il buon gusto e il rispetto per gli omoses-





suali. Quello che stupisce piacevolmente in questa pièce è la straordinaria scorrevolezza dei dialoghi (tradotti da Luttman) e ottimamente ritmati e orchestrati con raffinata armonia. La realizzazione italiana di Giampiero Bianchi rispetta felicemente il testo accentuando nella recitazione degli attori l'elemento mimico gestuale, una *vis comica* molto italiana che non guasta. Paolo Triestino è perfetto nei panni del protagonista in crisi di identità sessuale e in ottima sintonia scenica con Nicola Pistoia. Roberto Stocchi, fra gli altri, è straordinario nei panni del "vero e autentico" omosessuale disegnando i vezzi e vizi tipicamente gay con credibilità esilarante e senza cadere nella macchietta stereotipata. *Simona Morgantini*

Fantasie di una casalinga

OGGI È GIÀ DOMANI, di Willy Russell. Adattamento di Iaià Fiastrì. Regia di Pietro Garinei. Commento musicale di Armando Trovajoli. Scene di Uberto Bertacca. Costumi di Silvia Fratolillo. Con Paola Quattrini. Prod. Music 2 - Garinei & Giovannini, ROMA.

Nella versione italiana adattata da Iaià Fiastrì la commedia in due atti di Willy Russell *Shirley Valentine* vede mutare nome della protagonista e titolo: il primo si trasforma in (Pan)Dora e il secondo in *Oggi è già domani*, col personaggio della casalinga frustrata indossato da Paola Quattrini e la regia di Pietro Garinei. Dalle ceneri ardenti di un desolante grigiore quotidiano, cadenzato dalle disattenzioni di un marito burbero e dall'egotismo dei figli, Dora trae energia per edificare la propria voglia di emancipazione sociale e sessuale, confidando al muro della cucina il tragicomico diario

della sua vita, costellato di sogni, ricordi e desideri da liceale (come l'imminente fuga-vacanza in Grecia con un'amica, divorziata per sopraggiunta omosessualità del coniuge). Con sardonico umorismo ella tenta di ricucire la propria balbettante identità, provinciale e ordinaria, mentre prepara una poco trasgressiva frittata di uova. Si ritro-

va, così, ad acquistare *lingerie sexy* a buon mercato e ad inventarsi amanti, finendo per raccontare ad uno scoglio una improbabile avventura erotica con un pescatore-cameriere. Il tutto s'abbatte sulla platea "semifredda" del teatro Bellini di Napoli sotto forma di soliloquio incantevole e amorfo con la Quattrini che snocciola le battute del testo rivestendole di monocorde attitudine interpretativa, mentre la voce dell'ex velina sanremese Serena Autieri (nella canzone *Oggi è già domani*) stende un velo di smielato *happy end* su questo lavoro, parente stretto di certa *soap* televisiva da grande magazzino e ben distante dalla *comedy* che, quando venne presentata a Londra nell'86, vinse il Laurence Olivier Award e, a New York, il Tony Award. *Francesco Urbano*

Etty che scelse Auschwitz

ASCOLTAMI BENE, liberamente tratto dai diari e dalle lettere di Etty Hillesum. Drammaturgia e regia di Emanuela Giordano. Racconta sonoro di Eleni Karandrou, Giovanna Famulari. Con Mascia Musy. Prod. Compagnia Plera degli Esposti - Teatro 91, ROMA.

Da quella straordinaria e purtroppo incompiuta testimonianza intellettuale e spirituale rappresentata dai diari e dalle lettere di Etty Hillesum, scrittrice olandese morta ad Auschwitz nel '43 all'età di ventinove anni, prende corpo l'idea per l'allestimento di *Ascoltami bene* - proposto alla Galleria Toledo di Napoli - con il quale la regista ed autrice Emanuela Giordano propone una sua personale epitome drammaturgica, di cui si rende raffinata interprete l'attrice Mascia Musy. Rivela una notevole capacità introspettiva questa pièce che libera

per frammenti di pensiero, per frementi reazioni emotive l'essenza più intima della personalità della Hillesum. La prima parte del monologo si dipana sull'immagine di una donna vivacemente confusa, teneramente innamorata del suo terapeuta junghiano Julius Spier. Ma già nel "proemio" quel mangiare avidamente pane e burro come fosse nettare divino schiude barlumi di significato al profondo sentimento religioso che la possiede. La guerra è decisamente sullo sfondo, mentre il suo tempo indugia, rapito dalle pagine di Dostoevskij, Sant'Agostino, Rilke... Poi s'incunea tra le pieghe dei silenzi uno scarto recitativo: raccontando l'Olocausto attraverso un orizzonte poetico di struggente soggettività la Etty di Mascia Musy assume toni di amara consapevolezza, di dolorosa verità. Eppure vibrano ancora di amore queste parole lette al futuro su di una sedia fiocamente illuminata. L'immagine scarnificata è quella del campo di "transito" di Westerbork, luogo nel quale lo spazio dell'anima e il desiderio vitale di non sottrarsi alle vicende della sua gente si fondono definitivamente in un anelito di unità. *Francesco Urbano*

Intramontabile Rugantino

RUGANTINO, di Garinei e Giovannini con Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa. Collaborazione artistica di Luigi Magni. Regia di Pietro Garinei. Scene e costumi di Giulio Cottellacci. Coreografie di Gino Landi. Musiche di Armando Trovajoli. Con Michele La Ginestra, Fiorella Rubino, Edy Angelillo, Maurizio Mattioli, Cesare Gelli, Silvia Delfino, Massimiliano Pazzaglia, Francesco Vitello, Fabrizio Russo, Gianni Franco, Armando Silverini, Mario Misuraca, Enzo Storico, Liliana Oricchio Valasclani e con 16 solisti. Prod. Ali Il Sestino, ROMA - Fabrizio Celestini & Andrea Maia Promnibus, MILANO.

Nella pag. precedente, un momento di Medea di Ascendenza-Genoni: l'attore di Tito in famiglia di Sonja regis di Giampiero Baroni in basso Mascia Musy in *Ascoltami bene* di Emanuela Giordano



Ritorna in scena, con un nuovo cast, un classico della premiata ditta Garinei & Giovannini, *Rugantino*, e ancora una volta incanta il pubblico. Dopo gli storici allestimenti del 1962 con Nino Manfredi, Lea Massari e uno straordinario Aldo Fabrizi nel ruolo di Mastro Titta, dal 1978 con Enrico Montesano, Alida Chelli e ancora Fabrizi, del 1998 con Valerio Mastandrea, Sabrina Ferilli e Maurizio Mattioli, ora a vestire i panni della maschera romana di "rugante", il popolano sbruffone, è un versatile Michele La Ginestra (già protagonista della ripresa del 2001). Il testo ruota intorno alle bravate di Rugantino che La Ginestra abilmente caratterizza passando da un ladruncolo a caccia di donne ad eroe disposto a morire innocente sul patibolo per amore di Rosetta, interpretata da Fiorella Rubino, ottima cantante. La coppia dei due giovani innamorati Rugantino-Rosetta ha la controparte decisamente comica nelle vicende parallele di Mastro Titta (Mattioli) - Eusebia (la vivace Edy Angelillo), ex amante di Rugantino, che cerca un nuovo protettore. Altri personaggi che ruotano attorno ai protagonisti sono il prepotente Principe Paritelli, interpretato da un maligno Cesare Gelli, affiancato dalla Principessa *in noir* di Silvia Delfino, il bullo Gnecco di Massimiliano Pazzaglia. Di grande efficacia le scenografie e i costumi di Coltellacci che riproducono fedelmente la Roma papalina ottocentesca. Eccellente la celebre chiusura del primo atto in cui tutta la compagnia intona la canzone di Trovajoli *Roma nun fa 'a stupida stasera*. Restano nella memoria anche gli stornelli popolari *Ciumachella*, *Tirollalero*. *Rugantino*, si sa, non si conclude con un finale consolatorio bensì con il colpo della ghigliottina che uccide Rugantino e che, ancora oggi, colpisce gli spettatori. *Atbarosa Camaldo*

Latella elisabettiano

Marlowe fa ancora scandalo

EDOARDO II, di Christopher Marlowe. Traduzione di Letizia Russo. Adattamento e regia di Antonio Latella. Costumi di Annelisa Zaccheria. Luci di Giorgio Cervesi Ripa. Suono di Franco Visioli. Con Danilo Nigrelli, Alessandro Quattro, Annibale Pavone, Marco Foschi, Nicola Stravaiaci, Matteo Caccia, Rosario Tedesco, Enrico Roccaforte, Fabio Pasquini, Cinzia Spanò. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria e Teatro Lauro Rossi di MACERATA.

Affonda il colpo dal primo gesto, dalla prima parola la messa in scena di Antonio Latella dell'*Edoardo II* di Marlowe, forse il testo più appuntito del drammaturgo inglese, tanto da essere parte del conto che pagò con la morte. Un'opera mondo in cui *tout se tient*, e che, come un oggetto frattale, restituisce in ogni sua sezione, da ogni punto di vista, la stessa forma perfetta. La storia narra il classico intrigo elisabettiano di sangue e potere - spartito quest'ultimo tra Regno e Chiesa - complicata al solito dall'amore: l'amore scandalosamente omosessuale di Edoardo per il vitale Gaveston, l'amore disperato della regina Isabella per Edoardo, l'amore interessato di Mortimer, usurpatore del Regno, per Isabella; l'amore confuso dalla giovane età del principe figlio di Edoardo, unico superstite del bagno cruento finale, eppure anche lui sconfitto. Dal dolore, dal disincanto del potere. Latella restituisce questo «glaciale urlo elisabettiano», come fu definita l'opera, affidandosi completamente all'energia e alla forza interpretativa di dieci attori generosissimi, tra i quali spicca il già blasonato Danilo Nigrelli nel ruolo di Edoardo, il giovane Marco Foschi in quello di Gaveston e un'eccellente Cinzia Spanò in quello della regina, sublime sia nei toni tragici dell'abbandono, sia in quelli cinici del complotto e nelle posture pittoriche (alla mente vengono i fasti-nefasti di Velasquez e i dipinti neri di Goya) con cui abita la scena. Una scena che è in realtà uno spartito nero e nudo, in cui si possono vergare solo versi sul rovescio della pagina: urlare le proprie ragioni di vita dal pulpito di una bara esposta dal principio in proscenio, dando un crescendo al rito funebre del suicidio-omicidio del re. La forza della verità nuda prende ancora più vigore nel contrasto con l'abito talare scuro che ricopre tutti i corpi degli attori come una maschera, lacerata dalla vitalità luminosa e meta-teatrale di Gaveston. Completa lo spettacolo la traduzione dirimpente di Letizia Russo, che, come fece Marlowe, scardina le regole di ogni falsificazione di cortesia. E tutti gli ingredienti si sciolgono e coagulano in teatro vero. *Giulia Calligaris*

Cirillo topo napoletano

LA PIRAMIDE!, di Copi. Traduzione di Luca Coppola e Giancarlo Prati. Regia di Arturo Cirillo. Scene di Massimo Bellando Randone. Costumi di Gianluca Falaschi. Musiche di Francesco De Melis. Luci di Andrea Barese. Con Gea Marfisi, Monica Piseddu, Arturo Cirillo, Rosario Giglio, Salvatore Caruso, Fabio Calmieri, Paola Mannoni (voce). Prod. Mercadante Teatro Stabile di Napoli - Nuovo Teatro Nuovo Stabile d'Innovazione, NAPOLI.

Un'esplosione di colori invade il palcoscenico, la crudeltà della vita danza sulle note esuberanti o primitive di un allegro girotondo. L'atroce commedia umana ancora una volta in scena, il potere ottuso e sanguinario ancora

protagonista. Un umorista sagace, Raul Damonte, al secolo Copi, è riuscito a raccontarla con raffinata leggerezza, con irriverente ironia. La spirale perversa del gioco della sopraffazione rivela icasticamente la soluzione più naturale: un mondo popolato da soli vinti. *La Piramide!*, scritta dal fumettista, drammaturgo e attore, nel lontano 1975, rivela tutta la sua canca eversiva e la sconvolgente attualità: un gioco di raggiri, di alleanze traballanti per accaparrarsi l'oro nero. Arturo Cirillo, cui è stato affidato il compito di aprire la ricca stagione del teatro Mercadante, sceglie per l'occasione un testo tra i meno noti dell'autore argentino, ma non meno corrosivo e pungente tra quelli della sua produzione. Una regina e una principessa inca, un topo, un gesuita, un acquaiolo omosessuale, una vacca sacra, e un turista,



Tato Russo si moltiplica per Viviani

Nell'immensa produzione drammaturgica dell'autore-attore-musicista napoletano Raffaele Viviani (1888-1950) è inutile cercare un riferimento tra i suoi duecentoventi componimenti scenici a *Napoli Hotel Excelsior* giacché lo spettacolo di Tato Russo costituisce in realtà la somma dei due atti unici *Via Partenope* e *La musica dei ciechi* già portati in scena dallo stesso Russo nel 1989. L'abbinamento dell'affollata *Partenope* con la scarna prosa di *La musica dei ciechi* consente di penetrare appieno nel firmamento di una Napoli primo Novecento la cui vitalità è stata aspramente contestata dalla crociata antidialettale propugnata dal fascismo. La veranda a mare dell'emblematico Hotel Excelsior costituisce il confine tra la sontuosa immagine della ricca borghesia che celebra i suoi

NAPOLI HOTEL EXCELSIOR, testo e musiche di Raffaele Viviani. Regia di Tato Russo. Scene di Uberto Bertacca. Costumi di Giusi Giustino. Coreografie di Aurelio Galli. Rielaborazione musicale di Antonio Sinagra. Con Tato Russo, Graziella Marina, Rino Di Marfano, Antonio Romano, Toni Lama, Giulio Liguori, Franco D'Amato, Massimo Sorrentino, Umberto Noto, Daniele Russo, Luigi Cesarano, Giovanni Allocca, Caterina Scalaprice, Carmen Pommella, Angela De Matteo, Antonella Ruggiero, Susi Muselli, Claudia Paganelli, Salvatore Benitozzi, Enrico Bernardo, Luca Bagagli. Prod. Teatro Bellini di NAPOLI.

riti mondani nei pretenziosi saloni del grande albergo e il raggelante confronto con la misera del "popolino" costretto all'attesa degli aristocratici clienti in una sorta di incessante spettacolo "en plein air". Testimone indifferente delle sottolineate dicotomie sociali è un grasso pescatore che butta puntigliosamente l'amo in una zona morta del prospiciente porto, rassegnato a non prendere un solo pesce, ma orgoglioso di non scendere a patti con i troppi suggeritori. Regista e rielaboratore della pittoresca prosa di Viviani il poliedrico Tato Russo si moltiplica in una mezza dozzina di personaggi trascorrendo da un cocchiere prepotente a un ubriaco a metà strada tra il filosofo avvanzato e il mascalzone profittatore, per dare poi presenza a un cantante senza voce a un velleitario magnetizzatore e a un cocainomane senza futuro. Nella seconda parte del provocante spettacolo lo stesso Tato Russo impersona il contrabbassista geloso che capeggia un sestetto di suonatori ciechi assoldati da un pittoresco orbo che fa da produttore e guida con il suo unico occhio alla pittoresca congrega di postulanti. La precaria armonia della singolare orchestra di strada rischia di essere compromessa dalla paradossale gelosia del contrabbassista insufflato dalle petegole malignità di un osteriano che ha intravisto la moglie del suonatore ambulante parlottere in un androne del vicolo con l'impresario impersonato da Giulio Liguori. Il lavorante sospetto induce l'offeso Ferdinando ad abbandonare i compagni, salvato in extremis dalla toccante confessione dell'inecolpevole Nannina splendidamente bulinata dalla eduardiana Graziella Marina che al cieco compagno confessa di essere talmente brutta da non poter essere desiderata che da un cieco. L'amara rivelazione fa da dolente suggello a una pietosa vicenda ambientata ai margini della società e riscattata dalla straziante ammissione di una povera donna preoccupata soltanto di pagare gli arretrati al padrone di casa. *Gastone Genon*



questa la folle congenere che narra «come il nostro mondo ha continuamente bisogno di uccidere altri mondi per continuare ad esistere». Cirillo affronta il testo con

tagliante leggerezza, con tratto ilare ed essenziale, con un vago surrealismo, lo stesso che pervade la scena, sapientemente concepita da Massimo Bellando

Randone, in cui quattro corde tese ai lati del palcoscenico disegnano i contorni di una piramide, imponente e austero simbolo di una civiltà ormai finita. Ed è nella cavità di questa piramide che si consuma la follia di questi strampalati personaggi, la regina e la principessa: le effervescenti Gea Martire e Monica Piseddu che in un continuo battibecco, regolato da meccanismi precisi ed efficaci, sgranano le loro battute deliranti, perse nel coloratissimo carnevale dei loro bellissimi costumi che fanno da contrappunto alla crudeltà verbale. Cirillo riserva per sé il personaggio che fu dello stesso Copi, il topo, e ne restituisce una rilettura singolare. Proseguendo nel solco tracciato da spettacoli come *Meltileve a fa l'ammore cu me!* di Scarpetta e *L'arodittora* di Ruccello, ricuce ancora una volta lo strappo con la tradizione del teatro napoletano, che costituisce ancora un serbatoio importante per la ricerca teatrale: il suo topo assume un divertente accento vernacolare, che lo avvicina alla furbizia, arrogante e servile, dei personaggi del teatro partenopeo. Cirillo conferma le sue qualità anche per la precisione con cui ha saputo dirigere il concerto di atton. *Giusi Zippo*

Luigi gabbato dalla gobba

NON È VERO MA CI CREDO..., di Peppino De Filippo. Regia di Luigi De Filippo. Scene di Salvatore Michelino. Costumi di Mariolina Bono. Musiche di Antonio Armagno. Con Luigi De Filippo, Luca Negroni, Maria Lauria, Annamaria Senatore, Luisa Esposito, Eliona Lambertini, Salvatore Felaco, Roberto Albin, Paolo Pierantonio, Ernesto Mignano. Prod. I due della città del sole, BENEVENTO.

L'accortezza di Luigi De Filippo nel riproporre la paradossale commedia scritta nel 1941 dal padre Peppino per la compagnia dei fratelli non ancora dissolta per incompatibilità di caratteri, è quella di dare normalità apparente ai pregiudizi scaramantici del protagonista, ossessionato dai

Nella pag. precedente: Liano Nigro e Marco Foschi in *Indirizzo II* di Marlowe, regia di Antonio Latella; a lato, Tato Russo in *Napoli Hotel Excelsior* di Raffaele Viviani in basso: una scena di *Piramide* di Copi, regia di Arturo Cirillo



conati della più ridicola superstizione. Il ritratto del "suo" Gervasio Savastano sconfinava nel ridicolo ma senza sottolineature deformanti, tanto da rendere plausibile un carattere che, a sessant'anni dalla sua invenzione, regge

ancora ai mutati pregiudizi della platea. Nel descrivere le ossessioni del ricco e dispotico industriale napoletano pronto a sacrificare un suo collaboratore sospettato di portare sfortuna per sostituirlo con un presunto fortunello, il regi-

sta-protagonista si impegna nel dare la maggiore credibilità al superstizioso autocostretto nei tranelli e nei trabocchetti dei più ossessivi condizionamenti. L'apice della sua distorta visione esistenziale è costituito dalla "cotta" insensata che l'indisponente industriale ostenta nei confronti di un simpatico giovanotto affetto da una gobba inconfondibile tanto da eleggerlo a candidato preferenziale per la mano dell'unica figlia. L'invenzione malandrina riesce a concretarsi in realtà allorché l'ingegnoso gobbo si toglie la deformata giacca galeotta per ostentare la sua autentica normalità, con grande gioia della complice promessa sposa e dell'altrettanto ingegnosa "mamma". A dividere i festanti consensi della divertita platea per la performance paranoica del protagonista è una galleria di macchiette disegnate con puntualità complice da una compagnia in tutto degna della grande tradizione interpretativa napoletana. *Gastone Geron*

Rossotiziano

Il boia e Maradona due finali di partita

Uno spettacolo senz'altro singolare esce dal mazzo dell'apprezzato gruppo partenopeo Rossotiziano, trattandosi, alla lettera, di un «delirio logorroico con dichiarato scopo di propaganda mirata all'elogio della professione di pubblico carnefice». La scena, semplicissima ma di forte impatto simbolico, si esaurisce in uno sfondo di latta freddamente illuminato al neon, in cui è appeso un modellino di patibolo, un manuale con teorie esatte per assicurare la morte all'impiccato e un cesto di mele, che danno corpo alla gesticolazione verbale dell'interprete, rappresentando di volta in volta i personaggi assenti, nonché le vittime ("i clienti") destinate alla pena di morte, quando non sono, significativamente, mangiate a morsi con indifferenza dal boia durante la celata verbale. Nelle vesti di quest'ultimo un "gelido" e perfetto Peppino Mazzotta, che dipinge in formule matematiche la sua apologia della pena capitale e del ruolo di pubblico servizio che il carnefice svolgerebbe. L'effetto è di sarcastico, impeccabile, contrappunto, pur con i limiti che fanno coda ad uno spettacolo a tesi, fosse pure dimostrata matematicamente "per assurdo". In netto contrasto con l'araldico raggelamento di questa performance, sta la seconda novità del gruppo *Nella solitudine dei campi di pallone*, caldo esempio di vitalità mediterranea. La volontà citazionistica ma giocosa presente nel titolo offre già una chiave d'entrata a questo monologo per voce sola e violoncello, dove tutto è sempre contemporaneamente serio e faceto, vero e citato, in diretta e in differita, a partire dallo stile sublime della lingua. La sfida è quella di camminare in difficile equilibrio tra il gioco del calcio e quello del teatro, ripercorrendo le gesta epiche del reuccio di Napoli Diego Armando Maradona, per voce di chi ritiene d'essere il primo anello del crollo del divin calciatore, legato a lui da un rapporto di amore-odio tale quale quello che la leggenda narra tra Mozart e Salieri, ovvero tra genialità e buona maestranza. E se nei panni del "Dieguito" internazionale — ma si noti: di un Maradona azzoppato e costretto alla sedia a rotelle — è

ILLUMINATO A MORTE, di e con Peppino Mazzotta. Collaborazione drammaturgica di Antonio Marfella. Scene e costumi di Francesco Saponaro e Simona Sementina. **NELLA SOLITUDINE DEI CAMPI DI PALLONE**, di e con Antonio Marfella. Spazio e luci di Francesco Saponaro. Costumi di Ilaria Cinefra. Musiche e suoni di Federico Olding. Prod. Rossotiziano, NAPOLI

mascherato come un retropensiero da incubo il bravo violoncellista Federico Olding, il suo antagonista ha la voce e la vivacità di Antonio Marfella che per un'ora e trenta ripercorre l'ascesa e il crollo di un eroe dei nostri tempi. Ma dietro al racconto terribile si cela una solitudine più profonda, che porta ad esiti da dopo-tempo: la fine di un mondo, un nuovo, assoluto, "finale di partita". L'esito è di pregio, resta però il fatto che, nel tentativo di avvicinare i teatranti al calcio e gli sportivi al teatro, possono accadere momenti di distensione dell'attenzione per gli uni e per gli altri. *Giulia Calligaro*

Primi 900: italiani a New York

SANTA MARIA D'AMERICA, di Enrico Ianniello, Tony Laudadio, Andrea Renzi. Regia di Andrea Renzi. Scene di Lino Florito. Costumi di Ortensia De Francesco. Musiche di Federico Olding. Suono di Daghi Rondanini. Luci di Cesare Accetta. Musiche eseguite da Federico Olding, Vittorio Ricciardi, Rosario Tramoniano. Con Marco D'Amore, Enrico Ianniello, Tony Laudadio, Giovanni Ludeno, Francesco Paglino, Andrea Renzi, Luciano Sallarelli. Prod. Teatri Uniti - O.T.C. Sempre Aperto Teatro Garibaldi, NAPOLI.

I fratelli Pizzetta, apparentemente "avvinazzati", entrano in scena cantando *Mparame 'a via d' 'a casa mia*, cavallo di battaglia di Farfariello (al secolo Eduardo Migliaccio), cantante-comico-trasformista emigrato in America e lì divenuto il beniamino del "pubblico coloniale" e statunitense. Un esordio estremamente indovinato per questo *Santa Maria d'America*, proposto da Andrea Renzi, Enrico Ianniello e Tony Laudadio al Teatro Nuovo di Napoli. Si tratta, infatti, d'uno spettacolo ispirato dalla lettura di *Italoamericana*, antologia di storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti scritta da Francesco Durante nel 2001. I canovacci inediti, le macchiette, i

In basso: Peppino Mazzotta in *Illuminato a morte*, a destra: quattro attori in *Santa Maria d'America*. G. Ianniello, T. Laudadio e A. Renzi





duetti comici e tutte le espressioni delle forme di spettacolo proposte dai nostri conterranei negli States dei primi del Novecento sono state fonte d'ispirazione della vicenda che vede protagonista una famiglia di artisti, i Pizzetta appunto, che nella grande mela però non possono dire d'essere stati baciati dalla fortuna e dal favore del pubblico. A tentare di sollevare le sorti di questa banda scalagnata giunge il fantasma del padre, che - "rubato" un brano di sicuro successo dal futuro (nientemeno che *Nel blu dipinto di blu*) - lo affida, per mezzo d'una sorta di tranche, al più giovane dei suoi figli nella speranza, destinata a rivelarsi vana, di vederli finalmente trionfare sui palcoscenici newyorkesi. Alle zuffe determinate dal disagio di chi ha abbandonato la propria terra per stabilirsi in un paese non sempre ospitale, tanto da desiderare il rimpatrio, s'intrecciano miraggi del successo alternati a visioni surreali che mettono in gioco Lorenzo da Ponte (morto a New York e maldestramente scambiato per musicista al posto di Mozart, del quale in realtà fu librettista) e Mike Bongiorno, simbolo d'una certa società contemporanea. Un susseguirsi di sollecitazioni esuberanti e divertenti, che però si reggono esclusivamente sulla bravura di tutti i protagonisti, in quanto la drammaturgia appare un po' dispersiva e non sempre completamente aderente alle soluzioni sceniche adottate. *Stefania Maraucci*

Più che Shaw uno show

PIGMALIONE (*My Fair Lady*), di George Bernard Shaw. Traduzione di Masolino D'Amico. Adattamento ai dialoghi in vernacolo toscano di Marco Messeri. Regia di Roberto Guicciardini. Scene di Piero Guicciardini. Costumi di Lorenzo Ghiglia. Musiche di Matteo D'Amico. Luci di Luigi Ascione. Con Geppy Gleijeses, Marco Messeri, Marilena Bargilli, Valeria Fabrizi, Paolo Serra, Dely De Mojo, Antonio Ferrante, Lorenzo Gleijeses, Ferruccio Ferrante, Simona Corigliano, Elena Fazio, Antonella Familiari, Maria Milasi. Prod. Teatro Stabile di Calabria, REGGIO CALABRIA.

Salvo rarissime eccezioni (le regie di Luigi Squarzina), Shaw sui palcoscenici italiani ha avuto sempre poca fortuna sia critica sia di pubblico. Strano destino, per un autore osannato in patria e fra i più importanti del Novecento teatrale. I due grandi problemi con i quali ci si imbatte sono quelli della "lingua" e delle "situazioni". Entrambi legati ad un luogo e ad una *koïnè* difficile e forse in traducibile in un'altra scena che non sia quella inglese. Ancora più di quella di Oscar Wilde, la parola di Shaw appare tortuosa e insormontabile; si perde sempre il meglio delle sue qualità di scrittore di teatro con un senso della teatralità molto particolare, a volte unica, decisamente inimitabile. *Pigmalione* è uno dei suoi testi, da questi punti di vista, più complessi e ardui da rappresentare. Lo Stabile di Calabria che produce lo spettacolo, per risolvere questi problemi si affida a molti

padri, e a più copioni, senza privilegiarne nessuno, col risultato di un ibrido scenico che disorienta prima di tutto gli stessi attori in scena, e di conseguenza anche il pubblico che rimane stordito e spiazzato dalle innumerevoli lingue e dai tanti "generi" incongrui che attraversano, scombinandola, l'intera rappresentazione. Ne viene fuori un puzzle di situazioni che non riescono a tenere fra di loro, fino a divenire vere e proprie recite "a soggetto" con una buona dose di gratuità: alcune eccessive, come quella di fare interpretare a Messeri la doppia parte della signora Pearce e di Alfred Doolittle, altre inaccettabili, come quell'atmosfera da operetta in riva d'Arno che fa a pugni col *glamour* di marca inglese. Gli attori si agitano in scena come in una pièce di Feydeau, e si divertono molto a sbagliare gli accenti delle parole, che sembrano recitare con una tale disinvoltura da riuscire a fare propria una battuta fulminante del copione, «felice l'uomo che si mantiene col suo hobby». *Giuseppe Liotta*

Mrozek parla in calabrese

EMIGRANTI, di Slawomir Mrozek. Traduzione di Gerardo Guerrieri. Regia di Geppy Gleijeses. Scene di Silvana Suppa. Costumi di Elena Minesso. Musiche di Matteo D'Amico. Luci di Luigi Ascione. Con Giacomo Battaglia e Gigi Miseferi. Prod. Teatro Stabile di Calabria e Comune di REGGIO CALABRIA.

Il duo Battaglia e Miseferi si mette in gioco e vince la scommessa: un debutto in casa (i due attori reggini hanno proposto quest'opera in prima nazionale al Teatro Francesco Cilea di Reggio Calabria, prima della tournée primaverile) che comunque non era facile. Ma i due comici riescono a superare i rischi che un passaggio dal cabaret al teatro impegnato, seppur con venature di umorismo amaro, potrebbe riservare: anzi, quelle che il regista Gleijeses definisce le loro maschere comiche, vengono messe al servizio dei personaggi creati da Mrozek. Il duo entra nei personaggi sentendo sulla propria pelle quel sentimento da emigranti tipico di chi viene dal sud: da qui anche l'idea di "calabresizzarli", inserendo qualche parola in vernacolo, un'inflessione calabrese che serve sia per caratterizzare maggiormente due individui privi in realtà di una nazionalità e che vivono in una sorta di non luogo. È in un sottoscala che si consumano le esi-

stENZE di due differenti anime, un intellettuale anarchico (Giacomo Battaglia) ed un proletario in cerca di fortuna (Gigi Miseferi): scontri verbali, difficile convivenza, tra i due, ma soprattutto con una nazione, o forse con un mondo intero, che si avverte "straniero". Una vicenda atemporale e senza collocazione spaziale, ma che ha in sé il seme dell'universalità: e che si dipana attraverso l'uso di uno stile tragico, ma sotteso da una venatura amara e ironica allo stesso tempo, che trova in due attori comici la sua naturale trasposizione sulla scena.
Paola Abenavoli

Viaggio attorno a Pirandello

MALALUNA, frammenti delle vite e delle opere di Luigi Pirandello. Regia di Antonello Antonante. Scene e costumi di Dora Ricca. Luci e fonica di Gappino Canonaco. Con Gianfranco Quero. Prod. Centro Rat, Teatro dell'Acquario, COSENZA.

Solo sulla scena accanto a pochi arredi, una sedia con un cappello nero, alcuni giocattoli e una finestra dalla quale, appena la apre, irrompono i rumori del mondo, Gianfranco Quero nei panni di un affabulatore, un raccontastorie o un *cuntista* alla Mimmo Cuticchio fornisce una delle sue migliori prove d'attore, con i suoi luciferini occhietti, il suo clownesco modo di stare in scena e la sua convincente voce-vocina-vociona nel caratterizzare i numerosi personaggi che cita o rievoca negli ottanta minuti del suo *one-man-show*. Il cui titolo si rifà alla novella

pirandelliana di Ciàula, l'ingenuo e poetico personaggio che in una notte blu cobalto scopre per incanto che la luna si alza nel cielo lentamente, mentre attorno a lei Quero viaggia per oceani infiniti, tanti quanti i personaggi che hanno devastato la mente e l'anima del grande girgentino. Viaggia Quero e con lui viaggiano gli spettatori che conoscono il piccolo Pirandello nato al Kaos, il padre Stefano, garibaldino e commerciante di zolfo, la madre casalinga, la gelosissima moglie Antonietta Portulano che poi impazzirà non prima d'avergli dato tre figli. Lietta, Stefano e Fausto. Dopo il crac delle zolfatare familiari opere e vita di Pirandello proseguono in parallelo e l'intelligente regia di Antonello Antonante asseconda questo assunto tanto da non distinguere quale sia di più a prevalere se le une o l'altra. Si racconta del Premio Nobel, del bisogno di denaro, delle sue ceneri viaggianti in treno e si riconoscono in questo ricomposto puzzle brani tratti dall'*Enrico IV*, dal *Berretto a sonagli*, dai *Giganti della montagna* o da alcune note novelle, ed è esaltante il finale quando da una magrissima finestra giungono le voci di Romolo Valli che recita i *Sei personaggi*, di Vittorio Gassman che declama *L'uomo dal fiore in bocca* e l'inconfondibile Eduardo De Filippo che drammatizza il pupo del *Berretto a sonagli*. Gigi Giacobbe

La Falk rivive la Callas

VISSI D'ARTE, VISSI D'AMORE. UNA SERA CON MARIA CALLAS. Elaborazione drammaturgica di Rossella Falk. Regia e impianto scenico di Fabio Battistini. Con Rossella Falk. Prod. Falk e Teatro Biondo, PALERMO.

Un medesimo sarto, Alain Reynaud a Milano, confidenze tra donne, intreccio di conoscenze: così nasce l'amicizia tra Rossella Falk e Maria Callas, oggi ricostruita con sagacia e maestria in *Vissi d'arte, vissi d'amore. Una sera con Maria Callas*. Un monologo elaborato dall'attrice su

ricordi personali, articoli e scritti di Maria Callas. Una serata tra la "divina" e la "regina del teatro" diremmo, parafrasando la recente monografia sull'attrice. Diretta da Fabio Battistini, che dello spettacolo crea anche l'impianto scenico, Rossella Falk raccoglie i capelli lasciando scoperto il viso, avanza lentamente ed elegantemente sulla scena semibuia, dove a lato si trova un sipario strappato. Si rivolge al pubblico in prima persona, i toni confidenziali, di chi decide di mettere a nudo l'anima. Con sottile e magico lavoro di estraniamento, si spoglia di sé per attirare la presenza estranea e superiore, al tempo stesso, della Callas. Quello sulla Callas è il racconto di una donna mai amata dalla madre, dalla adolescenza infelice, in eterna competizione con la sorella. È quello che già conosciamo ma l'elaborazione drammaturgica che ne fa Rossella Falk e il lavoro sul personaggio pongono in evidenza l'aspetto più profondo della cantante, incapace di riscattarsi dall'infelicità intima e remota. «Ero una bambina affamata» racconta - «affamata di cibo, di musica». Il tono confidenziale, accorato, intimistico ad un tratto si dilegua. Nel dialogo immaginario tra la cantante e Onassis, l'attrice improvvisamente si ingobbesce, tiene la testa bassa, compie ininterrotti movimenti circolari attorno all'unico arredo in scena, Rossella Falk è Aristotele Onassis. La voce è rauca, l'andatura sgraziata, le parole anche volgari. Ritorna il non amore a cui la Callas era condannata. Il pubblico avverte la compresenza di più anime sul palco o rimane catturato da questo "gioco" straordinario. Una bella lezione di pirandelliana memoria e nessuno meglio di Rossella Falk poteva darcela. Loredana Faraci

Filottete in attesa di cura

BANG BANG/IN CARE. FILOTTETE E L'INFINITO ROTONDO, di Lina Prosa. Regia di Giancarlo Cauteruccio. Musiche di Giovanni Sollima. Con Patrizia Zappa Mulas e la Giovanni Sollima Band. Prod. Associazione Arleniko e Compagnia teatrale Krypton, PALERMO.

Un'isola di sale, bianca, bianchissima, immersa in un mare infinito di sangue: il dolore ha il colore di un violoncello bendato, la malattia si snocciola attraverso i



"bugiardini". Giancarlo Cauteruccio ha scelto i mille riverberi di una tavolozza violenta di colori, stemperata sui sentimenti: il suo Filottete si divide in due tronconi ugualmente umani, parimenti drammatici. *Bang Bang in Care* di Lina Prosa - messo in scena ai Cantieri della Zisa di Palermo, nell'ambito del Progetto Amazzone - immagina dunque due eroi. l'uno in attesa dell'altro, sullo sfondo di container che trasportano la carne macellata degli hamburger di Mc Donald's. La Prosa, giornalista e drammaturga - cofondatrice del centro palermitano che si occupa (moralmente e praticamente) delle donne colpite da tumore al seno - ha raccolto il grido di mille donne, le ha coperte di una corazza, fomite di una stampella portata a mo' di arco: Filottete malato, stanco, abbandonato è nudo di fronte al contorto percorso dell'attesa di una cura. Giancarlo Cauteruccio si occupa del resto, fornendo un contesto dai forti rimandi visuali che spesso colma lacune formali del testo: qui la carne combatte l'acqua e il sale, il sangue si dibatte contro il corpo. Per Filottete l'unica ancora di salvezza sta in quel violoncello che Giovanni Sollima fa urlare di dolore, piangere e gioire. Al fianco del violoncello, la chitarra di Marco Amico, le fastiere di Riccardo Scillipoti, le percussioni di Giovanni Caruso. La partitura musicale è commovente, ma naviga a se stante rispetto al testo, interpretato in maniera straordinaria da Patrizia Zappa Mulas: sembrano due parti distaccate che corrono parallele senza incontrarsi mai. Un dolore implorante, ripetitivo, che tenta di uscire da un cerchio troppo definito, che la musica rimanda alla parola e la parola fagocita risputando note. *Simonetta Trovato*

Prometeo in discarica

PROMETEO, di Eschilo. Adattamento e regia di Lia Chiappara. Musiche di Antonio Guida. Con Gabriele Calindri, Alessandra Pizzullo, Gabriella Pochini, Elisabetta Ratti, Massimiliano Lotti, Andrea Falla. Prod. Teatro Libero, PALERMO.

Prometeo è finito in discarica, contornato di rottami, oggetti dalla vita finita, macerie; simboli feroci di un tempo di consumismo che corre e distrugge tutto lungo il suo viaggio. A questa discarica di

opere comuni, Prometeo è legato più strettamente che alla celebre rupe: lui, semidio amante degli uomini, ha peccato per troppa sete di conoscenza, ha peccato perché adora il mondo e quei piccoli virgulti che lo popolano. Difficile spiegarlo a chi vive a metà strada tra umano e divino, come le Oceanine: Prometeo ci tenta, come prova anche a slegarsi dalle catene che lo serrano alla spazzatura, ai rottami. Inutile, soltanto la musica, alla fine, riuscirà ad alleviare la pena. Il nuovo allestimento di Lia Chiappara del *Prometeo* eschileo - di scena al Teatro Libero di Palermo che lo produce nell'ambito delle "residenze di creazione", è pronto a lanciarsi il prossimo anno in tournée nel resto della penisola - cala la tragedia in un anfratto moderno dove tutto sembra più terribile. La regista palermitana rilegge l'opera classica inchinandosi al testo, ma interpretandone la funzione: Prometeo è simbolo di un'epoca scarnificata dei valori unici, che si dibatte cercando di trovare una ragione alla sete di potere e alla mancanza di forza. Attorniato dalle Oceanine (Alessandra Pizzullo, verginea

baldracca con un viso su cui è segnata la vita; e Gabriella Pochini, clown poveraccio e rattoppato), il Prometeo di Gabriele Calindri è altero e austero, sfugge la miseria e si arrampica sempre più lontano dalle brutture di un mondo che cade a pezzi. Elisabetta Ratti scopre il mistero pungente di Io, Massimiliano Lotti si divide tra Potere ed un Ermete clownesco, Andrea Falla interpreta Oceano e Forza: una bella compagnia, di ottimo livello, che si muove sul tracciato della regista. Gestì, trucco e costumi raccontano il tentativo (riuscito) di trasformare in farsa la tragedia di un mondo finito. Antonio Guida firma le musiche (e Andrea Falla chiude al sax). *Simonetta Trovato*

Ricordi con voce di Sibilla

SIBILLA D'AMORE, di Osvaldo Guerrieri. Regia e scene di Pietro Carriglio. Luci di Franco Caruso. Con Liliana Paganini. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

Nel giorno dei suoi cinquantasei anni, il 14 agosto 1932, Sibilla Aleramo stappa una bottiglia di champagne, riempie un bicchiere e fa riaffiorare i ricordi. Un resoconto a tratti nostalgico e tenero, amaro e spietato di quello che lei stessa definisce il suo unico, infelice, disastroso amore per Dino Campana. Così la immagina Osvaldo Guerrieri nel monologo *Sibilla d'amore*, dedicato alla tormentata storia di due anime grandi. Pietro Carriglio, che dello spettacolo è regista e ideatore della scena, fa di Liliana Paganini una Sibilla Aleramo vitale e fiera. Attrice di bella presenza scenica, la Paganini, in un ampio abito blu notte, lo stesso colore di cui si riempie la scena a fine monologo, dalla Aleramo reinterpretata i toni malinconici di chi



Nella pag. precedente Patrizia Zappa Mulas in *Bang Bang in Care* di Lina Prosa, regia di Giancarlo Cauteruccio. In basso Gabriele Calindri in *Prometeo* di Eschilo, regia di Lia Chiappara.

ricorda, lucidi di chi racconta, la rabbia di chi ha subito, il dolore di chi ha accettato un destino ingrato sì, ma anche arbitrariamente forgiato. Carriglio non sceglie un angusto salotto, ma un ambiente aperto, come aperta alla vita fu la stessa scrittrice, nel senso più profondo e appassionato. Un tavolo con libri e quaderni, una sedia e un divano in stile futurista, un triangolo di sabbia. È qui, in questo spazio essenziale che l'attrice disegna e ridisegna, per tutta la durata dello spettacolo, la sua esistenza. Con le sue parole, i suoi passi, il suo corpo dalle posture volutamente generose (il divano solo per narrare i particolari erotici delle sue storie), Liliana Paganini fa emergere, in un'atmosfera a tratti rarefatta, la donna forte che grida all'ingiustizia del maschilismo del tempo ma anche quella segnata dalla solitudine. Ne emerge un ritratto fiero e dignitoso, mai svenevole, quello che in fondo vorremmo ricordare e conservare di questa donna significativa nella vita letteraria e sociale femminile dello scorso secolo. *Loredana Faraci*

Tra santi e banditi sardi

PÒSIDOS, di e con Pierpaolo Piludu. Regia di Giancarlo Biffi. Luci di Gianni Schirru. Prod. *Cada die teatro/Su Concordu Iscanesu*, CAGLIARI.

Un leggero imbarazzo sembra di cogliere nelle parole di Italo Calvino quando, nell'introduzione alle sue *Fiabe italiane*, parla della Sardegna. Quello sardo, dice Calvino, è un modo di raccontare «triste, magro, senza comunicativa». Mentre guardavo *Pòsidòs* (in sardo "tesori"), lo spettacolo scritto e interpretato da Pier Paolo Piludu per *Cada die*, la memoria riandava a quell'indicazione calviniana. Davvero la proverbiale riservatezza dei sardi si è riflessa sulla modalità del loro raccontare? Il materiale con cui è costruito *Pòsidòs* affonda le radici nella tradizione orale di un piccolo paese dell'isola, Scano Montiferro. Obbedendo probabilmente a un bisogno esistenziale

regia di Missiroli

Il mondo borghese dissacrato da un bambino

A proposito di *Victor o i bambini al potere*, Antonin Artaud scriveva: «Lo stesso titolo indica una fondamentale mancanza di rispetto verso tutti i valori costituiti (...) questa commedia riflette la disgregazione del pensiero moderno e la sua sostituzione con... con che cosa...?» L'interrogativo artaudiano, a tre quarti di secolo dalla prima rappresentazione del testo nel dicembre del

1928 al Teatro Alfred Jarry, è destinato a non trovare risposta proprio perché il "surrealismo" del testo sembra chiudere tutte le porte a qualsiasi sviluppo ulteriore delle sue tematiche e delle sue possibilità sceniche, ferma restando la stella polare della ideologia che rappresenta e l'utopia che la alimenta. *Victor* rimane una commedia più importante per quello che simboleggia che per quanto abbia effettivamente significato (come pratica della scena o modello di riferimento) per le avanguardie teatrali del '900. La trasparenza vera ed "assurda" dei dialoghi della commedia cela una tecnica mista della composizione drammatica che partendo dal paradosso swiftiano di un bambino di nove anni alto un metro e novanta, Victor appunto, usa il collage e la parodia per fare esplodere direttamente in scena le contraddizioni del vivere quotidiano, il rovescio dei sentimenti e delle buone maniere, la spudorata ipocrisia che governa le vicende pubbliche e private, smascherando i vizi e le crudeltà delle persone con l'amplificare quei medesimi vizi e quelle stesse crudeltà in una pantomima abnorme che, tuttavia, affossa lo stesso principio di realtà. Ciò che poteva essere una "macchina infernale" diventa un "gioco inutile" di casualità ed effetti, privo di qualsivoglia necessità che non sia quella del "mostrare" l'effettiva materia di cui sono fatti i nostri sogni di immarcescibili borghesi. Mario Missiroli, tornato con questo spettacolo ai suoi migliori livelli di regista caustico e beffardo, legge questo testo in una chiave pirandelliana seria (quando si richiama ad alcune situazioni tipiche dei *Sei personaggi*) o comica-umoristica quando vuole rappresentare *Victor* come una tragedia capovolta nella farsa. Assecondato da un Paolo Bonacelli in forma strepitosa, per quanto riguarda la distanza che riesce a stabilire fra il suo corpo e i pensieri, le frasi che pronuncia, da Valeria Ciangottini che fa magnificamente Esther, la bambina di sei anni, e da tutti gli altri che rafforzano i caratteri dei loro personaggi di cartone con la padronanza e il gusto di chi sa muoversi fra gli angusti spazi di una recitazione "inverosimile". Bellissima e brava Chiara Claudi nell'ingrata parte della "petomane" M.me Ida Mortemart, che riesce a risolvere con disinvolta ironia. *Giuseppe Liotta*

VICTOR, I BAMBINI AL POTERE, di Roger Vitrac. Traduzione, adattamento e regia di Mario Missiroli. Scene di Lorenzo Ghiglia. Costumi di Elena Mannini. Musiche di Benedetto Ghiglia. Con Paolo Bonacelli, Valeria Ciangottini, Armando De Cecco, Paolo Meloni, Isella Orchis, Valentina Bardi, Chiara Claudi, Chiara Cavallieri. Prod. Teatro di Sardegna, CAGLIARI.



prima che artistico. Piludu è tornato sui luoghi delle sue origini. E qui, non da freddo raccoglitore scientifico, ma da artista umanamente partecipe, ha escusso diligentemente le sue fonti, nella fattispecie i vecchi abitanti di Scano, mettendo così insieme un manipolo di storie. Lo spettacolo nasce così, e l'apporto drammatologico e registico non aggiunge molto, in verità, a questo originario referto verbale. Con *Pósidos* siamo infatti distanti dalle esperienze del genere "teatro di narrazione". Per intenderci, Piludu non abita certo dalle parti di Ascanio Celestini: quanto questi è un prodigioso *fandi factor* travestito da narratore, tanto Piludu pare non discostarsi mai dalle storie di santi, banditi e di morti che parlano ai vivi, dalle memorie orali delle sue fonti. Dovessimo trovare un modello, diremmo Marco Paolini, benché l'attore bellunese faccia storia a sé. Ma quel che contrassegna il monologare di Piludu è soprattutto una sorta di adesione stupefatta, di ammirazione commossa per quel mondo di racconti magici che scomparirà assieme ai suoi anziani novellatori. A rimpolpare lo scarso vicenda di questo florilegio narrativo è ora per la prima volta il bellissimo canto a tenore de *Su Concordu Iscanesu*, che assieme alla salda passione di Piludu fanno presa sicura sul pubblico. *Olindo Rampin*

Opera pulp per assessore

EGREGIO SIG. ASSESSORE, tratto dal romanzo *Il cadavere impossibile* di J. Pablo Feinmann. Adattamento e regia di Elio Turno Arthemalle. Scene e luci di Roberto Cabras. Costumi di Monica Zuncheddu. Con Rita Atzeri, Laura Fortuna, Fausto Siddi, Angelo Trofa, Elio Turno Arthemalle, Monica Zuncheddu. Prod. Associazione Culturale Riverrun, CAGLIARI.

Diversamente da quel che il titolo potrebbe suggerire, *Egregio Sig. Assessore* non è una pièce di teatro politico contro un amministratore locale. Il copione rielabora un testo dell'argentino J. Pablo Feinmann, *Il cadavere impossibile*, protagonista uno scrittore che vuol convincere un editore a pubblicare un truce romanziaccio. Nell'adattamento teatrale un Proponente presenta a un assessore l'anteprima di un'orribile operina *pulp*. L'intreccio non ha in sé grande rilievo, né un vero mordente sull'attualità politica. Quel che nel testo di Feinmann deve aver attratto l'attore e regista cagliaritano Elio Turno Arthemalle è l'opportunità di

cucirsi addosso un'ammiccante figura di istrione, con cui dare libera espressione alla sua vena di esuberante affabulatore, e con cui creare un'efficace cerniera, anche visiva, tra scena e pubblico. Ne viene fuori il ritratto sapido e grottesco di un bizzarro imbonitore-filosofo che tenta di appioppare all'assessore di turno un mostruoso intruglio di *soap*, *noir* e *horror* allestito all'impronta da una compagnia feroce-mente vessata dallo stesso impresario. Arthemalle vi ha colto al meglio l'occasione per sviluppare un tema a lui caro, la satira delle mode e del cattivo gusto imperanti, colti nell'estetica della fiction televisiva, gaiamente parodiata, tra coiti acrobatici e delittuosità *splatter*. Notevole l'abilità con cui è disegnato, in uno spazio scenico ridottissimo, un complesso girotondo di azioni, energicamente evocate dagli attori in un gioco teatrale (e spesso di teatro d'ombre) dove spicca la prova di Rita Atzeri, convincente nel trasferire sulla scena un'agghiacciante bambina psicopatica e pluriomicida. *Olindo Rampin*

Nella pag. precedente: Paolo Bonolis e Valeria Cangelosi in *Vite di Virac*; regia di Marco Missiroli; in basso: Pierpaolo Piludu in *Pósidos*, regia di Giancarlo Bè.



una produzione
mercadante
teatro stabile di napoli diretto da ninni cutaja

da 21 dicembre 2004 al 16 gennaio 2005
al Teatro Mercadante di Napoli

l'opera segreta trittico

da *L'opera segreta* e *Partitura* di Enzo Moscato
ideazione e regia Mario Martone

Caravaggio, l'ultimo tempo film	La città involontaria di Anna Maria Ortese	'A ginestra 'e pontone
------------------------------------	---	------------------------

con
Claudia Abbate, Annalisa Arbolino, Peppe Bosone, Fulvia Carotenuto, Gino Curcio, Enza Di Blasio, Francesco Di Leva, Giovanna Giuliani, Gianfelice Imparato, Enzo Moscato, Angela Pagano, Anna Redi, Emanuele Valentini, Luciana Zaccara.
Ne film Alessandro Abate, voce Dario Manfredini.

una produzione PAV promossa e patrocinata da
Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano, Regione Campania e Banca Intesa

Orario spettacoli
dal martedì al sabato ore 21.00
giovedì ore 17.30
domenica ore 18.00
venerdì: riposa

Calendario spettacoli festività natalizie
venerdì 24, sabato 25 e venerdì 31 dicembre riposa
domenica 28 dicembre ore 19.00
venerdì 27 e giovedì 30 dicembre ore 21.00
giovedì 5 gennaio ore 18.00

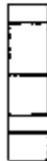
biglietteria | tel. +39 081 5513366
e-mail: info@teatrostabi.napoli.it
www.teatrostabi.napoli.it

SAGGI E MANUALI

Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, Ubulibri, Milano, 2004, pagg. 159, € 23,00.
Regista, pedagogo, a lungo assistente di Vasilev alla Scuola d'Arte Drammatica di Mosca, Alschitz, dopo *La grammatica dell'attore*, ci propone un altro manuale che propone un rigoroso metodo di autopreparazione attraverso esercizi illustrati, compiti e considerazioni. Fondamentale è il momento dello studio analitico del copione che diviene fonte indispensabile per restituire il vero senso alle azioni del personaggio, fino a scoprire l'energia che ha spinto l'autore a creare un testo.

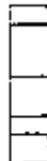
Maia Borelli, Nicola Savarese, *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Carocci, Roma, 2004, pagg. 312, € 20,00.

Una ricerca sulle esperienze in atto di cyberteatro e una risposta alle domande sui rapporti tra nuovi media e teatro. Attraverso i nuovi media, il teatro si inoltra in un territorio nuovo dove prevalgono gioco, creatività, sorprese. Un universo tecnologico proiettato nei mondi virtuali e della fantascienza ma che affonda le proprie radici nel teatro più antico. Intento del volume è dimostrare che la tecnologia veniva utilizzata in scena anche in passato fin dal teatro greco con il *deus ex machina* che appariva dall'alto a risolvere le storie come un super-eroe o un personaggio dei videogiochi d'oggi.



Claudio Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004, pagg. 200, € 18,20.

Il teatro sociale si propone come cura ed emancipazione delle persone, dei gruppi, delle comunità. Si occupa di disagio senza mettere in scena drammi e storie di disabili, anoressiche, detenuti, tossicodipendenti, ma vuole occuparsi delle loro relazioni conflittuali, del loro vissuto sociale. Muovendosi dall'idea che la realizzazione e il benessere personale siano possibili grazie alla collaborazione tra uomini, il teatro sociale mira a una nuova politica dello stare insieme, a una nuova cultura della partecipazione.



Armando Petri, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Edizioni ETS, Pisa, 2004, pagg. 196, € 13,00.

Nella collana *Narrare la scena* diretta da Anna Barsotti, costituita da agli monografie su spettacoli teatrali di particolare rilievo, una scrupolosa analisi dell'*Amleto* a cui Carmelo Bene lavorò dal 1962 al 1975. Attraverso gli spettacoli dedicati al testo shakespeariano si evincono anche i tratti caratterizzanti dell'arte di Carmelo Bene che coniuga il rifiuto del teatro ufficiale con il recupero delle tecniche del "grande attore".

Il Premio Duse, da un'idea nata 20 anni fa..., Banca Popolare Commercio e Industria, Milano, 2004, pagg. 206.

La storia ventennale del Premio Duse ideato dal banchiere Giancarlo Cazzani, attraverso il racconto e numerose fotografie. È Lydia Alfonsi nel 1984 ad aprire la lunga lista di Cusani premiata da una giuria composta dai più importanti critici teatrali italiani: Riccardo Ajda Valli, Lucilla Morlacchi, Anna Proclemer, Franca Nelli, Adriana Asti, Annamaria Guarnieri, Valeria Moriconi, Rossella Falk, Andrea Jonasson, Franca Valeri e, l'ultima premiata, Maddalena Crippa. Introduzione di Gastone Geronzi.

Umberto Arioli, *Il teatro di regia. Genesis ed evoluzione (1870-1950)*, Carocci, Roma, 2004, pagg. 200, € 16,60.

Un approfondito ritratto delle figure cardine della nascente regia che si afferma negli ultimi decenni dell'Ottocento in tutta Europa, partendo dagli spettacoli che ne hanno segnato le tappe fondamentali del suo sviluppo. Dai primi registi che si riconoscono nel Naturalismo, all'affermazione di una drammaturgia incompatibile con la *tranche de vie* e che impone il ricorso a nuove risorse espressive. Affrancatosi da uno studio solo letterario del testo, il regista diviene esperto di altri ambiti che spaziano dalla musica alle arti figurative, alla danza, per arrivare alla "ritualizzazione del teatro".



Roberto Tessari, *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Carocci, Roma, 2004, pagg. 232, € 17,50.

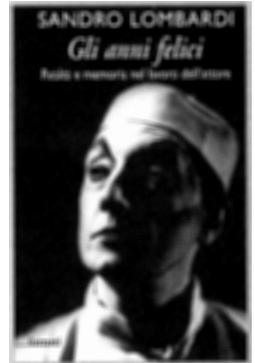
L'antropologia teatrale si occupa di quel territorio di confine dove, tra Ottocento e Novecento, si sono addentrate antropologia e teatro. Si cerca come e il perché delle origini della rappresentazione, gli altri per rivitalizzare le proprie performance attraverso un ritorno all'"originario" e all'"autentico", occupandosi così anche di forme teatrali che possano apparire immuni da qualsiasi marchio di "inautenticità": il tragico e il comico greci, il Nô giapponese, gli spettacoli di Bâ, le sacre rappresentazioni e le farse medioevali, la *Commedia dell'Arte*.



Lombardi: l'attore, la vita e il teatro

Sandro Lombardi, *Gli anni felici*, Garzanti, Milano, 2004, pagg. 359, € 16,50.

«Scrivere oggi di quel tempo significa mettere a fuoco frammenti di memoria che, nel loro affiorare e ripresentarsi, raccontino in che modo il teatro è entrato nella mia vita. Senza rimpianti; i ricordi legati alla scoperta del teatro sono così lontani da essere ormai usciti dalla sfera della nostalgia». In un'autobiografia tratteggiata con grande poesia e abilità scrittoria, Lombardi ripercorre le fasi della sua vicenda umana e di attore. Partendo dall'infanzia nel Casentino, dall'amicizia con Pier Vittorio Tondelli, rivivono le suggestioni esercitate dal Living Theatre, da Grotowski, Wilson, la Bausch, emergono la passione per la musica di Mozart e di Verdi, gli incontri fondamentali con Bene, Cecchi, fino al lavoro di simbiosi con il regista Tiezzi. Consapevole che «la memoria non è soltanto uno strumento di rievocazione ma la sostanza stessa su cui si fonda l'arte dell'attore», Lombardi ricostruisce uno squarcio di storia teatrale del Novecento, dividendo il racconto della sua vita in sette capitoli (*Il teatro, la vita; Le radici; L'apprendistato; I luoghi, gli incontri, il lavoro; Le vacanze; Il mestiere; La vita, il teatro*) suddivisi in brevi sottocapitoli dai titoli suggestivi. Ricchissima l'appendice con la *teatrografia* completa e dettagliato l'apparato di note. Lusinghiera la presentazione di un critico letterario acuto come Dante Isella.

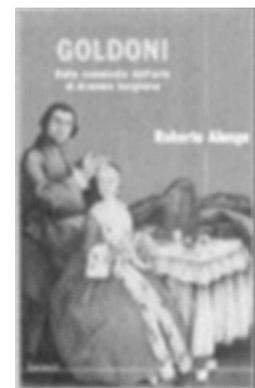


Alonge tra Goldoni, d'Annunzio e Pirandello

Roberto Alonge, *Donne terrifiche e fragili maschi*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2004, pagg. 157, € 18,00.

Roberto Alonge, *Goldoni. Dalla Commedia dell'Arte al dramma borghese*, Garzanti, Milano, 2004, pagg. 171, € 13,50.

«Si dà vera critica solo quando filologia e creatività si fondono con felice equilibrio; quando cioè la dimensione in qualche modo oggettiva, scientificamente certificabile, si coniuga con le ossessioni personali, con quel tanto di appassionato fervore che lo studioso originale non può fare a meno di immettere nel proprio lavoro». Di "fervore" nel personalissimo metodo di indagine di Alonge sulla drammaturgia ne appare davvero molto nel considerare i testi dello stesso autore come un testo unico, all'interno del quale ritrovare tematiche e rimandi che indicano il percorso preciso del drammaturgo e, contemporaneamente, nel cercare le rispondenze, spesso nascoste, tra vita ed arte. Ardito è il tentativo di accostare autori sempre ritenuti così differenti come Pirandello e d'Annunzio, ma Alonge li allinea conducendo il lettore sul suo percorso di indagine attraverso tre saggi dannunziani e tre saggi pirandelliani in cui sparpaglia indizi di possibili collegamenti, per poi accostare l'analisi dei tormentati personaggi nel saggio *cerniera* centrale. *La linea d'Annunzio-Pirandello: punti di contatto*. Dall'approfondito studio trasversale di *Gioconda* di d'Annunzio e di *Diana e la Tuda* di Pirandello, confrontati con stralci di lettere e scritti dei due autori, emergono così inaspettate somiglianze. Invece il saggio dedicato a Goldoni è teso a completare la revisione critica dell'autore veneziano, tenendo conto del contributo dato dagli spettacoli di registi come Visconti, Streher, Ronconi, Castri, Squarzina, Missiroli, De Bosis, Cobelli. Emergono così nuove



a cura di Albarosa Camaldo

tematiche e inedite angolazioni nell'analisi dei protagonisti de *Il servitore di due padroni*, *La bottega del caffè*, *La locandiera*, *I rusteghi*, *La donna di maneggio*, *La casa nova*, *Trilogia della villeggiatura*. Alonge si augura che la lettura dei testi drammatici continui ad appassionare i lettori e gli studiosi di teatro e ad Artoli che esprimeva il timore che «nessuno dei teatologi saprà più leggere un testo drammatico», risponde: «Possiamo solo resistere, continuando a pubblicare libri che leggano testi drammatici».

Frammenti della nuova scena

Paolo Ruffini, Resti di scena. Materiali oltre lo spettacolo, Roma, Edizioni Interculturali, 2004, € 20.

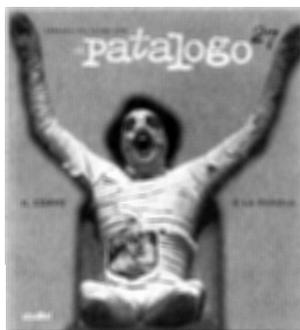
Da Enzo Cosimi a Infidi Lumi, passando per Ascanio Celestini, Marcello Sambiati e molti altri. Questo volume accumula frammenti e immagini (contenute in un accluso dvd) dal frastagliato panorama del nuovo teatro e della nuova danza, raggruppati sotto tre stimolanti categorie: l'oscuro, il vivente, il silenzio. Sono, come recita il titolo, "resti di scena", quasi appunti delle cose viste, seguite, amate dall'autore, interpretate attraverso dichiarazioni di poetica, analisi, puntualizzazioni, domande rivolte ai protagonisti, per cogliere il movimento profondo delle idee, delle ricerche, delle domande, delle inquietudini. Ogni ritratto, parziale e personale, è introdotto da concetti, citazioni, riferimenti a categorie estetiche o filosofiche contemporanee, in una tensione che incrocia le urgenze degli artisti con le questioni di un mondo sempre più basato sulla rappresentazione come falsificazione. Il teatro che non "recita", la danza che non danza, il confronto con le arti visive emergono come centrali da questo intenso quadro di affezioni. Ruffini procede alla ricerca di categorie esemplari, stralciando spesso le questioni e i passaggi che lo interessano dalla concretezza degli spettacoli. A volte, però, sentiamo che ci manca una descrizione, una notizia, per vedere meglio, anche noi: dall'oggetto ci allontanano, ugualmente, l'astrazione concettuale o l'estrema identificazione dell'autore. *Massimo Marino*



Patalogo n. 27: Speciale corpo e parola

Patalogo 27. Annuario del teatro 2004, Ubulibri, Milano, 2004, pagg. 322, € 55,00.

Come ogni anno la Ubulibri raccoglie informazioni su spettacoli, protagonisti della ultima stagione teatrale. Oltre alle consuete rubriche dedicate al repertorio, ai festival nazionali e internazionali, a convegni, libri, mostre, premi, il Patalogo riflette sui numerosi allestimenti del *Titus Andronicus* di Heiner Müller e nella sezione "Tragedia come mito o come ricerca" si dedica all'attualità della tragedia nel teatro contemporaneo. Lo speciale 2004, "Per esempio, il corpo e la parola", propone approfondimenti su Project Thierry Salmon e gli spettacoli di Jan Fabre. Altri saggi riguardano la ripresa dei testi di Pasolini da parte dei Motus e di Fabrizio Gifuni, l'*Ubu roi* di Jarry considerato «una tragicommedia per tutte le stagioni» e *La Galigo* di Robert Wilson.



Carlo Gozzi, Lettere, a cura di Fabio Soldini, Marsilio - Regione Veneto, Venezia 2004, pagg. 357, € 30,00.

Pubblicato per la prima volta il corpus delle lettere di Carlo Gozzi. Si tratta di una corrispondenza con amici, parenti e intellettuali, composta di 165 missive scritte dal 1758 al 1806. Un materiale accuratamente annotato e indicizzato che getta una nuova luce sulla vita e sull'opera dello scrittore veneziano.

Evgenij B. Vachtangov, Il sistema e l'eccezione. Taccuini, lettere, diari, a cura di Fausto Malcovati, Edizioni Ets, Pisa, 2004, pagg. 350, € 21,00.

Rivive, grazie alla Fondazione Pontederà Teatro in collaborazione con le Edizioni Ets, la preziosa collana, "Oggi, del teatro", fondata da Fabrizio Cruciani nel 1980 e che pubblicò con *La Casa Usher* 16 libri di grande interesse e oggi tutti esauriti. Come questo che raccoglie materiale di grandissimo interesse del geniale allievo di Stanislavski, e da lui molto amato, morto a soli trentanove anni, Evgenij Vachtangov. Uno dei grandi maestri della regia russa ci racconta attraverso pagine di diario, note e lettere il suo lavoro di sperimentatore del sistema stanislavskiano al Primo Studio del Teatro d'Arte.

TESTI

AA.VV., Teatro svedese contemporaneo, a cura di Claudio Petrangeli, Gremese Editore, Roma, 2004, pagg. 176, € 18,00.

Slig Larsson, Margareta Garpe, Malin Lagerlof, Johannes Svarenerud, sono gli esponenti della nuova drammaturgia scandinava. Oltre a cenni biografici, stralci di interviste viene pubblicato un testo di ognuno di loro su temi scottanti come l'assenza di solidarietà, l'emarginazione, l'alcolismo, la pedofilia.

Plauto, Tutte le commedie, Newton & Compton, Milano, 2004, 5 voll., € 30,00.

Un cofanetto di cinque volumi raccoglie le ventuno commedie a noi tramandate, pubblicando anche i testi latino a fronte. L'opera, curata da Ettore Paratore, prosegue l'opera della Newton di presentare grandi classici a prezzi accessibili.

Siro Ferrone, Il Re Bello, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2004, pagg. 140, € 10,00.

Traito dall'omonimo racconto di Aldo Palazzeschi, *Il Re Bello*, con libretto di Siro Ferrone e musica di Roberto De Simone, è stato allestito in occasione dell'ottantesimo anniversario della fondazione dell'Università di Firenze. Alla realizzazione dello spettacolo hanno partecipato, grazie a un innovativo laboratorio sperimentale, gli studenti dell'Ateneo fiorentino, a stretto contatto con il maestro De Simone e con la costumista Odette Nicoletti.

AUTOBIOGRAFIE E RITRATTI

Piero Mazzarella, Il buco dell'Antonia da cui mio nonno guardava il cielo, Kowalski, Milano, 2004, pagg. 109, € 12,00.

Quarant'anni di ricordi del grande attore milanese, che negli anni '50 e '60 divenne celebre con il personaggio di Tecoppa. Figlio d'arte, in zio giovanissimo a calcare il palcoscenico e lavorò anche con Strelher nello straordinario allestimento di *El Nost Milan*. Una autobiografia ironica e pungente come è la comicità del suo autore.

Fabio Piccione, Due cialtroni alla rovescia, Fratelli Frilli Editore, Genova, 2004, pagg. 155, € 13,00.

Con una prefazione di Giampiero Ingrassia, il volume rovescia i luoghi comuni sulla comicità di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, considerata stupida e un po' volgare, di cui invece si ricostruisce lo stretto legame con la cultura popolare siciliana che aveva nella parodia una delle sue armi migliori. Per la prima volta quindi un libro dedicato alla vena comica dei due attori siciliani e non solo alla ricostruzione della loro vita.

CATALOGHI

AA.VV., La Scala e l'Oriente 1778-2004, Electa, Milano, 2004, pagg. 216, € 30,00.

Catalogo della straordinaria mostra allestita in occasione della riapertura del Teatro alla Scala che ripercorre la rappresentazione dell'Oriente nel teatro musicale. Le prestigiose sale del Palazzo Reale, sede della mostra, sono state trasformate da Ezzo Frigerio nella riproduzione degli ambienti orientali in spettacolari scenografie - che spaziano dall'Asia minore all'Egitto, all'India, alla Russia, all'Estremo Oriente - atte a contenere bozzetti, figurini, fotografie, gioielli, costumi di scena, installazioni video. Spettacolari i 70 costumi disegnati da Caramba per *Turandot* del 1926.



tutto il suo teatro in tre volumi

Stefano Pirandello

oltre l'ombra del padre

di Gastone Geronzi

Tra i molti misteri della drammaturgia italiana del Novecento figura ai primi posti l'assurdo ostracismo riservato a un autore che assieme a Ugo Betti ha rappresentato uno dei momenti più alti del contemporaneo «fare teatro». La congiura del silenzio è ancora più paradossale considerando che sotto il nome d'arte di Stefano Landi operava il figlio prediletto e il confidente più ascoltato di Luigi Pirandello, quasi che l'ombra sovrastante dell'agrigentino annullasse le possibilità espressive di un autore che ha scritto due romanzi, due dozzine di testi teatrali, una torrenziale prosa novellistica e un'altrettanto copiosa produzione poetica. A rivalutare la personalità e l'opera di Stefano Pirandello sono ora la studiosa catanese Sarah Zappulla Mascarà e il marito Enzo Zappulla, presidente dell'Istituto di

Rivalutata l'opera e la personalità del primogenito del grande scrittore siciliano, che si firmava col nome d'arte di Stefano Landi, grazie a Sarah ed Enzo Zappulla che, accanto ai testi teatrali, pongono una ricostruzione documentaria di pagine dimenticate della scena italiana

storia dello spettacolo siciliano, che hanno affidato a tre volumi editi dai Tascabili Bompiani le 1500 pagine di *Tutto il teatro di Stefano Pirandello* che muove dall'atto unico *I bambini* conferma la validità di *La casa a due piani* per ridare poi spazio a *L'innocenza di Coriolano*, a *Fine di giornata* e a *Sacrilegio massimo* allestito da Giorgio Strehler al Piccolo Teatro di Milano (18 febbraio 1953) con Tino Carraro, Giancarlo Sbragia, Elsa Albani, Tino Buzzelli, Armando Alzelmo, Romolo Valli, Ferruccio De Ceresa, Albero Lupo, scene di Gianni Ratto, musiche di Gino Negri. Ma l'omnia drammaturgica di Stefano Pirandello non è che uno dei momenti dei tre accorpati volumi il cui interesse maggiore sta forse nella ricostruzione documentaria di un'intera stagione della scena italiana vissuta in prima persona da un intellettuale raffinato, ombroso, schivo, fortemente segnato dall'orma paterna, eppure sin dagli inizi autonomo e originale. Il nucleo centrale dell'appassionata e minuziosa indagine dei coniugi Zappulla procede per tre "rami grandi" della drammaturgia e dell'esistenza inquieta del figlio di Pirandello arruolatosi volontario alla vigilia della Grande guerra e caduto prigioniero degli austriaci, dopo una breve esperienza al fronte, il 2 novembre 1915 a Oslavia. La caduta delle illusioni risorgimentali della generosa giovinezza, la tragica realtà della trincea, la cupa atmosfera della protratta prigionia (quattro terribili anni) condizionarono per sempre la vita e l'ispirazione di un intellettuale segnato dal confronto con il genio paterno e la devastante gelosia della madre per quarant'anni costretta in una clinica per malattie nervose. Una delle soluzioni vincenti della ricostruzione del mondo e della società in cui visse e operò Stefano Pirandello è costituita dalla biografia letteraria adottata dai due provocanti studiosi

che ripercorrono le tappe salienti di una appartata esistenza attraverso la testimonianza incontrovertibile del suo percorso di autore lasciando all'assunto letterario di fare da asse portante a una biografia in cui convergono fatalmente i più illustri esponenti dell'intelligenza contemporanea per i loro rapporti con la dominante figura paterna. Collaboratore privilegiato del padre, Stefano fu in contatto diretto con i massimi esponenti della cultura novecentesca come si evidenzia nelle fitte pagine di una sorta di diario pubblico posto sotto il titolo di *La vita e l'opera*. Stefano viene alla luce non a Girgenti, alias Agrigento, ma a Roma, il 14 giugno 1895, nella casa di via Sistina 3, non lontana dalla scuola in cui insegna "il babbo" e muore sempre a

Roma il 5 febbraio 1972. Tra le due date scorrono settantasei anni in cui si compendia la controversa saga dei Pirandello scandita in una puntigliosa cronologia dove si può leggere in avvio: «Enorme e determinante peso hanno avuto su di me le due entità di Padre e di Madre. Esse hanno assunto talora aspetti tragici, in conflitto conierano e chiuse ognuna in una sua sfera di integrale giustificazione». Arduo crescere in casa Pirandello dove vige il "timor sacro", le passioni si accendono, i conflitti raggiungono punte di esasperato rancore come attestano i rapporti difficili di Luigi e Maria Antonietta con i figli Stefano, Lietta e Fausto. Una data funesta è iscritta nel registro di casa nel maggio 1903 quando una frana compie un allagamento nella miniera di zolfo Tacca-Caci di Aragona (che nel romanzo *I vecchi e i giovani* è chiamata «la zolfara grande») nella cui gestione Stefano Pirandello, padre di Luigi aveva investito tutto il suo patrimonio e la dote della nuora, costringendo Luigi Pirandello a impegnare gli ori della fragile moglie, costretta dall'emozione a sei mesi di immobilità. Sei anni dopo, in seguito alla morte del padre, peggiora lo stato di salute di mamma Maria Antonietta, vittima di una patologica gelosia. Il tutto si aggrava ulteriormente quando, scoppiata la Grande guerra, Stefano si arruola volontario e poche settimane dopo finisce al fronte per cadere quasi subito prigioniero degli austriaci. Più che inseguire le date del faticoso ritorno a casa del reduce che il 19 marzo 1922 sposa Olinda Labroca, sorella del celebre musicologo Mario, conviene soffermarsi sui rapporti sempre più stretti che intercorrono tra l'indaffaratissimo Luigi e il primogenito eletto a suo segretario particolare. L'impogno diviene ancora più assorbente dopo il matrimonio di Lietta con un diplomatico cileno e la rottura dell'in-



quieta figlia con il deluso padre (agosto 1926) sollecitato a versarle la cospicua dote promessale. Due anni dopo si sposa anche il fratello Fausto che si trasferisce a Parigi. A consolare Stefano è la buona amicizia con Silvio D'Amico, le sempre più fitte, ma aleatorie pubblicazioni di novelle e articoli sui quotidiani *Il Tevere* e *La Stampa*, il suo lungo lavoro per sostenere le "stagioni" del pirandelliano Teatro dell'Arte, l'affannosa quanto elusa ricerca di un posto fisso in una redazione romana, le faticose trattative per vendere il villino paterno di via Onofrio Panvinio. Finalmente una prima buona notizia: il 9 novembre 1934 viene comunicato alla famiglia il conferimento del premio Nobel a Luigi Pirandello. Cinque anni dopo

arriva un secondo grande annuncio: su proposta di Mussolini il 18 marzo 1929 Luigi è nominato accademico d'Italia, quasi ad accogliere l'invito di Stefano a trovar modo di ridare slancio alla scoraggiata esistenza del grande drammaturgo. Tra le amicizie hanno frattanto sempre più posto quelle con Corrado Alvaro, Massimo Bontempelli, Silvio D'Amico, Valentino Bompiani e Marta Abba. Il 10 dicembre 1935 muore Luigi Pirandello e su Stefano si addossano i problemi di una degna celebrazione, della traslazione delle ceneri al Caos, della pubblicazione dell'omnia pirandelliana da parte di Arnoldo Mondadori. Ma la vita continua e prende strade impreviste con lo scoppio della seconda guerra mondiale e con la chiamata alle armi di figli (Andrea e Giorgio), generi, nipoti. L'atto finale è relativamente vicino, preceduto dalla morte della sorella Lietta e della figlia Ninni. Nell'ultima parte della sua esistenza Stefano ha un lungo e

producente rapporto epistolare con Giorgio Strehler in vista della mossinseca di *Sacrilegio massimo*, ma anche il lancinante dolore per la tragica morte della figlia Ninni e l'amore intangibile per la moglie («Dodi, bellezza e senso della mia vita, che tu possa benedirmi è il mio ultimo conforto»). Un capitolo a parte è costituito dal ricco e struggente apporto fotografico che muove simbolicamente dai ritratti dei fratelli Stefano, Lietta e Fausto, da Stefano e Fausto nella divisa del Convitto nazionale, da Stefano in divisa di sottotenente e di prigioniero a Mathausen per rimandare più innanzi l'immagine patriarcale del nonno Stefano senior con alle spalle il figlio Luigi, il nipote Stefano e la bisnipote Ninni, primo momento di un recupero della memoria che più innanzi coinvolgerà Corrado Alvaro, Massimo Bontempelli, Silvio D'Amico, Renato Simoni, Marta Abba, Mario Labroca, Goffredo Petrassi, Orfeo Tamburi. ■

In apertura, Lello d'Amico, 1934 (sotto in basso, Fisa e Amico, Elena Magelli, Luigi Pirandello, Olinda Labroca, Marcello D'Amico, Marta Abba, Silvio D'Amico, Massimo Bontempelli e Stefano Pirandello; in alto, i tre fratelli Pirandello (Fausto, Stefano e Lietta) in una foto del 1906; a destra, Stefano prima di partire per il fronte nel 1915

La società teatrale

notiziario

a cura di **Giulia Calligaro**



la banca delle idee

A confronto a Milano le buone pratiche del teatro italiano

Che il teatro italiano sia in crisi pare persino retorico ribadito: in crisi di idee, in crisi di ricambio, in crisi di sostentamento. E lì dove nascono le idee mancano i soldi. Lì dove ci sono i soldi mancano spesso le idee. Insomma è il solito adagio: «chi ha denti non ha pane, chi ha pane non ha denti». Lo si è visto una volta di più lo scorso 6 novembre al partecipatissimo incontro "Le buone pratiche del teatro italiano", tenutosi presso la Civica Scuola Paolo Grassi di Milano con un successo imprevedibile di adesioni di appassionati e teatranti, pronti ad offrire piccole alternative ad un sistema asfittico e autoreferenziale che non può più partorire nuove (buone) idee-pratiche. Ma, si baci, l'ispirazione sottotraccia non era, come ha precisato lodevolmente Oliviero Ponte di Pino, l'ode, altrettanto retorica, al lamento: auspicando piuttosto un teatro delle pari opportunità che consenta di parlare in futuro di teatro buono e teatro cattivo, non di teatro visibile e teatro, per vari motivi, invisibile. Fatta questa precisazione, per tenersi lontano dai vizi dell'«è bello ciò che è anti, contro, in-Stabile», è stata certo una grande occasione esplorativa e di conoscenza reciproca tra i vari (buoni) praticanti dei teatri italiani che la messa in piedi eroicamente da Mimma Galina, Franco D'Ipollito e, appunto, Oliviero Ponte di Pino (nella foto, insieme a Navone, direttore della Paolo Grassi). Come a dire: anche se la manovra finanziaria lascia presagire sostanziosi tagli alla cultura, tuttavia sulle nostre scene si colgono numerosi segni di vitalità, sia sul versante artistico (con compagnie prodotte e apprezzate all'estero) sia sul fronte dell'organizzazione. Uno sguardo attento può infatti cogliere varie iniziative e realtà di alto livello e di notevole successo, che però rischiano di restare lodevoli eccezioni se non comunicano tra loro. «Fiori nel deserto - si è certo - che dovrebbero (e potrebbero) diventare un bosco». Ecco dunque l'occasione per il confronto, con il fine di creare una "banca delle idee" per le scene italiane. L'indagine è stata articolata in cinque i capitoli principali: a produzione, la distribuzione, il finanziamento, i servizi e

le reti, gli intrecci con altri ambiti e discipline. A parlare delle loro "buone pratiche" sono stati rappresentanti delle grandi istituzioni (stabili e circuiti regionali) e portavoce di gruppi e compagnie off, direttori di piccoli teatri comunali e professori universitari, programmatori di computer e aspiranti direttori di reti tematiche, funzionari di enti pubblici e giovani cooperative di servizi. Rimandando al sito web - www.ateatro.it - per la consultazione di tutti gli interventi e della suddetta "banca" in via di costruzione, ricordiamo qui tra i partecipanti: Stefano Braschi che ha parlato del progetto di fusione tra teatri lombardi, emiliano-romagnoli e toscani (ribattezzati come *res pubblica* di E sinor), Paolo Zanchin che ha esposto un'innovativa iniziativa di "adozione" di piccole compagnie da parte del Teatro Stabile di Genova - mentre Massimo Luconi del Teatro Metastasio di Prato ha raccontato una simile pratica riguardo ad iniziative formative -, Gilberto Santini dell'Amat che ha introdotto il tema della "coproduzione leggera", e ancora la Societas Raffaello Sanzio e l'esperimento della produzione "a tappe" europee dello spettacolo *Tragedia Endogonidia*, Fanny e Alexander e la loro "bottega d'arte", Antonio Sixty portatore di una pratica di master in regia, Stefano Cipiciani del progetto Scenario, Mariateresa Sunanello che ha raccontato dell'esperienza della prima edizione del premio Dante Cappelletti, Corrado d'Elia e il "circuit" dei Teatri possibili e molti altri. Sono intervenuti inoltre, extra-programma, il direttore generale dell'Etè Marco Giorgetti, Patrizia Ghedini del Servizio Cultura, Sport e Tempo Libero della Regione Emilia-Romagna, Paolo Aniello della Tedarco, Lori Dall'Ombra dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Milano, e - in rappresentanza del professor Michele Trimarchi - Serena Deganutti. L'iniziativa promette già di avere continuità e prossimi futuri aggiornamenti in altre città teatrali italiane.
Giulia Calligaro

FUS: DATI INCERTI, TAGLI CERTI - Risalgono alla fine di ottobre i verdetti annuali della Commissione Ministeriale per lo Spettacolo dal vivo: e alla data del 10 dicembre (data in cui qui si scrive, ndr) ancora non sono stati resi pubblici. Tuttavia in base alle "soffiature" che filtrano è possibile trarre qualche indicazione. Per cominciare ci sono stati tagli e scelte trancianti che escludono completamente dalle sovvenzioni alcuni gruppi che pure rientrano nei vecchi parametri. Se lo sfoltoimento è una scelta di politica teatrale per rafforzare alcuni rami della fragile pianta del teatro italiano, potrebbe essere accolto, sarebbe però utile che fosse accompagnato da dati oggettivi sui criteri utilizzati per la selezione e da maggiore trasparenza sulla comunicazione. Tra gli esclusi alcuni dei gruppi di ricerca, quali Fortebraccio Teatro, Masque, Laminarie, Erbamil. Quest'anno, insomma, l'area dell'innovazione (Stabili e compagnie) dovrebbe aver perso circa 350.000 euro del fatidico Fus, a vantaggio di altri settori, essendo questo restato invariato (salvo l'erosione dell'inflazione), e il tutto ad attività già iniziata e interamente programmata. Naturalmente è già sommossa nella Tedarco, tra i sostenitori del teatro di ricerca e tra i suoi protagonisti (dallo stesso convegno milanese sulle "buone pratiche" è uscita una lettera di richiesta di revisione delle decisioni a tutt'oggi senza risposta). A loro il direttore generale Nastasi fa sapere con un'Ansa che su 140 istanze relative al settore in questione, ben 70 hanno visto riconosciuta la validità del progetto artistico con un incremento del contributo rispetto all'anno scorso, 34 sono rimaste invariate e 36 hanno subito una diminuzione del sostegno pubblico. «Non si tratta di risorse in meno - ha concluso Nastasi - ma di una più equa e selettiva distribuzione dei fondi disponibili».

Teatri In-Stabili

Si inaugurano nuovi spazi, altri, al contrario, hanno chiuso o lo dovranno fare a breve. A tre mesi dall'inizio della stagione i luoghi deputati dello spettacolo riserivano ancora novità e cambiamenti.

Qui Torino - Il paesaggio teatrale torinese appare punteggiato da una "scintillante" novità e da due cantieri gravidi di promesse. Il nuovo spazio, che dal gennaio 2005 ospiterà alcuni spettacoli inseriti nel cartellone dello Stabile cittadino, è il Teatro Vittoria. Si tratta di una sala da 200 posti nel cuore di Torino, inserita all'interno di un moderno centro polifunzionale, assai *glamour*, in cui coesistono spazi adibiti al teatro e vetrine di una nota catena spagnola di abbigliamento. Il Teatro Stabile, poi, ha annunciato la conclusione dei lavori di recupero delle ex Fonderie Limone a Moncalieri, nella periferia della città, spazio che verrà inaugurato nel febbraio 2005 con lo spettacolo *Woyzeck*, diretto da Giancarlo Cobelli. Da segnalare anche l'ampliamento dell'area della Cavallerizza e la ripresa della ristrutturazione del Teatro Astra, che dovrebbe concludersi entro la fine del 2005. Questo per quanto riguarda lo Stabile che, tuttavia, non è l'unica realtà cittadina "in movimento". Mas Juvarrà ha inaugurato il *Progetto Rettifario*, che preannuncia i cambiamenti che avverranno nel corso delle due stagioni successive: nel primo semestre 2006 il Teatro Juvarrà si trasferirà infatti negli spazi ristrutturati del rettifario annesso all'ex zoo di Torino e avrà finalmente a disposizione una sede polifunzionale. L'altro promettente cantiere è quello della Casa del Teatro Ragazzi e Giovani: si tratta della radicale trasformazione degli spazi un tempo occupati dall'Officina Aem di corso Galileo Ferraris, nella zona Sud della città. I lavori sono iniziati nell'aprile 2003 e dovrebbero terminare nel marzo 2005, offrendo a Torino uno spazio davvero inedito, che sarà gestito dal Teatro de l'Angolo, pensato per essere vissuto tutti i giorni, 24 ore su 24, da un pubblico dai 3 ai 100 anni, anche se bambini e ragazzi saranno certo trattati con maggior riguardo.

Qui Genova - Insieme alla promozione di un centro - Centro Studi Paganiniani in S. Maria delle Grazie la Nuova - per la musica "coita" nella città storica, la Regione Liguria è intervenuta nella città novecentesca con il recupero del Teatro della Gioventù, inaugurato lo scorso 14 ottobre e destinato alla musica popolare, ma anche al cabaret, al teatro dialettale, al cinema. Il complesso di via Cesare, nel cosiddetto Quadrilatero del centro commerciale genovese, venne progettato dall'architetto Crosa di Vergagni, e rappresenta un esempio di quell'architettura degli anni trenta per cui Genova

e la Liguria si distinguono ancora oggi nel panorama internazionale. Lo spazio, dopo trent'anni di inattività si presenta come un'occasione per la città con la sua capienza di 375 posti. Ma non è tutto: il complesso ospiterà anche, al terzo piano, il Laboratorio Regionale di Restauro. Nei fondi, poi, troverà spazio la Collezione Wolfson, gestita da la Fondazione Colombo. La struttura, inoltre, è stata costruita pensando anche ai disabili, e i non udenti potranno richiedere gratuitamente un apparecchio che permetterà loro di assistere al meglio allo spettacolo.

Qui Milano - La maggiore novità milanese è senz'altro l'inaugurazione della nuova sala dell'Out Off in via Mac Mahon 16, nei locali dell'ex-cinema Eolo. Lo spazio ha una capacità di 200 posti ed è, come quello di via Duprè, privo di boccascena e palcoscenico rialzato. L'evento è stato festeggiato con il dirompente *happening* di Jan Fabre *The crying body* e successivamente con la nuova produzione di casa *Bingo* di Edward Bond, diretto da Lorenzo Lorini. Non è da meno il Teatro Franco Parenti che, in attesa della ristrutturazione della storica sala di via Pier Lombardo, che dal gennaio 2006 si presenterà nella forma di una «cittadella multidisciplinare per il teatro», ha approntato uno "scanzante" spazio nel capannone di via Terulliano, ottimo anche per assoli. Spiccando meglio negli angoli della città, un'altra novità di rilievo è la riapertura di Teatro i, lo spazio di via Gaudenzio Ferrari 11 che è stato luogo storico delle avanguardie teatrali milanesi, divenuto sede artistica e operativa di Teatro Aperto, la compagnia diretta da Renzo Martinelli. In un ideale passaggio

di consegne il regista riceve il testimone da Mario Montagna, fondatore di Teatro i, di cui fu allievo e amico. È stato inaugurato il 17 novembre, dopo una prima fase di ristrutturazione iniziata nel 2003, con novanta posti di capienza, uno spazio scenico di otto metri e mezzo di larghezza per nove di profondità. La prima opera presentata al pubblico è stata *Addaura Woyzeck*, esito di un laboratorio-studio co-diretto da Renzo Martinelli e Claudio Collovà (Cooperativa Teatrale Dioniso - Palermo). Infine, dopo un periodo di chiusura il Teatro Elena di Sesto San Giovanni è ritornato a produrre spettacoli con una nuova stagione teatrale e con la rassegna Teatro comico & cabaret. A gennaio vi prenderà inoltre il via il percorso didattico Scuola delle tre arti.

Qui Trieste - La Provincia di Trieste sfratterà il Miela, è questo il grido d'allarme sollevato dallo storico gruppo Bonaventura, in attivo, soprattutto nel settore della ricerca teatrale, musicale e cinematografica, dal 1988, quando nacque per volontà di operatori culturali e appassionati. Lo spazio dell'ex Cinema Adebarran, destinato a diventare il nuovo Teatro Miela fu ceduto in comodato nell'89 dalla Compagnia Portuale alla cooperativa Bonaventura fino al 31 dicembre 2000. Nel giugno 2001 la Provincia di Trieste ha acquistato l'intero immobile (quasi tutto occupato ed affittato da soggetti privati, compreso il teatro Miela) per realizzarvi la sede principale di un progetto sociale per gli anziani. Dal giorno dell'acquisto la Provincia ha richiesto a Bonaventura un affitto molto elevato e sempre oneroso. Ora richiede invece che lo spazio teatrale venga liberato per poterlo ristrutturare e trasformarlo in una sala polifunzionale per anziani, ristrutturazione che si protrarrà fino al 2010. Quale futuro si prospetta per l'attività del Miela?

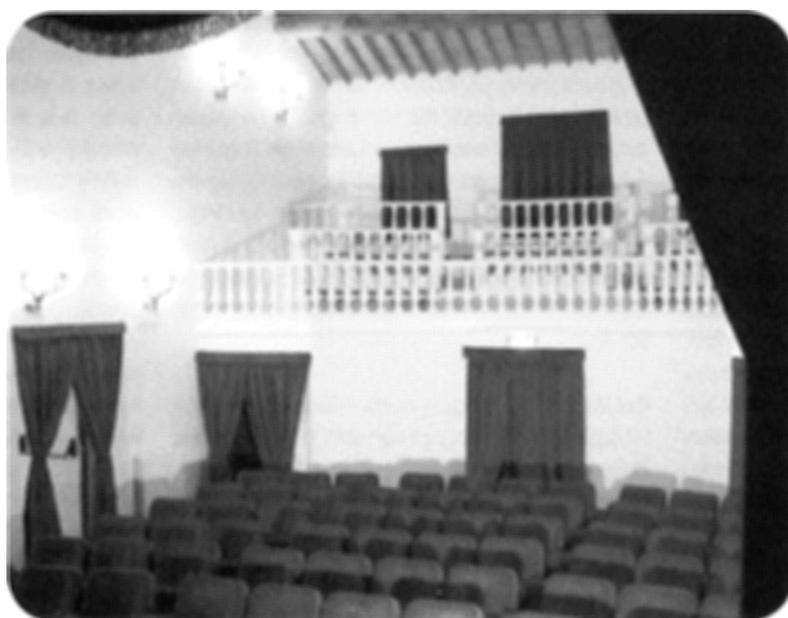
Qui Padova - A Padova è nata la compagnia Via, uno spazio virtuale fra danza e teatro, sotto la direzione artistica di Alessia Garba e con la presidenza di Beppe Casales: due giovani artisti padovani - lei ballerina (foto a lato), lui attore - che, con la collaborazione del musicista Alessandro Grazian, hanno dato vita, da settembre, ad una realtà che a Padova mancava. La nascita di Via significa infatti molte cose: la prima è un impegno più forte sulla produzione artistica. La nuova compagnia potrà dunque essere un luogo immaginario di passaggio, riferimento e passione anche per tanti altri artisti.

Qui Bologna - Variazioni topografiche sul territorio delle arti sceniche di Bologna e dintorni, mentre a Teramo il panorama casi diversi per modalità di gestione e approccio creativo. Dal 2003 un ex-convento seicentesco nel centro storico del capoluogo è un *white cube* poliedrico per gli esiti innovativi della ricerca espressi-



La società teatrale

va contemporanea: Raum, spazio polifunzionale in cui convergono le energie delle associazioni Xing, Pierrot Lunaire e H-amb, accoglie progetti in formato "da camera", sperimentando ad ampio raggio modalità d'ascolto, visione e incontro, dalla rassegna *Living Room* dedicata alle arti performative, ai live di *Desco Music*. Raum è inoltre polo nevralgico dei festival internazionali Your Private Sky per lo spettacolo, *Netmage* rivolto ai live media, e *Angelica* per la musica sperimentale. Attivi anche i recenti spazi teatrali de la Manifattura delle Arti; i locali dell'ex Macello ospitano la stagione del Centro di Promozione Teatro e La Soffitta, legato al Dipartimento di Musica e



Spettacolo dell'ateneo bolognese, in convenzione con le istituzioni locali e Teatro Arena dei Sole-Nuova Scena, mentre è attesa per giugno 2005 l'apertura a la città del Centro Teatrale Interculturale Adolescenti e Giustizia Minorile: Teatro del Pratello, diretto e gestito dall'associazione Bloom - Culture Teatri, ora interno al complesso de l'Istituto Penale Minorile. In ombra il Teatro San Leonardo, in passato Spazio della Memoria di Leo de Berardinis, oggi in gestione a la Scuola di Teatro Galante Garrone: ospita prove e laboratori, e, in relazione a la didattica, offre alla città una programmazione limitata al Nouveau Cirque. In provincia, ridotti al silenzio i *Colloquy con Y d Terzadecadie*: la rassegna di teatro e danza contemporanea che per quattro edizioni ha animato l'Auditorium, è stata soffocata dal taglio totale delle risorse messe a disposizione dal Comune di Moirè. a seguito dell'insediamento del a nuova Giunta.

Qui Firenze - È ritornato il Teatro Comunale Regina Margherita (foto sopra), un edificio settecentesco situato nel cuore della frazione di Marciaccia (Barberino Val d'Elsa, Fi). Un piccolo teatro a 99 posti di recente restauro che, sulla scia della stagione quasi di prova dell'anno scorso, si propone ora, sempre sotto alla guida dell'associazione culturale Marciaccia, di fare il pienone di qualità con una carrellata di titoli che spaziano dalla prosa al jazz, da mimo al vernacolo. Comune denominatore: la presenza trasversale di una più o meno marcata vena comica. Tra le sezioni nelle quali si articola la programmazione: il teatro professionista (diretta da Gianfranco Martinelli) che in un unico contenitore fa convergere prosa, mimo e teatro in musica; jazz (in collaborazione con Musicpool) e il teatro toscano che ripercorre alcune delle pagine più celebri della letteratura di tradizione popolare con rinomate

compagnie regionali. Tra i prossimi ospiti la compagnia dell'Arca Azzurra che porta *La guerra piccola* di Alberto Severi per la regia di Ugo Chiti (29 gennaio).

Qui Roma - Ogni tentativo di fornire una stima attendibile relativa al numero dei teatri romani si è sempre rivelato fallimentare. La vita di molte sale si riduce ad una stagione, molte non ospitano che un solo evento. Fra le molteplici chiusure avvenute nell'arco di quest'anno, si devono senz'altro citare due validi centri de la resistenza sotterranea: Anticaja e Petrella ed il Teatro Blackgull. Il primo, collocato alle spalle dell'Argentina, era uno spazio davvero curioso, ricavato nel retro di una bottega antiquaria che fungeva anche da foyer; il secondo, era una minuscola sala nel cuore di S. Lorenzo, che per almeno due anni ha ospitato originali spettacoli di altissimo valore. Quest'anno ha le porte chiuse - sembra solo temporaneamente - anche lo Stabile del Giallo, curioso e coraggioso esperimento di teatro tematico che, negli anni, ha presentato alcuni spettacoli di rilievo. Ma accanto alle nobilissime sale-scantinati, negli ultimi anni hanno chiuso i battenti anche teatri nati con auspici e supporti straordinari. Tra tutti spicca senz'altro il caso del Teatro dell'Angelo, spazio-simbolo del governo Martone presso il Teatro di Roma. Tra i nuovi teatri vanno segnalate almeno le due sale satellite de La Cometa e del Brancaccio di Gigi Proietti. Mentre per quanto riguarda il Brancaccio, la programmazione ha seguito un trend di spettacolini ridanciani e di dubbio gusto che tanto successo continuano a riscuotere da queste parti: la Cometa-off ha tentato la strada di una alternativa seria e giovane riscuotendo un certo numero di consensi. E mentre, come ogni anno, si continua a vociferare attorno alle sorti dei magnifi-

co Teatro Ateneo, ora aperto ora chiuso senza convincenti motivi culturali, tra le novità si annoverano la rinascita del Palladium, teatro dell'Università RomaTre, e il Neo-Eliseo, teatrino di ricerca posizionato a sud di Roma. Si aggiunga, infine, lo storico vilino Corsini di Villa Pamphili. Lo spazio, dell'Assessorato alle politiche culturali della capitale, potrà essere una nuova occasione per conoscere giovani artisti. Lo stabile, di suggestiva architettura settecentesca, ospita la Biblioteca dello spettacolo Gian Carlo Stragà, la Biblioteca del cinema Umberto Barbaro e la Fondazione l'Immemoriale di Carmelo Bene.

Qui Napoli - È stato il Presidente del Mercadante Teatro Stabile di Napoli, Rossana Rummo, affiancata da Direttore Ninni Culaia a tagliare il nastro per l'inaugurazione del Ridotto de Mercadante. Lo spazio - elaborato da Studio Mimmo di Claudio Giunchelli e Marcello Panza - è situato al secondo piano del teatro e può accogliere sino ad 80 spettatori. L'apertura della nuova sala è avvenuta il 17 ottobre 2004 ed ha coinciso con la messinscena de *Il ramo d'oro, ovvero Il regno degli effimeri* con *Pulcinella* e *Felice protetti dalla Dea del Fuoco* di Amleto Balzamo, i primo degli allestimenti di "Pulcinella al Mercadante". Il progetto, curato da Renato Carpentieri (che insieme a Lello Serao, Lucio Allicca e Tonino Tuati firma la regia dei quattro avori, in programma fino al 23 gennaio) è una sorta di esperimento artistico teso a sviluppare ed approfondire - anche attraverso un ciclo di incontri sulla funzione e sugli aspetti socio-antropologici - l'analisi sulla popolare maschera satirica. Attualmente lo spazio posteriore del Ridotto, così come i foyer inferiore e superiore del teatro, sono occupati dalla mostra di Riccardo Dalisi dal titolo *Maschere*: cento opere ispirate a Pulcinella che concretizzano un'importante e minuziosa visione dell'opera dell'artista.

Qui Sardegna - Tira aria di novità nel teatro sardo, almeno se guardiamo alla nascita di nuove sale e al recupero di vecchie strutture. Se i programmi dei più importanti teatri solani oscillano tra il piccolo cabotaggio delle scelte "imposte" dagli abbonati e stanchi cartelloni di "ricerca" dalla identità debole e datata (assenti quasi del tutto quest'anno i protagonisti del teatro italiano), per quanto riguarda l'eccezione teatrale quella sarda è invece una vera e propria rinascita. Grazie a 107 milioni di euro dei fondi Por dell'Unione Europea l'assessorato alla Cultura de la Regione ha avviato da

UBU 2004 - È certamente la vittoria, nella sezione "miglior spettacolo", della Compagnia della Fortezza con *I pescicani* tratto da Brecht e diretto da Armando Punzo la maggiore novità dell'edizione 2004 dei Premi Ubu, conclusa il 13 dicembre con la consueta cerimonia di premiazione nella sede del Piccolo teatro di via Rovello, presentata dal patron Franco Quadrè. Una sorpresa tanto più accesa in quanto, per l'occasione, erano presenti sul palco una quindicina dei carcerati di Volterra che ne sono interpreti, di recente riconosciuti come compagnia con tanto di permesso di tournée in Italia. A ritirare le statuine di Lole Luzzati e il nuovo Patalogo c'erano, inoltre il napoletano Arturo Cirillo e

il milanese Danilo Manfredini miglior regia *ex aequo*, rispettivamente per *L'ereditiera* di Annibale Ruccello e *Cinema color*; Roberto Haritzka, miglior attore, per il secondo anno consecutivo, con *Lasciami andare*, madre di Lina Wertmüller; Michela Cascon (nella foto), miglior attrice per la sua *Giulietta* felliniana, miglior attore non protagonista Valerio Binasco (*Edipo a Colono* regia di Mario Martone), miglior attrice non protagonista Barbara Valmann (*Peccato che fosse puttana* di John Ford, regia di Luca Ronconi), un altro *ex aequo* per la miglior scenografia andato a Carmelo Giannello (*L'avoro di*



Mc.ière regia di Gabriele Lavia) e Mimmo Paladino (*Edipo a Colono*), mentre a Valter Malosti è stato consegnato l'Ubu per aver realizzato il miglior spettacolo da testo straniero (*Inverno* di John Fosse). E intorno un felice contorno di giovani come Filippo Timi (miglior attore under 30), o il messinese Spiro Scimone, autore del *Cortile*, miglior novità italiana. A regista e autore argentino Rodrigo Garcia è andato il premio per il miglior spettacolo straniero (*Agamemnon*); e premi speciali sono stati consegnati a Romondi e Caporossi, votati come maestri; alla Societas Raffaello Sanzio per il progetto *Endogonia* e a Nanni Garella per il suo lavoro coi disabili mentali sui grandi testi.

tempo il progetto Caras (Circuito Artistico Regionale Attività Culturali e di Spettacolo) che prevede entro il 2006 la riapertura o il rilancio di 54 sale in 50 comuni. Fra due anni l'isola potrà contare quindi su 97 teatri. A riaprire, già nel 2004, è stato anzitutto l'Eliseo di Nuoro con cui il capoluogo barbaricino ha ripreso possesso di uno spazio vitale per la città. Caras interesserà strutture già funzionanti ma da compiacere come il Teatro Tonio Dei di Lanusei o il Garau di Oristano. In altri casi riaprirà sale chiuse da anni, come lo storico Teatro Massimo di Cagliari. Ma sono numerosi anche i teatri che nasceranno da strutture appositamente riconvertite a questa funzione: alcuni vecchi cinema (il

Pitagora a Orosei o il Rex di Bora) e altri spazi come anfiteatri (come a Cala Gonone e a Budoni, dove sarà realizzata una copertura o a San Gavino, Arbus, Belvi, solo per citare qualche caso). Non mancheranno auditorium (ad esempio a Sassari e a Oschiri), sale congressi (a Budoni) e perfino capannoni (a Sassari) e caserme (a Macomer). Edifici che grazie a questo progetto torneranno ad essere teatri, o lo diventeranno. Piangono invece i piccoli spettatori, almeno a Cagliari, dove ha chiuso a inizio 2004 il Teatro Gustavo, 100 posti nel cuore del Parco di Monte Carlo. Ne curava la programmazione (con scelte di qualità fra teatro di figura e teatro ragazzi) la Compagnia Is Mascareddas, protagonista del teatro di figura isolano. Ma l'indifferenza al progetto da parte della Provincia di Cagliari (proprietaria dello spazio) ne ha decretato la fine.

Qui Calabria e Sicilia - Il 15 di ottobre è stata costituita Artindpendenti, una rete di associazioni teatrali che coinvolge quattro centri di produzione teatrale calabresi ed uno siciliano. L'intento è quello di creare una connessione di forze e professionalità per promuovere i settori della ricerca teatrale della produzione e della fruibilità della ricerca, finora gestite in modo disorganico. I gruppi fondatori sono Aprustum di Castrolibero, Centro Teatro Calabria di Cosenza, SpazioTeatro di Reggio Calabria, Teatro di Lamezia Terme e Teatro dei Naviganti di Messina. Una tale scelta assume una rilevanza "politica" dirimente. Artindpendenti si propone, infatti, un'azione che assuma gli aspetti qualitativi del fare teatro nel Sud come terreno di confronto e scontro con il mercato teatrale nazionale, configurando un'ipotesi di vero e proprio teatro regionale o interregionale. Il coordinamento artistico e organizzativo sarà assicurato dai responsabili dei centri, che hanno

individuato l'ente cosentino quale capofila della rete e nel regista Nello Costabile il loro portavoce. Al contrario il gruppo larba e il Centro teatrale siciliano, attivi a Catania lamentano di dover ridurre per quest'anno la loro attività, sospendendo il Premio Ganzuso, il Laboratorio di critica teatrale e varie ospitalità di gruppi esterni a causa della situazione stagnante dell'area calabrese. ■

REPORT - Trenta minuti di teatro hanno aperto ogni venerdì sera, dal 10 settembre, l'appuntamento settimanale con Report, il programma di Milena Gabanelli che già nell'edizione passata aveva coniato un inedito

linguaggio televisivo fatto di giornalismo d'indagine "vecchio stile" e drammaturgia. Se lo scorso anno la porzione teatrale era stata affidata in toto a Marco Paolini (che, fra l'altro, ha raccolto i suoi interventi in un volume corredato da videocassetta appena uscito da Einaudi) nell'edizione 2004 le inchieste sono state introdotte da un monologo affidato ogni volta a un attore diverso. A ciascun interprete è stato affidato il compito di raccontare un episodio di cronaca o una storia frutto di fantasia che evocassero il tema successivamente sviluppato dai giornalisti del programma. A calcare il palcoscenico di Report sono stati chiamati Antonio Albanese (che ha rievocato lo scandalo del vino al metanolo), Angele Finocchiaro (impegnata a denunciare le inutili sperimentazioni sugli animali), Bebo Storti, Laura Curino (che ha proposto un monologo, *Il Conte Aigor*, scritto con Gabriele Vacis e realizzato da Roberto Tarasco, dedicato a Igor Marini, paradigma di un certo modo di intencere a professione di promotore finanziario) e due giovanissimi talenti, ancora sconosciuti al mondo televisivo: Davide Enia e Giuliana Musso.

STAZIONE NORD - La seconda edizione della rassegna *Stazione Nord*, curata da Beppe Rosso e organizzata da A.c.t.i. Teatri Indipendenti, ha proposto un'articolata riflessione sullo strisciante processo di deindustrializzazione delle grandi città e sui cambiamenti intervenuti nella fisicità e nel significato del lavoro. La scelta stessa del luogo in cui la rassegna torinese ha avuto luogo, l'ex-acciaieria Ilva-Teksid, è indicativa degli obiettivi degli organizzatori, desiderosi peraltro di avvicinare come i mutamenti in alto regardino da vicino la stessa realtà teatrale, in cerca di nuovi spazi e di nuove identità. Il programma comprendeva cinque spettacoli: *Muratori*, la nuova commedia di Edoardo Gubina diretta da Massimo Venturiello, *Tela*, di Luca Scarlini con l'interpretazione di Laura Curino; *A Casa* *Infamali*, di Francesco Suriano; un concerto di Giovanna Marini e *Fantasma d'acciaio*, performance di teatro, circo e cinema su testi di Filippo Tarico, Marco Revell, Remo Rostagno e Luca Rastello, con la regia dello stesso Beppe Rosso. La nostalgia del passato delle fabbriche e dei paesaggi di una città in profonda trasformazione pare quasi essere più forte dell'"inferno" in cui essi spesso si traducevano, come se il dolore conosciuto fosse più lieve dell'incertezza per un futuro ignoto.

ALTERITÀ TEATRALI - Dopo la pionieristica prima edizione del 2003 al Blue Cheese Factory e a conferma dello scorso anno presso il Teatro di Villa Lazzaroni, *Ubuseffete*, la più importante rassegna romana dedicata al teatro autoprodotta, è approdata quest'anno al Centro Storico, nel contesto di uno degli spazi maggiormente rappresentativi del fermento cul-

tuale capofino: il Rialto S. Ambrogio. Sotto il patrocinio del Comune di Roma, dal 24 al 28 novembre, le 9 compagnie coinvolte (Amnesia Vivace, Circo Bordeaux, Gramigna, LABit, OlivieriRavelli, Residui, Stradevarie, Riflesso in movimento, Ygramul) hanno dato vita ad un programma articolato da ben sedici spettacoli, distribuiti lungo cinque giornate dedicate al teatro "abusivo" e alle lotte che, quotidianamente, è costretto ad intraprendere. Tra i lavori presentati vanno senz'altro segnalati *L'America* (Circo Bordeaux), dolceamaro storia al femminile densa di suggestioni e impreziosita da interpretazioni di alto livello; *Serviti? Abbattevi? Imitati?* (OlivieriRavelli), lavoro acido e pungente dedicato a *Le Scorie* di Genet; *La cantafuco calva* (LABit), spettacolo vincitore del primo premio all'ultimo Festival nazionale di regia "Fantasio Picco".

RAMPA NAZIONALE - Dal 1 al 15 dicembre la Rampa Prenestina di Roma ha ospitato la seconda edizione della rassegna nazionale di drammaturgia "Oltre il cerchio perfetto". Cinque spettacoli, cinque tappe di un percorso ideale che, grazie all'impulso della nuova drammaturgia intende attraversare tutto il paese, dalla Calabria a Milano, passando per Roma. Si è partiti con la compagnia Index Muta Imago che presenta *Grano*, indagine video sperimentale intorno al tema dell'amore puro seguiti quindi dal rodato... *E se fosse che morì domani*, manifesto tecnico e teorico di Residui Teatro, gruppo ospitante della rassegna e da *Claude*, thriller di matrice milanese liberamente tratto da *In casa*, con *Claude* di René Daniel OuBois. In ch usura *Life Points* di Emanuele Crotti e lo spettacolo da abrese *Confine incerto*.

DEDICA A TAIBO II - Dedicata, la rassegna monografica dedicata ogni anno dall'Associazione pordenonese per la prosa ad un protagonista della cultura internazionale, prenderà il via come sempre a marzo con la consueta articolazione in appuntamenti che, attraverso espressioni artistiche diverse, spaziano dalle conferenze al teatro, dal cinema alla musica. La scelta è caduta in questa edizione su messicano Pucc Ignacio Taibo II (foto sotto), figura di spicco tra gli scrittori latinoamericani che sanno unire sperimentazione letteraria, gusto per l'avventura e impegno sociale e politico. Nato in Spagna nel 1949, Taibo II si è trasferito in Messico nel 1958 con la famiglia, di solide tradizioni antifranchiste.



Ha al suo attivo oltre 50 libri, tra i quali *Senza perdere la tenerezza* (Il Saggiatore) la più completa e appassionata biografia di Ernesto Che Guevara, ed è considerato uno dei più importanti storici messicani. Oltre ai saggi Taibo II scrive romanzi, sempre allo scopo di denunciare soprusi e ineguaglianze e facendo affiorare tutte le contraddizioni della società attuale.

ARBORETO - L'Arboreto di Mondaino è dal 1998 crocevia di Percorsi fra arte, comunicazione e natura, piccola gemma della campagna romagnola e meta di viaggiatori sulle tracce di nuove fioriture della scena. Un autunno fitto di laboratori e residenze artistiche ne ha confermato la sensibilità per la trasmissione di saperi dell'arte scenica e per l'incontro con la linfa creativa di giovani artisti. Fra gli altri, nella vasta programmazione settembre è stato attraversato dalla danza urbana di Roberto Castello, guida del laboratorio "Mi agito tanto" (7-11/9), terminato con un'azione teatrale di piazza. Con "Sostanza sonora" (8-10/10) Michele di Stefano ha invitato danzatori e non alla scoperta della densità del movimento, in un laboratorio coreografico targato MK, e Claudia

Morganti ha testato "Il ritmo del teatro ovvero la forma del desiderio" (12-17/10). Ha inaugurato novembre "Eutopie" (1-14/11) di Giacomo Verde, progetto di osservazione e performance creativa multimediale, seguito dai sentieri d'attore percorsi da Emma Dante con "Gli scolari di Dostoevskij" (25-28/11), a partire dai *Fratelli Karamazov*. Per Motus, attori rigorosamente under 30 in "Io vivo nelle cose" (15-19/12), primo workshop connesso al progetto in fieri "Altrofragile. Periferie e adolescenze". www.arboreto.org.

Premio Vallecorsi

Un matrimonio longevo tra industria e teatro

C'è un uomo dell'anno in cui, tra i vagoni smaglianti di quella grande fabbrica, che è uno dei simboli di Pistoia, si ritrovano famiglie con bambini, autorità locali e aziendali, gente comune e operaie dell'AnsaldoBreda. È per festeggiare il matrimonio più longevo d'Italia tra industria e teatro, ovvero il Premio Vallecorsi, giunto felicemente alla 53ª edizione. È il segno tangibile «dell'apertura di un'azienda alla città, al teatro e alla cultura, troppo spesso trascurata» come ha sottolineato l'ingegner Fausto Cutuli, presidente della Fondazione Vallecorsi e amministratore delegato dell'AnsaldoBreda. «Un evento importante perché nato dal basso, una grande occasione per la comunità pistoiese» ha aggiunto l'assessore alla cultura del Comune Rosanna Moroni perché, parole di Andrea Gualtierotti, presidente della Camera di Commercio pistoiese, «una comunità che coltiva il sapere dà valore aggiunto alla produzione». Un legame importante quello tra la città, la sua fabbrica e il teatro, benedetto anche dal sostegno della Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia e dell'Associazione Industriali Pistoiesi, rappresentate rispettivamente da Gabriele Zollo e Marcello Fiori. Dopo i discorsi istituzionali, conclusi dal presidente della Provincia Gianfranco Venturi, tocca a Gastone Gerone e Carlo Maria Pensa, pilastri della giuria del Premio (composta anche da Giovanni Antonucci, Andrea Bisicchia, Antonio Calenda, Nando Gazzolo, Valena Moriconi, Ugo Pagliani, Luigi Squarzina e, segretario, Moreno Fabbri), chiamare alla ribalta i vincitori di questa 53ª edizione. Si comincia con i segnalati: il giovanissimo Giovanni Franci (*Trincee*), Stefano Milioto (*Il potere è pathos*), Donatella Venuti (*Il ritorno di Leo*) e Laura Nervi (*Mercoledì delle ceneri*). Il terzo premio, intitolato a Giulio Fiorini e Nilo Negri, viene quindi assegnato a Giuseppe Sciacca per *Il canto del mare*, mentre il secondo, intitolato a Carlo D'Angelo, va a Leonardo Petrillo per *Omnia munda mundis*. Vincitore della 53ª edizione del Premio Vallecorsi è Thomas Otto Zinci con *Io e Te* (pubblicato su *Hystrio* 4.2004), di cui lo stesso autore e la presentatrice Monica Menchi hanno letto alcuni brani. Novità di quest'anno è l'istituzione di nuovi premi destinati a figure eccellenti della scena italiana. Tra gli applausi del pubblico, introdotti da Andrea Bisicchia, sono stati premiati Franco Graziosi (a la carriera), Franca Nuti (all'interpretazione per il ruolo di Marta Rull nella *Brocca rotta* di von Kleist con la regia di Cesare Lievi) e Pietro Carriglio (alla regia per *L'opera da tre soldi* di Brecht). A loro si sono infine aggiunti due premi a realtà che operano con successo sul territorio, il Jack and Joe Theatre di Cerbaia (San Casciano Val di Pesa) e il Gruppo Teatrale "Il Canovaccio" di Pisa. Un'edizione molto ricca e vivace, quest'anno, per il Vallecorsi, che lascia ben sperare per il suo futuro.

SCENA E SCHERMO - Sulla mappa delle Vie dei Festival a Modena, snodi fra scena e schermo: Ert ha siglato il progetto Video Performing Arts, grazie a Riccione TTV, festiva, fra arti sceniche e visuali, atestendo nel foyer del Teatro delle Passioni quattro postazioni video per la consultazione libera e gratuita di estratti da un prezioso archivio video di teatro e danza. Ripartito in due aree, riscrittura per immagini di partiture sceniche e autonome creazioni per lo schermo, il programma prevede opere italiane, in cui figura-



LEGNANESI RIUNIFICATI - Molto tempo prima che Legnano assurgesse a luogo simbolico di una certa tendenza politica, l'operosa cittadina alle porte di Milano era nota soprattutto per una compagnia di teatro dialettale composta da attori non professionisti. I suoi fondatori furono Felice Musazzi e Toni Barlocco. Il primo, capocomico, ideatore e interprete del personaggio della Teresa, il secondo, insuperata Mabilia, la figlia di Teresa. La morte di Musazzi, avvenuta nel 1989, lasciò dietro di sé due distinte compagnie, che se ne contesero l'eredità artistica negli anni a venire. Ebbene il 5 novembre il Teatro Apollonio di Varese vedrà il debutto dello spettacolo *Teta là la luna*, primo frutto dell'avvenuta riunificazione della compagnia I Legnanesi, di Enrico Barlocco (figlio di Toni), con la Compagnia teatrale Felice Musazzi, diretta da Sandra Musazzi, figlia di Felice. La nuova ditta porterà il nome I Legnanesi di Felice Musazzi. C'è un retrogusto acerbo: una parte degli attori appartenenti alla compagnia di Barlocco è stata esclusa per contenere i costi.

no Matus, Fanny & Alexander, Teatro Clandestino. Masque, accanto a nomi di spicco della scena internazionale, da Bob Wilson, a Thomas Ostermeier, passando per la danza di Anne Teresa De Keersmaeker, per finire con una sezione speciale dedicata all'opera completa di Samuel Beckett, dalle videocreazioni alla trasposizione filmica dei drammi.

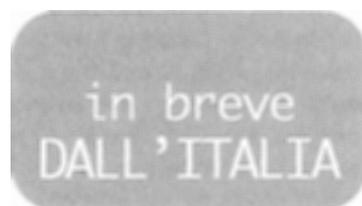
ASSAGGI DI STAGIONE - È ormai diventata una piacevole consuetudine quella di festeggiare la pubblicazione dei preziosi libretti *MilanoTeatro* e da quest'anno, *MilanoMusica*, realizzati grazie agli sforzi congiunti dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Milano e della Banca Popolare Commercio e Industria, con una serata di assaggio di alcuni dei maggiori spettacoli della stagione. Quest'anno, terza edizione dell'iniziativa, svolta come sempre presso la sede principale della Banca Popolare in via della Moscova, il *fil rouge* che attraversava le scelte dei brani presentati è stato "raccontare la Storia", quella con la

esse ma uscola: ovvero il passaggio dalla civiltà contadina all'età del consumismo rappresentata da Gabriele Ferzetti, protagonista dello spettacolo *La casa di pietra*; dell'anima ebraica della rivoluzione bolscevica rappresentata da Moni Ovadia (foto sotto, con Alessandra Faiella) nel suo spettacolo *L'Armata a cavallo*, o degli anni della contestazione rappresentati dal gruppo Atir, di cui è in stagione lo spettacolo 1968. Senza dimenticare la Storia della musica, di cui sono stati scelti, sim-

bolicamente, due momenti diversi e lontani fra loro, Bach (eseguito da Gabriele Zanetti dell'orchestra Verdi) e Cole Porter (Lucio Terzano e Paolo Birro della Civica Jazz Band), in una sorta di ideale viaggio nel tempo. Applaudite le performance degli artisti, coordinati dalla simpatica Alessandra Faiella, in presenza dell'Assessore alla Cultura del Comune di Milano Salvatore Carruba e del Presidente della Banca Popolare Commercio e Industria Giuseppe Vigorelli.

TATÒ - QUARTUCCI - Cos'è Scena di Conversazione in due movimenti di e con Carla Tatò e Carlo Quartucci, lo spettacolo presentato al Teatro Centrale di Quartu Sant'Elena (Ca) all'interno della rassegna *Oltre i confini* organizzata dagli Actores A.d.s? Difficile dirlo. In sala ci accoglie la stretta di mano di Carla Tatò: il profumo che ne emana, intensissimo, è tra i "segnali" più forti dello spettacolo e ci rimarrà addosso per tutta la notte. Ciò che avviene in scena è già passato, e infatti lo vediamo scorrere su uno schermo: gli spettacoli, le conferenze, gli atelier dei due a Copenaghen, Kassal e altre città europee. A spiegarlo è Quartucci, inframmezzando secche note didascaliche a concetti di un'oscurità spesso impenetrabile. Più che un viaggio nel teatro, un omaggio - ci pare - che i due hanno reso a se medesimi. Carla Tatò incide qua e là questo esile

disegno con memorabili, violente iniezioni da Virgilio, Keist e altri grandi, con le quali lascia su di noi l'impronta di una voce che non è di questo mondo.



DALL'INFERNO - Dall'1 al 19 dicembre, l'Accademia degli Artefatti di Roma ha presentato "Dall'inferno-danni collaterali", due settimane fitte di laboratori, incontri, mostre e spettacoli. La prima parte dell'iniziativa, nei locali del Mondrian Suite di via degli Zingari, presentava a mo' di preambolo, i lavori di una valida schiera di artisti figurativi (Baroncelli, Vitturi, Castejana), un'interessante serata per violino e voce con la partecipazione di Alessandro Castriota e il laboratorio Strade Perdute condotto da Fabrizio Arcuri (Artefatti), nonché una serie di incontri con alcuni studiosi: il tutto ad introduzione dello spettacolo *Dall'inferno* che, dal 14, ha visto impegnati gli Artefatti al Teatro Vascello e che ha rappresentato il culmine dell'intero percorso.

SCRITTURA PER ATTORI - "Attori in cerca di autori", la celebre rassegna di drammaturgia contemporanea italiana diretta da Ennio Coltorti, quest'anno in coproduzione con l'Accademia Silvio D'Amico, in collaborazione con l'Eti e soprattutto con Cantiere d'Europa, ha scelto quale primo classificato *Si fa presto a dire ciao* di Sandra Conti, un divertente incontro in stile *sit comedy* di due giovani alle prese con il primo amore. Secondo classificato *Senza polvere* di Paola Conte, ritratto di Virginia Woolf. Terzo classificato *Sopra di noi*, testo surreale e grazioso come un fumetto di Mattia Torre.

STREGAGATTO - Un vero e proprio trionfo quello di Accademia Perduta alla XVII edizione del premio Stregagatto, il più importante riconoscimento che

l'Ente Teatrale Italiano tributa agli spettacoli e agli operatori del teatro rivolto ai giovani. La serata della premiazione, che si è svolta al Teatro Valle di Roma lunedì 15 novembre, ha visto Claudio Casadio e Ruggero Sinkov, direttori di Accademia Perduta, ritirare il premio per ben due delle categorie di questa edizione: miglior festival di Teatro Ragazzi con *Culpi di scena* e miglior spettacolo di Teatro Ragazzi con *I musicanti di Brema*.

TEATRO E CARCERE 1 - Da mercoledì 17 a sabato 20 novembre presso il carcere di Bollate, si sono svolte alcune repliche straordinarie dello spettacolo *Dal tuo sangue*, liberamente ispirato all'opera di Giovanni Testori, realizzato dall'associazione Esba cui hanno partecipato venti detenuti attori-danzatori. Lo spettacolo si inserisce nel progetto Cream - primo Festival della creatività giovanile promosso dall'Assessorato allo sport e giovani del Comune di Milano. Il percorso dell'associazione nasce nel carcere di San Vittore nel 1992 e si è spostato nel nuovo carcere sperimentale di Milano Bollate nel marzo 2001 dando vita ad un laboratorio permanente di teatro danza composto da persone detenute e professionalità esterne.

TEATRO E CARCERE 2 - Ha debuttato lo scorso 25 novembre all'Istituto pena e minorile di Bologna *Romeo*, il nuovo spettacolo teatrale della Compagnia del Fratello, formata da ragazzi ospiti dell'Istituto, diretto da Paolo Billi che, insieme a Brunella Torresin, ha firmato anche la drammaturgia.

PER FORTINI - «Spero di non dover mai stringere la mano a Sgarbi o a Ferrara». Faceva una strana impressio-

Hanno collaborato
Marco Andreoli, Valentina Bertolino, Laura Bevione, Claudia Cannella, Olindo Rampin, Francesco Urbano



ne sentir pronunciare il famoso attacco di quello che può essere considerato il testamento politico di Franco Fortini da quattro giovani attori, su un palco piccolissimo, le musiche azionate a vista da un mangiacassette vecchio stile, in uno spazio off come il Centro Riverrun, 60 socie di plastica nel cuore del quartiere storico di Villanova a Cagliari. L'asciuttezza di quella lettura sarebbe piaciuta a Fortini. A lui, intellettuale così poco italiano per abito mentale e rigore morale, il Croguolo scudalizio teatrale cagliaritano fondata da sardo-veneto Mario Fattoni, ha dedicato in novembre un progetto a dieci anni dalla morte ideato da Vito Biolchini in collaborazione con il Centro Studi Franco Fortini dell'Università di Siena, la Società Umanitaria Cineteca Sarda, il Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università di Cagliari: *Un dialogo ininterrotto: la poesia e l'impegno culturale di Franco Fortini*. Oltre alla lettura del Riverrun (un mix di brani politici di tremenda preveggenza), l'iniziativa ha presentato la proiezione del film *Fortini/Canicci Straub-Huillet*, una tavola rotonda all'Università di Cagliari; e la prima assoluta di uno spettacolo ricavato dall'opera poetica *Sopra questa pietra posso ora fermarmi*. Il dialogo col padre, l'amore per la moglie e la figlia, il ricordo di Firenze si mescolano

ai versi politici, ma è il Fortini privato e intimo che colpisce, sorprende, lascia il segno. L'approccio drammaturgico di Massimiliano Messina e la regia di Bruno Venturi costruiscono una curiosa "vita di Fortini attraverso la sua poesia". A venerdì incontro è un'Italia post-bellica che stringe il cuore, coi suoi cappottini anni Cinquanta, le valigie povere, le speranze e le disillusioni figlie di idealità che non esistono più, neanche nella memoria. La passione degli interpreti, Mario Fattoni e Rita Atzer, fa fronte con generosità a qualche momento in cui la presa teatrale si allenta.

CREA-MI - In occasione del XV forum internazionale Iefm, che il primo week-end di novembre ha sguinzagliato osservatori europei tra le scene milanesi (dove erano in vetrina alcune nuove proposte del teatro nazionale, è stato inaugurato CreaMi, il primo festival della creatività giovanile della città di Milano. L'iniziativa nasce con l'appoggio



dell'Assessorato ai giovani per valorizzazione e far crescere e conoscere i talenti più giovani.

PETER STEIN A VICENZA - È stato il regista Peter Stein l'ospite d'onore del "Luoghi del Teatro nascente", il progetto avviato nel 2003 dall'Accademia olimpica di Vicenza che prevede un ciclo di quattro incontri con i più importanti registi del panorama internazionale. Il tema prescelto era "Lo spazio della tragedia", la sua attualità, il senso profondo della sua rappresentazione. Il ruolo di autorevole contraltare di Stein è stato sostenuto da Franco Quacri.

ZUPPA DI TEATRO - È stata inaugurata lo scorso 5 novembre la stagione Zuppa d'Araldo (foto a sinistra) - Teatro per buongustai al teatro dell'Angelo di via Chiamante di Torino. La rassegna conta 13 titoli per un totale di 27 repliche che spaziano tra i temi più svariati, variando tra testi classici, ricerca, musica, danza. Info 011-489576.

ADDIO A L'ULTIMO

SCARPETTA - Mario Scarpetta, ultimo erede di una dinastia del teatro italiano, è morto a 51 anni il 14 novembre scorso, dopo una lunga malattia. Interprete della tradizione napoletana, Viviani su tutti era stato protagonista anche della fortunata edizione dei *Dieci comandamenti* diretti da Mario Martone, ma anche Eduardo, aveva stupito alle prese con Marivaux. Pare che si debba allo stesso Eduardo il suo destino d'attore.

DANCE-ABILITY - Al Festival Arcaico semplicemente organico

(giunto alla sua 4a edizione) l'associazione artistico-culturale Il Cortile-Contactart ha presentato lo spettacolo di danza *Sull'ammore* per la regia di Laura Banfi e Nadia Pedrazzini. Protagonisti sono stati nove artisti provenienti da diversi linguaggi, danza, teatro, danceability, che hanno differenti disabilità e un terreno comune: il suolo che sostiene la loro vitalità, ovvero la scena e il fare insieme.

TEATRO A FUMETTI - Dall'arte del palcoscenico di Teatri Possibili e dalle matite della Scuola del fumetto nasce il progetto editoriale "Il teatro a fumetti", una collana di libri a fumetti ispirata ai grandi testi teatrali di tutti i tempi creata da giovani per altri giovani, utilizzando il potere divulgativo, diretto e immediato del fumetto. In parallelo nasce anche una collana di libri illustrati per i più piccoli: "C'era una volta Shakespeare", i capolavori shakespeariani raccontati a bambini sotto forma di fiaba e divertenti illustrazioni a colori. Per la prima collana l'apertura è stata siglata da un testo dal fascino intramontabile come *Cranc de Bergerac* (foto sotto), nell'adattamento teatrale di Corrado d'Elia: *Cranc* è dunque il primo titolo, disponibile da dicembre nelle migliori librerie. C'era una volta un Re. La fiaba di *Re Lear* sarà il primo titolo shakespeariano.

I vincitori del Martesana

Si è concluso con una festa di premiazione e uno spettacolo di magia e danza il 1° Concorso Teatrale Martesana promosso dal Comune di Vimodrone, e organizzato dalle compagnie I Gatti di Scena e Gli anonimi. Tra le ragioni dell'iniziativa quella di creare occasioni di spettacolo in un territorio contiguo a Milano che, proprio per la vicinanza con la metropoli, non è facile meta di appuntamenti culturali. Il concorso, rivolto a compagnie non professionali, si è articolato in quattro serate in cui i gruppi selezionati hanno proposto uno spettacolo brillante. La giuria composta da Vincenzo Gornati, assessore alla Cultura di Vimodrone, Anna Ceravolo, Claudia Silvestro e Cristina Ballotta ha deciso di attribuire i seguenti riconoscimenti: premio come miglior spettacolo e per la miglior regia a *008 Donne - Licenza di ucciderlo* di R. Thomas, della compagnia Bretelle Lasche di Belluno (a cui è andato anche il premio del pubblico); premio come miglior attore a Gigi Rossi di Teatro nella nebbia; premio come miglior attrice a Luisella Basso Ricci di *Le Tracce* di Treviglio (Bg).



Avogadro e Antonio Zanoletti insieme ai giovani attori della compagnia del Tst. Ambientata alla fine del 1700, durante la guerra tra Inghilterra e Francia, l'azione si svolge a bordo della fregata britannica *Indomitable*. È la storia, narrata con terribile semplicità, di un giovane e bellissimo marinaio accusato ingiustamente e condannato a morire per aver involontariamente ucciso un sacco commisario di bordo.

PATTO TORINO-CUBA - La scuola di CirKo diretta da Paolo Strelta e Chiara Bergaglio, con il patrocinio dell'Università degli Studi di Torino - Comitato Unicuba - ha stipulato un accordo quadro di collaborazione accademica, scientifica e culturale con Cineart, il Centro Nazionale delle scuole di arte di Cuba. Il protocollo di intesa, firmato con la direzione del Centro Nurka Martín Santamaria a seguito di una visita di studio a La Habana, permetterà un importante avvicinamento tra le due accademie con una forte caduta di iniziative in ambito circense e di spettacolo popolare sul territorio nazionale.

CAMPANA A TEATRO - Il 2 novembre a Ferrara la figura tragica e romantica del poeta Dino Campana è stata ricordata nel recital di Alberto Rossetti, incentrato su una selezione di liriche tratte dall'opera più nota del poeta di Marradi, *Canti Orfici*. La lettura è stata seguita dal commento di Roberto Pazzi che ha tracciato le tappe più salienti della sua biografia.

OMAGGIO A FERSEN - Il dipartimento di arti e Scienze dello spettacolo

dell'Università La Sapienza di Roma, insieme all'Associazione Pav e alla Casa delle Letterature, nell'ambito della rassegna "Letteratura e teatro", ha dedicato la giornata del 16 novembre alla figura di Alessandro Fersen, di cui sono stati messi a fuoco i talenti di regista, pensatore, poeta, pedagogo, drammaturgo.

IMPROVVISAZIONE - Torna a Milano dall'1 al 17 aprile 2005 Pulsi la rassegna sull'improvvisazione artistica giunta alla quarta edizione, patrocinata dal Comune di Milano e dalla Regione Lombardia. L'evento, che ancora una volta avrà il suo centro al Teatro Greco, interesserà diversi luoghi della città. Con l'impegno dell'Associazione culturale e Takla Improvising Group, questo progetto porta a Milano 12 artisti tra danzatori, coreografi, musicisti e pittori di livello internazionale, come i musicisti Barre Phillips (Usa) e André Minvielle (F) e il danzatore Ju'yen Hamilton (Gb). 17 appuntamenti tra performance d'arte, convegni, workshop per attori e laboratori per bambini condotti dagli stessi artisti, proiezioni video. Spettacolo e formazione, dunque, ma anche momenti informali, incontri con gli artisti e degustazioni a tema per un evento che si attesta antologica artistica di qualità e contenuti.

OMAGGIO A PERRIERA - È stato celebrato tra ottobre e novembre ai cantieri culturali Zisa l'omaggio di Palermo allo scrittore e drammaturgo Michele Perrera per i suoi 40 anni di attività teatrale. L'iniziativa, ideata da Filippo Amoroso con il patrocinio della Regione, del Comune e dell'Università di Palermo, ha compreso un'antologica

della sua opera, con classici e inediti, interpretati da attori del suo repertorio e grandi rappresentanti della scena nazionale.

DAL MONDO

Un ponte per la Scozia

Anche dal mondo arrivano segni di "buone pratiche" da prendere a modello. Ne dà testimonianza il drammaturgo italiano Renato Gabrielli che, fresco ancora vincitore del suo *A mobile thriller* (foto sotto) al Fringe Festival di Edimburgo, ha già pronta una nuova proposta nell'Oltremarica. Anzi: in questo caso si tratta di una *pièce* italo-inglese che lancia un ponte tra l'Italia e Glasgow, più in particolare tra la compagnia Suspect Culture di Glasgow e il Teatro Stabi e del Friuli Venezia Giulia, che ne sono i coproduttori. Il titolo dello spettacolo è *A Different Language* e sarà interpretato da Sergio Romano e Selina Boyack, con la regia di Graham Eatoug, il 23 febbraio al Tron Theatre di Glasgow, appunto, per approdare dopo un tour scozzese, dal 5 al 24 aprile a Trieste e in giugno all'InterCity Festival di Firenze. *A Different Language* è «una before-love story» come la definisce l'autore - ambientata nel mondo delle chat su Internet e dei coach per il benessere individuale e collettivo a basso costo». Recitata in inglese e italiano, questa commedia nera racconta di una donna britannica e un uomo italiano che si incontrano tramite The Agency, un servizio internazionale che promette di trovare ovunque nel mondo il partner compatibile ai propri clienti. Il progetto, avviato grazie a rapporti precedenti, è iniziato con un laboratorio di una settimana nel febbraio scorso a Milano. Successivamente l'autore e il regista hanno avviato la preparazione di frammenti di testo e, una volta raccolta l'adesione di un coproduttore italiano, è cominciato un lavoro più analitico in vista del debutto. Non è la prima volta che il gruppo Suspect Culture collabora con istituzioni teatrali all'estero. La compagnia ha

infatti spesso lavorato in Gran Bretagna e nel resto d'Europa: numerose sono state le co-produzioni, le tournée e i progetti condivisi con Inghilterra, Eire, Repubblica Ceca, Spagna, Germania, Brasile, Italia e Canada. Ha inoltre tenuto in passato laboratori a Milano, Trieste, Roma e Trento, e messo in scena sue produzioni in Italia. L'anno scorso Suspect Culture ha riunito teatranti e studiosi di teatro italiani e britannici nel simposio *Strange Behaviour*, oltre a collaborare al festival Scambiare (a tra buona pratica, diretta tra l'Italia e la Scozia da Maggie Rose), che ha avuto luogo al Centro per le Arti Contemporanee e alla Scuola d'Arte Drammatica di Glasgow e al Traverse Theatre di Edimburgo. Da non sottovalutare il fatto che il lavoro internazionale di Suspect Culture è sostenuto dal British Council e dall'Istituto Italiano di Cultura di Edimburgo. ■

AIR TRIESTE-BARCELONA - Ma anche allo Stabile del Friuli Venezia Giulia va dato riconoscimento di una buona pratica in programmazione quest'anno c'è una coproduzione con il Teatro Mercat de les Fors di Barcellona, una collaborazione che coinvolge il Centro culturale mobilità delle arti, per la *pièce* *Fighting Dogs - Cane vs Sangue* da Michail Bulgakov su la base di un progetto di Andres Teres Morte, anche regista dello spettacolo, noto come uno dei fondatori del drompente gruppo catalano La Fura del Baus. Gli interpreti sono tutti italiani e si tratta di Anna Mana Gherardi, Daniela Giovanetti, Pino Censi, Corrado Russo, Andrea Moch Sismendi, Sanro Stefanini. Lo spettacolo sarà poi rappresentato alla Sala Bartoli (il ridotto del Rossetti) a fine inverno. Il lavoro nasce da una lunga



preparazione e sulla scia di un periodo trascorso dal regista a L'Avana: uogo che ha influito sullo sviluppo del tema di cui *Fighting Dogs* si occupa, ovvero la mancanza di libertà di parola. Una piaga che lo spettacolo denuncia non solo nello Stato caraibico, ma paradossalmente anche nel mondo globalizzato e moderno che dovrebbe assicurare la assoluta libertà di comunicazione.

L'ITALIA A PRAGA - L'Ente Teatrale Italiano ha avviato una relazione con la Repubblica ceca. L'iniziativa si chiama "L'Italia a Praga. Percorsi di teatro 2004", un progetto che si propone di presentare a nostra drammaturgia contemporanea al cuore dell'Europa. Cinque sono stati i rappresentanti della prima edizione: Ugo Chiti, Natalia Ginzburg, Anniba e Ruccello, Manlio Santanelli ed Enzo Siciliano. I loro testi sono stati interpretati dal 10 al 14 dicembre in altrettante *mise en espace* da attori cechi.

LEVI AL NATIONAL THEATRE - Non era una scommessa facile quella che ha accettato e vinto Sir Antony Sher interpretando il capolavoro di Primo Levi. Se questo è un uomo, da lui stesso adattato per la scena. Sher, inglese, ebreo, attore classico reso celebre dalle sue interpretazioni shakespeariane ha fatto di tutto esaurito lo scorso autunno al Cottesloe (il "Piccolo" del National Theatre a Londra) con un monologo di un'ora e mezza diretto da Richard Wilson. E chi mai l'avrebbe detto che la prima *pièce* tratta dal romanzo testimonianza sull'Olocausto avrebbe avuto uogo nella City (una prima messa in scena, ma informale, fu tenuta a Torino quando Levi era ancora vivo). Anche la famiglia del chimico-scrittore italiano, che era sempre stata riluttante alle riduzioni del suo testo più drammatico ha deciso di fidarsi del attore inglese ed ha avuto ragione. Sarà anche perché lo spettacolo ha seguito di poco l'edizione inglese di due monografie su Levi, sarà per la cura filologica con cui il testo è stato trattato, ma i posti del National sono stati acquistati per tutte le sere in poche ore e si sono trasformati in uno scroscio di applausi.

GUSTI D'OLTRALPE - Un Meeting per discutere a cena temi di economia e politica culturale. Chiunque può aggiungere il proprio posto, e il proprio pique-nique, a tavola, mentre ca bere offre la casa. Le Manège de Reims, Scène nationale. Fa gli onori di casa Jean-François Chougniet attento osservatore e attore attivo nel panorama cultura e francese, membro del Comité d'Histoire presso il Ministero della cultura; sul piatto temi scelti con un ospite d'onore diverso per ciascuna serata, testimone di un'esperienza sul campo. Il menù di "Passions à table", progetto concepito al festival Furies nel giugno 2004, prevede portate condite di interrogativi sulla democrazia culturale e la partecipazione della società civile nella Repubblica delle Arti, in appuntamenti trimestrali: dopo l'entrée del 29 novembre, si prosegue il 17 marzo, e il 16 giugno con il dessert. www.manegedereims.com.

NICO & THE NAVIGATORS - La nuova Berlino sa essere ancora un luogo di pensiero e di creazione, costruito su solide basi interpretative e di scrittura. In questo contesto, al ora, ben si colloca la nuova creazione di uno dei gruppi di maggior freschezza propositiva della scena berlinese: Nico & the Navigators. Passata la scorsa estate anche in Italia - a Parma e Polverigi - la compagnia diretta dalla giovane regista Nicola Hümpel ha presentato, nel suggestivo spazio della Sophiensaele, HELDEN&KLEINMUT. La *pièce* in qualche modo parla a coronamento il viaggio iniziato due anni fa dalla regista con tutto il gruppo: un viaggio nelle paure, nella solitudine, nel bisogno d'affetto giocato con grande ironia e brillanti intuizioni. Non ci sono dialoghi, ma affastellarsi di voci, in monologhi che intrecciano vari idiomi: dal tedesco al francese all'inglese al giapponese. Voci che ripetono stancamente raccomandazioni per la sicurezza e il benessere, oppure vendono, in una vivace ed improbabile asta, il paradiso. Da tenere sott'occhio.

FO MAESTRO D'ITALIANO - Utilizzare i testi di Dario Fo e Franca Rame nei corsi di lingua italiana nelle università

del Nord America è diventata una consuetudine. Sia perché da la fine degli anni 70 sono gli autori italiani più tradotti e rappresentati nel mondo, sia perché i loro testi sono un ottimo strumento per introdurre gli studenti alla conoscenza della nostra cultura popolare e della nostra lingua. Dario Fo, con le sue ottanta opere teatrali sin qui scritte, saggi, scritti giornalistici, dipinti, lezioni di storia dell'arte, è un campione della cultura letteraria occidentale oltre che italiana. Una delle prime farse di Dario Fo, *Non tutti i tordi vengono per nuocere* (1958), è già presente in un'antologia pubblicata negli Stati Uniti all'inizio degli anni '80.

SCENE DAL SUD EUROPA - Ad Avignone durante i giorni del Festival, è stata ufficialmente costituita Iris, Associazione sud-europea per la creazione contemporanea. Membri fondatori dell'Associazione sono 55 organismi di quattro paesi: Italia, Francia, Spagna e Portogallo. Sono teatri e festival che lavorano e producono nell'ambito della creazione contemporanea dello spettacolo dal vivo. La costituzione dell'associazione è il risultato di una serie di incontri che hanno avuto inizio a Modena nel dicembre 2003. Iris ha sede in Francia, a Parigi, e si pone come obiettivo principale quello di favorire e sostenere nuove dinamiche e nuovi progetti formativi e produttivi di artisti indipendenti. L'intenzione è di migliorare le condizioni di produzione e distribuzione dell'arte scenica contemporanea nel circuito europeo e favorire un continuo scambio di idee, che rafforzi la conoscenza reciproca delle realtà artistiche e dei progetti dei Paesi rappresentati.

KATER AUTORE DELL'ANNO - Per il secondo anno consecutivo Fritz Kater è stato eletto dai critici tedeschi autore dell'anno. Ogni anno l'annuario di *Theater Heute*, la più importante rivista tedesca di teatro, pubblica le scelte sulle produzioni del teatro nazionale: trentotto critici eleggono il teatro dell'anno, e l'autore straniero dell'anno è la *nomination* più attesa. Il testo sulla base del quale viene scelto l'autore dell'anno dev'esse-

re stato messo in scena nella stagione. Quest'anno il premio è andato a Kater (nome d'arte di Arrin Petras, nata nel 1966) per la *pièce* *We are camera / Jascmarfona*, un grottesco dramma familiare e di spionaggio tra la Germania civiva e l'oggi per due personaggi femminili e tre maschili. In Italia si è tenuta in ottobre la lettura scenica curata dal Festival de Quartier dell'Arte di Viterbo della *pièce* *Tempo di amare, tempo di morire* che è valsa all'autore la nomina di autore dell'anno del 2003.

PRÉSENCES DI KATEB MACINE - Un percorso attraverso la vita e la scrittura di Kateb Macine, realizzato da Marcel Bozannet, è andato in scena al Teatro Studio della Comédie-Française e al Festival d'Avignon (2001) e in questa stagione sarà presentato da Michel Cochet al Théâtre du Rond-Point. L'antologia di testi ricostruisce l'autore, il drammaturgo e il poeta a partire dal 1954, quando fu arrestato per aver partecipato alle manifestazioni per l'indipendenza algerina, fino alla sua scomparsa. Attraverso la dimensione tragica contemporanea, Macine ha saputo dare voce originale al teatro.

ASPERN'S PAPERS - Da mercoledì 15 gennaio a domenica 22 febbraio la Comédie-Française presenta, in coproduzione con Théâtre Vidy-Lausanne Etc. Compagnia Jacques Lassalle, Théâtre du Vieux-Colombier una rivisitazione del romanzo di Henry James *Aspern's papers*. Lo spettacolo, diretto dallo stesso Lassalle, si sta portando dietro una lunga scia di attesa che già sta dando esiti ai colfeghni.

NUOVA OPÉRA-COMIQUE - Sarà una stagione di transizione questa per l'Opéra Comique di Parigi diretta da Jérôme Savary, una transizione che porterà all'inaugurazione di una sala tutta restaurata con un nuovo statuto da cui ci sarà per l'Opéra la promozione a Teatro Nazionale con ospitalità di calibro europeo. Intanto, dopo la ripresa di *La vie parisienne*, che ha trionfato negli Usa, a partire da febbraio 2005, dentro una sala vuotata delle poltrone e trasformata

in cabaret, sarà allestito da Savary e cala figlia Nina lo show malinconico e burlesco *La vie d'artiste racontée à ma fille*.

SHAKESPEARE E SINATRA - Ha suscitato la sorpresa del pubblico inglese l'allestimento presso la prigione di Brixton dello *shakespeareano Racconto d'inverno*, una commedia sulla possibilità di redenzione. Interpretata da attori professionisti ed ex-carcerati, la realizzazione scenica ha sancito l'incontro tra il Bardo e le canzoni di Frank Sinatra.



AMLETO PER MALONEY -

Grande attesa ha accompagnato la nuova interpretazione di Amleto da parte di Michael Maloney al Barbican di Londra. Un ruolo in cui già si era distinto otto anni fa a Greenwich. In questo caso la tradizione ha incontrato la cultura visiva del giapponese Yukio Ninagawa. Tuttavia l'esito è stato quello di una sovraesposizione stilistica e di manierismo attoriale.

GOLDONI ALL'INGLESE -

Franko Figuerido ha diretto a Londra uno dei testi più rappresentativi dell'opera di Carlo Goldoni: *Arlecchino servitore di due padroni*. La messa in scena ha soprattutto sottolineato l'importanza del testo a segnare la maturazione della poetica goldoniana e pure la transizione sociale dalla nobiltà alla borghesia. Uno spettacolo molto energetico ma che prende le distanze da uno stile all'italiana.

SPACEY INIZIA MALE -

Molti teatri stentano nella partenza, ma certo era

troppo in vista la posizione di Kevin Spacey all'Old Vic per potersi permettere un "flop" come inizio. Eppure insoddisfacente è stata la sua scelta di realizzare il testo tedesco *Cipaca*, in cui si narra la crisi maschile di mezza età. Nonostante ci fossero quattro dei migliori attori inglese - Stephen Tompkinson, Hugh Bonneville, Neil Pearson e Adrian Lukis - la realizzazione è risultata noiosa e superficiale.

ANCORA WOODY -

Si intitola *A second hand memory* la nuova commedia di Woody Allen (foto sotto) che ha debuttato all'Atlantic Theatre di New York. Rispetto al testo della stagione passata *Water's block*, ennesima indagine sul rapporto tra arte e vita, qui ritorna l'atmosfera plumbea di certe storie bergmaniane. La vicenda è ambientata negli anni '50 e racconta delle differenti scelte di vita dei membri della famiglia Wolfe di Brooklyn e in particolare del giovane Eddie in preda ad un pieno scontro generazionale.

MARY POPPINS MUSICAL -

È andato in scena lo scorso 15 dicembre al teatro Prince Edward di Londra, con un soldo out sig'ato ben prima del debutto (tanto da portare a pari i 12 milioni di euro di produzione), la versione musical della storia di Mary Poppins, resa immortale a cinema da Julie Andrews (foto sopra). Nei panni della protagonista Michelle Kelly, attrice e cantante ventiduenne e già star.



DRAMMATURGIA A DISTANZA -

La scuola d'Arte Teatro Totale che si occupa da tredici anni delle variegate forme di teatro, con il sostegno del Ministero dei beni culturali, il patrocinio del Sindacato nazionale degli autori drammatici e la collaborazione di *Dramma.it*, con il Centro nazionale di drammaturgia ha avviato uno stage a distanza di scrittura teatrale che vivrà come laboratorio permanente plurienno. Sarà possibile iscriversi in qualunque giorno dell'anno solare. Per informazioni sui costi e le modalità visitare i siti www.teatrototale.it o www.dramma.it oppure telefonare al numero 328.5739209.

SCRITTURA CREATIVA -

La scuola di teatro il Faro teatro e di Milano propone un corso di scrittura creativa della durata di 6 mesi (tutti i giovedì: 19-22) condotto da Enrico Ernst, editore e autore Einaudi, diplomato in drammaturgia alla Scuola civica Paolo Grassi. Un viaggio da compiere attraverso la lettura e l'analisi dei testi, per arrivare a sondare la pratica della scrittura. Questo laboratorio è inoltre pensato come un'occasione per indagare i nessi fra scrittura e oralità con uno sguardo preliminare alle origini greche della nostra civiltà letteraria (*l'Odissea omerica la traccia*). Tel: 02/266.840.98. e-mail: scuola@faroteatrale.it.

MULINO DI AMLETO -

Si stanno svolgendo a Montalto Dora (To) i seminari di teatro organizzati dall'associazione Liberamento unico, in collaborazione con DorainpoTeatro: vari appuntamenti, ognuno della durata di un week-end, tenuti da professionisti e rivolti a performer, attori, danzatori e a tutti coloro che intendono approfondire il rapporto con il proprio corpo, la propria creatività e le proprie potenzialità espressive. Ogni

corso, a numero chiuso, ha un costo di euro 100 compreso il pernottamento. È prevista la possibilità di accedere a borse di studio. Info: 333.7928774 - liberamentetechnico@yahoo.it.

(DE)STRUTTURAZIONE DELL'ATTORE -

Un laboratorio teatrale che insegna a plasmare il teatro, il cinema, la parola scritta, se stessi, a plasmare tutto ciò che è plasmabile, tutto ciò che è occasione e pretesto. A costruire statue sempre più perfette. A distruggerle con il più alto grado di mestiere e grazia possibile. A piangere, infine, sulle macerie umide dell'opera. Si tiene da martedì 1 a domenica 6 marzo per una durata di 25 ore, nella sede e sala teatrale della Compagnia waltersteiner a Genova Prà in Via Sapello 3. Tel: 3299777850, mail: laboratori@waltersteiner.it.

TEORIA E PRATICA -

L'Associazione Mohole inaugura da febbraio la nuova edizione del corso teorico-pratico di drammaturgia e sceneggiatura. Le lezioni teoriche e i laboratori sono studiati per ottenere il massimo successo formativo nella piena partecipazione di tutti gli allievi. Si basano su piattaforme didattiche innovative, con largo uso della multi- e iper-medialità. Le esercitazioni pratiche e i workshop saranno svolti a gruppi, ognuno affiancato da un assistente e da uno o più attori della compagnia Mahole. Costo: 235 euro. Info@mohole.it - 02 365113670.

GROTOWSKI -

A partire dal 7 febbraio 2005 il Workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richards terrà una sessione di selezione. I candidati che supereranno la sessione saranno ammessi a partecipare alle attività del Workcenter. Il periodo minimo di partecipazione è di un anno (marzo 2005 - aprile 2006). I partecipanti devono essere in grado di pagare le proprie spese di viaggio, vitto e alloggio durante l'anno di lavoro. Tuttavia, esiste la possibilità che alcuni partecipanti scelti possano ricevere una borsa di studio. Gli interessati sono pregati di spedire una lettera di motivazione e un curriculum vitae completo, con data di nascita, attuale indirizzo, numero

telefonico e indirizzo e-mail (l'e-mail è obbligatoria) a: workcenter@pontedera-teatro.it. Le domande e-mail devono pervenire non oltre il 15 gennaio.

LIGHT DESIGN - La Libera accademia della luce fa parte di un progetto che si propone attraverso un percorso didattico e informativo di promuovere lo sviluppo della cultura della luce in tutti i suoi campi di applicazione. A questo proposito è stato creato il sito www.lighteducation.com e sono attivati seminari sulle discipline progettuali della luce a Perugia, Bologna, Messina, Milano, Livorno, Firenze, Albenga, Parma, Orvieto. L'ordinamento degli studi prevede discipline teoriche e operative con particolare attenzione all'uso di nuove tecnologie per lo spettacolo. Info e programmi: info@lighteducation.com, tel. 368 954781, fax 075-9417525.

COMMEDIA DELL'ARTE - Obiettivo dei corsi di VeneziaInscena è indagare e comunicare lo spirito e le tecniche della Commedia dell'Arte. Il lavoro si articola in un percorso suddiviso in varie matene (improvvisazione e gioco scenico, uso della voce, danza antica, maschere, tipi e canovacci) e si risolverà in una o più animazioni di piazza, con danze e scene, a Venezia durante il carnevale. I corsi si tengono a Venezia per 100 ore, da 24 gennaio a 18 febbraio 2005. La quota di partecipazione è di euro 400. Info: Venezia Inscena Centro di Formazione Teatrale Cannaregio 760 30121, Venezia, tel. 0039 041 720710, veneziainscena@iol.it, www.provincia.veneziascena.it.

DRAMMATURGIA DEL PENSIERO - Teatro/Anarchia/Rivoluzione è un progetto pluriennale promosso dal Gruppo larba, compagnia teatrale professionista e dal Cts, Centro Teatrale Siciliano, di Catania, organismo di promozione e formazione del pubblico che parte da un'adesione da parte dei promotori, Nino Romeo e Graziana Maniscalco, ai principi e agli ideali storicamente espressi dall'anarchismo e dal pensiero libertario. Dopo la fase novembre 2004/gennaio 2005, il progetto proseguirà nel ottobre 2005 con incontri, letture, laboratori per apprendere una nuova drammaturgia del pensiero. Info 095-538364, centroarba@tiscali.it - centrots@tiscali.it.



Addio Natalina

È scomparsa all'età di ottant'anni Natalina Fracasso, compagna di una vita di Ugo Ronfani, che fin dalla nascita della rivista ha prestato il suo aiuto in redazione con competenze amministrative e straordinaria energia comunicativa. Dal 1997, pur ritirandosi a casa, ha aderito con entusiasmo alla fondazione dell'Associazione culturale, che ha dato origine al nuovo corso di *Hystrio*. La ricordiamo con grande affetto e ci stringiamo a Ugo e alla sua famiglia. *Hystrio*

L'ESSERE E LE DIFFERENZE - Si conclude nel 2005 il progetto triennale dedicato al tema "L'essere e le differenze". Su questo tema, il Teatro Libero/Incontroazione, Teatro Stabile di Innovazione della Sicilia, selezionerà progetti scenici originali di giovani artisti (iscritti da non più di 5 anni a Enpals), destinati alla scena professionale, che siano espressione di un percorso di ricerca nel panorama del teatro d'arte contemporaneo. I progetti dovranno pervenire entro il 31 gennaio 2005, al Teatro Libero/Incontroazione, Piazza Marina/Salita Partanna, 4 - 90133 Palermo, tel. 091-6174040, fax 091-6173712, e-mail info@teatroliberopalermo.it, www.teatroliberopalermo.it.

PREMI

VALLECORSI - È indetta la 54ª edizione del Premio Vallecorsi per un testo teatrale in prosa e in lingua, al quale possono partecipare tutti gli autori di lingua italiana. I lavori concorrenti dovranno costituire spettacolo di normale durata. Non saranno ammessi al concorso lavori già rappresentati. Al lavoro primo classificato verrà assegnato un premio di euro 5.000. I lavori dovranno pervenire entro il 31 gennaio alla Fondazione Premio teatrale nazionale Vallecorsi, Via Caviglioglio 110.b - 51100 Pistoia - tel. 0573, e-mail: Vallecorsi@AnsaIdobrega.it.

MERANO EUROPA - Il Passirio Club Merano bandisce la sesta edizione 2005

del premio letterario internazionale in lingua italiana Merano Europa. Il testo destinato al teatro dovrà avere le seguenti caratteristiche: atto unico comico brillante, durata tra i 40 e i 60 minuti, testo inedito, mai rappresentato, l'opera vincitrice non dovrà essere rappresentata prima della premiazione. Ogni partecipante dovrà far pervenire alla segreteria del concorso (Passirio Club - Via Manzoni 125 - 39012 Merano - BZ) sei copie del testo entro il 31.01.2005. Per ogni altra informazione consultare il sito www.passirio.it, oppure telefonare allo 0473 449622.

PREMIO "OMBRA" - Interrete Agenzia Letteraria, con il patrocinio delle riviste letterarie *Assenzio* e *Prospettiva* indice il Premio per opere teatrali Ombra aperto a tutti i testi, inediti e mai rappresentati, devono essere inviati ad Interrete Agenzia Letteraria, Via Monte Verena 11, 36013 - Piovene Rocchette (VI) entro e non oltre il 28/02/2005. Il tema è libero. I testi devono essere in lingua italiana. Al primo premio andrà attestato e pubblicazione, ad estratti, su le riviste letterarie promotrici. Segreteria: concorso@interrete.it.

DRAMMATURGIA SCIENTIFICA - È indetta la prima edizione del Premio CO scienze, concorso di drammaturgia scientifica. Il concorso nasce nel 2005 in occasione dell'anno della fisica, ma le opere potranno ispirarsi a qualsiasi argomento scientifico, del passato, dell'attualità, del futuro. L'opera, in lingua italiana, potrà avere uno o più autori, di nazionalità europea, di qualsiasi età. Sono ammesse opere drammaturgiche originali e inedite che non abbiano già ricevuto premi in altri

concorsi. Il testo sarà inviato prima via mail, poi a mano e spedito alla segreteria del premio entro e non oltre il 15 aprile 2005. Le Nuvole - Via Coroglio 104 - 80124 Napoli, lnuvole@artadellascienza.it. Il premio consiste nella messa in scena del testo vincitore a cura de Le Nuvole di Napoli, con debutto entro il 2006.

TEATRO E FEDE - Sotto l'egida della casa editrice San Paolo, il Teatro della Fede bandisce e organizza i PremiOpera Fantiano. Un'iniziativa tendente a individuare, promuovere, valorizzare il patrimonio spirituale e religioso dei popoli che compongono l'Unione Europea, attraverso testi teatrali inediti ispirati a tematiche religiose e dotati di rilevante spessore letterario. Primo premio euro 1.000 e trofeo Tromba di San Pietro, secondo premio euro 500,00 trofeo casa della pace. Gli elaborati dovranno pervenire entro il 14 maggio 2005. Per informazioni telefax 0995667501- 3408660115, Teatro della Fede via Risorgimento 5, 74023 Grottaglie (Ta), email: teatrodefede@etrav.it.

DRAMMATURGIA SPORTIVA - È indetta la prima edizione del Concorso di drammaturgia sportiva riservato ad autori italiani ovunque residenti con un testo teatrale inedito in lingua italiana a tema sportivo. I lavori dovranno pervenire, in busta chiusa raccomandata con ricevuta di ritorno, alla segreteria del festival SportOpera - tutto lo sport scena per scena, c/o Vesuvioteatro, corso Garibaldi 17 - 80055 Portici (NA) entro e non oltre il 30 aprile 2005. I due testi segnalati saranno rappresentati, a cura del festival, in forma di *mise en space* o lettura interpretativa nel corso del festival SportOpera 2005. Il testo vincitore verrà premiato con l'allestimento dello spettacolo teatrale. Tel. e fax: 081/480384 - 273152 vesuvioteatro@vesuvioteatro.it, www.vesuvioteatro.it.

La sezione Numeri Utili, a partire da questo numero, sarà consultabile, ampliata e aggiornata, sul nostro sito: www.hystrio.it

La dottoressa Diana Froi risponde



Cara dottoressa Diana Froi, sono un autore teatrale di 43 anni. Una sera, durante una festa con amici, mi sono lasciato convincere a fare un'esperienza psichedelica. Ebbene sì, ho fatto un viaggio con Lsd! È stato tremendo. Le mie percezioni erano completamente alterate, tutti dicevano cose assurde e senza senso. Ricordo che uno parlava della moglie di un ministro che aveva scritto un testo che adesso è in scena in un teatro di Milano. Quell'uomo diceva anche che questa signora fa parte della commissione ministeriale consultiva che assegna i contributi al teatro italiano. Dovevo essere completamente fatto perché ascoltavo e ci credevo! Un'altra tipa diceva che il governo ha tagliato i fondi alle piccole compagnie a stagione già avviata! Sembravano tutti matti, ma ero io che stavo viaggiando in un altro mondo. Ma il colpo finale è stato quando questa signora ha detto che Maria Giovanna Elmi è la nuova direttrice dello Stabile del Friuli Venezia-Giulia. Lì l'acido lisergico ha raggiunto il picco. Ma la cosa più grave è che l'effetto di quella micidiale sostanza è ancora in circolo nel mio cervello. L'altra sera sono passato davanti al teatro Manzoni e ho visto in locandina il nome dell'autrice/moglie del ministro, poi un mio amico mi ha telefonato disperato perché gli hanno tagliato i fondi già stanziati e lui deve ridare trentamila euro alle banche. Infine su un giornale ho visto la foto di Maria Giovanna Elmi sorridente che presentava il programma dello Stabile del Friuli Venezia-Giulia. Dottoressa, lei che studia la mente umana, mi aiuti: come posso liberarmi da questa sostanza che altera la percezione della realtà?

Firmato: *Lucy in the Sky with Diamonds*

Caro Lucy, io credo che le abbiano fatto un "pacco". Quello che le hanno dato non era acido lisergico, bensì un'aspirina. Il suo cervello funziona perfettamente, le sue funzioni sono regolari. Quindi la smetta di fare il ragazzino che si fa i "viaggi" e si metta al lavoro. Si concentri sulle idee, e non abbia paura del foglio bianco. Non cerchi aiuto nelle sostanze psicotrope per avere idee brillanti, sono queste che serviranno quando andrà a proporre un testo al nuovo direttore dello Stabile del Friuli Venezia-Giulia: Maria Giovanna Elmi.

Cara dottoressa Diana Froi, ultimamente mi sento molto confusa e depressa. Inoltre soffro di sensi di persecuzione. Mi sembra che tutti mi prendano in giro e non riesco più a capire le intenzioni altrui. Per esempio ho risposto ad un annuncio di lavoro molto interessante: io sono architetto, cercavano collaboratori per uno studio di architettura. Ma quando mi sono presentata

mi hanno messo lo spazzolone in mano! Era un posto come collaboratrice domestica! Per un mese ho chattato a lungo con un "principe azzurro", o almeno così si presentava. Poi l'ho conosciuto: ad un primo sguardo assomigliava un po' a Pasquale Barra detto "o animale", ma poi conoscendolo meglio ho scoperto che "o animale" era molto, molto meglio. Guardando in televisione un importante programma giornalistico ho scoperto che Mussolini non era quel farabutto che credevo, ma un innocuo padre di famiglia, un simpatico nonnino adorato da figli e nipoti. Ho una gran confusione in testa dottoressa, mi consigli qualcosa, ma qualcosa di forte.

Firmato: *Confusa e Infelice*

Cara amica, non preoccuparti per il tuo stato di salute mentale. Essere confusi e depressi in un mondo come questo è indice di perfetto equilibrio psicofisico. Tu non capisci perché leggi il messaggio alla lettera, non traduci, non decodifichi. Per sopravvivere alla modernità, invece, bisogna imparare a tradurre. I messaggi che costantemente affollano le nostre mail, i nostri fax, le nostre teste, sono spesso subdole informazioni fasulle che mirano a confonderci. Per non smarrirsi in questa giungla di Pinocchi mediatici e non, bisogna diventare abili traduttori. Cerchi lavoro? Leggi e traduci:

Assumiamo commercial traveller, possibilità di viaggi, incentivi e opportunità di carriera = vogliamo autisti che macinino chilometri nella nebbia della Bassa Padana per vendere maniglie di ghisa.

Cerchiamo per posto di desk clerk, ragazza bella presenza, rubile, possibilità di carriera = vogliamo una segretaria, single perché se resti incinta ti licenziamo. Astenersi al di sotto della terza.

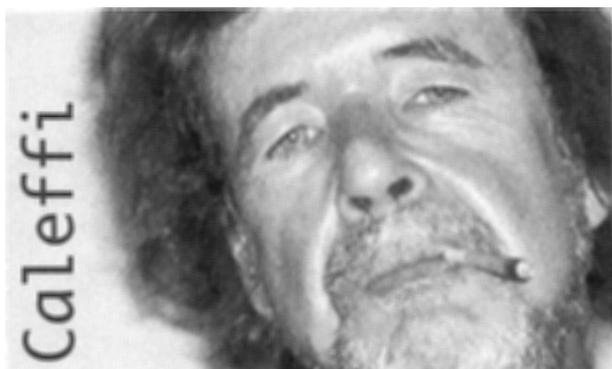
Predisposizione al lavoro di routine = predisposizione all'annientamento psichico

Customer care, customer satisfaction = gestire clienti feroci

Disponibilità al trasferimento = da Milano a Trapani, da Palermo a Busto Garolfo

Cercasi stagista = vd. Clinton e traduci

A volte con la traduzione non ci si perde, ci si guadagna.



La Befana dell'attore

È tornata! È tornata! È ritornata una dolce iniziativa in uso ai tempi della mia infanzia. Erano gli anni milanesi della Fiat 500, cantata poi con suggestiva nostalgia da Roberto Vecchioni, professore di greco nel mio liceo, in *Luci a San Siro*, gli anni dell'Inter del Mago Herrera, gli anni della 600 grigia, della 110 un po' pinnata, della spesa di Natale da Peck, dello zio

Architetto con la fuhriserie, delle scarpe di Gusella, del treno elettrico Marklin sotto l'albero: gli anni della Befana del Vigile! A Milano, i ferrei *ghisa* si esibivano dirigendo il traffico dell'incipiente boom con gesti alla Toscanini (o alla De Sabata) dall'alto dei loro cilindri stradali: per la Befana, ditte milanesi e privati cittadini andavano a deporre ai piedi di quei podi panettoni e altri svariati doni. A Milano, il nuovo corso del 2005 ha propiziato il varo della Befana dell'Attore. Abbonati incalliti si sono riuniti in Comitato, hanno ottenuto il patrocinio (gratuito) del Comune, hanno raccolto sponsor e doni, ci hanno chiesto una consulenza e hanno dato il via alla simpatica distribuzione, affidata a Befane-volontarie-testimonial. È stato bello: è stato come rivedere la città di *Alemagna/ullallà/è una cuccagna* del Carosello di Viariso, l'elegante città disegnata in b/n dalla Biki, la città di *Laide*, la *Lolita* di *Un amore* di Buzzati, la beffarda città di Manzoni (Piero, non Alex), di Carlo Cardazzo, gallerista in via Manzoni e del suo amore, Milena Milani, l'elegantissima città fotografata in b/n da Ugo Mulas, la città civile di Buazzelli nei panni di Galileo, la città in cappotto cammello e sciarpa bianca di Gianni Santuccio: la nostra città, *el nost Milan*. È stato bello vedere scintillanti pacchi regalo infiocchettati davanti a indirizzi pubblici e privati del teatro milanese. Quello deposto in via Rovella da Valentina Cortese era una grande cappelliera contenete una parrucca azzurra permanentata secondo lo stile del barbiere Benito e un paio di baffoni trichechizzanti. Omaggio ai Padri fondatori. Davanti alla nuova sede del teatro Out Off, già sala cinematografica *hard core*, è stato recapitato uno scatolone con una *Bambola Gonfiabile* con le fattezze di Eleonora Duse. A Paolini, a domicilio, è arrivata una palla di neve per il suo palloso *Sergente* recente che ha sparato le memorie di Rigoni a raffiche Stern di banalità. A Maddalena Crippa è stato portato un cd masterizzato con i capolavori allegri del Nord del Mondo, da Sinatra a Tom Waits, dalle carole britanniche ai cori lapponi. Un drappello di Dame di Carità capitanate da Andrée Ruth Shammah ha portato davanti alla accademie e alle scuole di teatro cittadine tickets per i pasti degli allievi, capi d'abbigliamento Miu-Miu per ravvivare l'uniforme informe bigio monacale in voga tra le allieve e dvd di *Paso Adelante* per ravvivare l'umore generale di docenti e studenti. Insomma, per un giorno, il giorno della Befana, la cittadinanza è stata davvero vicina ai suoi teatranti. Recitare è un dono disinteressato fatto agli spettatori, che ogni tanto ricambiano al botteghino, ma ben farebbero a manifestare più profondamente e concretamente il proprio affetto. Meglio una Befana privata della calza bucata delle sovvenzioni pubbliche, ministeriali, tardive, burocratiche. A Broadway, i sovvenzionatori di spettacoli si chiamano, in gergo, *angels*. Molto e molto bene potrebbero fare le Regioni. Il Piemonte, pioniere delle film commission italiane, ha dato un forte impulso alla produzione indipendente locale e catalizzato l'interesse internazionale agevolando lo *shooting* e promuovendo le *location*. Che bello se alla Befana Lombardia venisse in mente d'istituire un'inedita Show commission capace di incoraggiare e coordinare gli sforzi innovativi in campo teatrale, sparsi sul territorio e abituati ai meccanismi arrugginiti della rivalità per l'assegnazione di un budget di sostegno. Consulenze, pubblicità gratuita, defiscalizzazione, premi di qualità sarebbero ben più efficaci per sviluppare dinamiche sceniche contemporanee davvero nuove. La Befana dell'Attore a diaria, in tournée, è una bella camera d'albergo a prezzo stracciato. La Befana dell'Attore stanziale è fatta anche di occasioni di occupazione nella promozione capillare dell'atto teatrale, dai *reading* gratuiti alle lezioni-spettacolo. La Befana del Giovane Attore è anche l'incentivo a rappresentare il repertorio drammaturgico contemporaneo: nella calza, gli Autori mettono ben volentieri le loro novità. L'Attore è un *puer hillmanniano* in un mondo *senex*: è giusto che creda alla Befana, no? Questo è solo un petardo di Capodanno, un sogno della notte di San Silvestro? Attenzione: chi recita bene a Capodanno, recita bene tutto l'anno... ■

Punti vendita di Hystrio

ANCONA

Feltrinelli - C.so G. Garibaldi, 35 - tel. 071/2673943

BARI

Feltrinelli - Via Dante, 91/95 - tel. 080/5219677

BENEVENTO

Libreria Masone - Via dei Rettori, 73 - tel. tel. 0824/317109

BOLOGNA

Feltrinelli - Piazza Ravennana, 1 - tel. 051/266891
Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/B - tel. 051/268070

BOLZANO

Libreria Mardi Gras - Via Andreas Hofer, 4 - tel. 0471/301233

BRESCIA

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

FERRARA

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

FIRENZE

Feltrinelli - Via Cerretani, 30/32 R - tel. 055/2382652

GENOVA

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

LUCCA

Libreria Baroni - via San Paolo, 45/47 - tel. 0583/56813

MESTRE

Feltrinelli - Piazza XXVI: Ottobre, 80 - tel. 041/940663

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
Feltrinelli International - Piazza Cavour, 1 - tel. 02/6595644

La Feltrinelli Libri e Musica - C.so Buenos Aires, 33/35 - tel. 02/2023361

Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo, 1/3 - tel. 02/86996903

Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000396

Feltrinelli Libri e Musica - Piazza Piemonte, 2/4 - tel. 02/433541

Libreria dello Spettacolo - Via Terraglio, 11 - tel. 02/86451730

Teatro Libero - Via Savona, 10 - tel. 02/8323126
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

Egea spa - Via Bocconi, 8 - tel. 02/58362030

MODENA

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

NAPOLI

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

Feltrinelli Libri e Musica - Via Cappella Vecchia,

3 - 081/2405401

Branstorming - Vico II. Cisterna dell'olio, 2 (p.zza Gesù) - tel. 081/19565712

PADOVA

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

PALERMO

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

PARMA

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

PESCARA

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

PISA

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

RAVENNA

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

REGGIO EMILIA

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

RIMINI

Libreria Interno 4 - C.so d'Augusto, 74/4 - tel. 0541/23486

ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248

Feltrinelli Orlando - Via V.E. Orlando, 84/86 - tel. 06/484430

Libreria Rinascente - via Botteghe Oscure 1-2 - tel. 06/6797460

SALERNO

Feltrinelli - Piazza Baraccano, 5 - tel. 089/253831

SIENA

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

TORINO

Libreria Comandari - Via Bogno, 2 - tel. 011/8170036

Feltrinelli - Piazza Castello, 9 - tel. 011/641627

TRENTO

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

TRIESTE

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

VERONA

Libreria Rinascente - Corte Farina, 4 - tel. 045/594611

La Rivisteria da Parla S.Zero, 3/C - tel. 045/596133

VICENZA

L. Orsari - Contrà Moretto, 4 - tel. 0444/547140

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

Editore: Hystrio - Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Direzione: Roberta Arcelloni, Claudia Cannola (responsabile), Ivan Groznyi Caru (art director).

Redazione: Giulia Calligaro, Albarosa Carmaldo, Maria Vitali (segreteria)

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Hanno collaborato: Paola Abenavoli, Carmelo Alberti, Marco Andreoli, Valentina Bertolino, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Danilo Caravà, Ascanio Celesini, Anna Ceravolo, Rita Charbonnier, Carlotta Clerici, Concetta D'Angeli, Renzia D'Inca, Alessandra Faiella, Loredana Faraci, Fabrizio Fiaschini, Emanuela Garampelli, Gastone Geronzi, Gigi Giacobbe, Gerardo Guccini, Giuseppe Lotta, Stefania Maraudo, Michela Marelli, Massimo Marino, Antonella Meilli, Simona Morgantini, Andrea Nanni, Dimitri Papanikas, Alfio Petriani, Gianbattista Pinna, Gianni Pofi, Oliviero Ponte di Pino, Eliana Quattrini, Olindo Rampin, Domenico Rigotti, Simone Soriani, Francesco Terzi, Elisabetta Torselli, Simonetta Trovato, Francesco Urbano, Nicola Viesti, Giusi Zippo

Direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02/40073256 fax 02/45409483

E-mail: hystrio@fastwebnet.it

www.hystrio.it

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

Stampa: Art Grafiche Alpine, via Luigi Galvani, 14 - 21052, Busto Arsizio (VA)

Distribuzione: Joo - via Filippo Argenti, 35 - 20143 Milano, tel. 02/8375671.

Abbonamenti: Italia € 26 - Estero € 41

Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

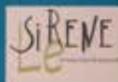
In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di indicare l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al fax: 02/45409483.

Un numero € 8,00, arretrati € 15.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.



Municipio Roma XIII



Comune di Roma
Assessorato alle
Politiche Culturali

teatro del lido

danza musica teatro a Ostia



STAGIONE 2004/2005

Aires Tango • Eugenio Allegri

Arca Azzurra • Archivolto

Aringa & Verdurini

Marco Baliani • Ascanio Celestini

Pippo Delbono • Claudia Della Seta

Stefano Di Battista

Le Belle Bandiere / Diablogues

Gotan Project • Mariangela Gualtieri

Trilok Gurtu • Tony Harrison

Inad Theatre • Koreja

Krypton • Elena Ledda

Valerio Magrelli • Mammuttones

Pietra Montecorvino

Motus • Niki Nicolai

Massimo Nunzi • Moni Ovadia

Elio Pecora • Les Petits Poissons

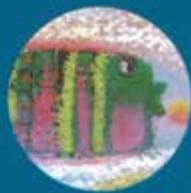
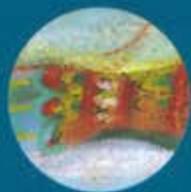
Lunetta Savino • Secondo Taglio

Virgilio Sieni • Josè Sanchiz Sinisterra

Sosta Palmizi • Pino Strabioli

T.P.O. • Tenores De Bitti

... e altri ancora



biglietti
intero 8 €
ridotto 5 €

info
06.56339753
www.teatrolido.it

Ostia
via delle Sirene, 22